TESE DE DOUTORAMENTO

O TEATRO POPULAR DE MARIONETAS COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DAS SUBALTERNAS.

O CASO DO ESPECTÁCULO DE BARRIGA VERDE NA GALIZA DA POSTGUERRA (1939-1960)

Asdo. .....

Comba Campoy García

DEPARTAMENTO DE CC. DA COMUNICACIÓN/

2152-01-1V01 COMUNICACIÓN E XORNALISMO

FACULTADE DE CC. DA COMUNICACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TUTOR DA TESE
AUTORISATION DU DIRECTEUR DE LA THÈSE

Don Marcelo Martínez Hermida

Profesor do Departamento de Ciencias da Comunicación e Xornalismo da USC

Monsieur Paul Rasse

Professeur des Universités en sciences de l'information et de la communication, à l'Université de Nice Sophia – Antipolis

Como Directores da Tese de Doutoramento titulada
En tant que Directeurs de la Thèse intitulée

«O teatro popular como medio de comunicación das subalternas. O caso do espectáculo de marionetas de Barriga Verde na Galiza da Posguerra. (1939-1960).»

«.Le théâtre populaire comme média des groupes subalternes. Le cas du spectacle de marionnettes de Barriga Berde dans la Galice de l'après-guerre. (1939-1960)»

Presentada por Dna. Comba Campoy García
Présentée par

Alumna do Programa de Doutoramento 2152-01-1V01 Comunicación e Xornalismo
Élève du Programme de Doctorat

Autoriza a presentación da tese indicada, considerando que reúne os requisitos esixidos no artigo 34 do regulamento de Estudos de Doutoramento, e que como Director da mesma non incurre nas causas de abstención establecidas na lei 30/1992.

Autorise la présentation de la thèse susdite considérant qu'elle remplit toutes les conditions requises dans l'article 34 du règlement d'Études de Doctorat. En tant que Directeur de la thèse il considère qu'elle ne tombe dans des causes d'abstention établies par la loi 30/1992.

Asdo. Marcelo Martínez. Hermida

Signée Paul Rasse

Paul RASSE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A Íris

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECEMENTOS

Este traballo é o froito dunha longa viaxe, con algunhas interrupcións motivadas polo decorrer da vida. Foise nutrindo de experiencias e do contacto con múltiples persoas e ideas que a enriqueceron. Nese sentido, a colaboración cos integrantes da compañía Viravolta foi fundamental para coñecer mellor o riquísimo universo das marionetas e o oficio de titiriteira. Anxo García, un dos fundadores desta compañía, facilitoume toda a información por el recollida na súa investigación sobre Barriga Verde. Julio Balado axudoume coa busca hemerográfica, poñéndome ao tanto de calquera achádego que puidese completar a miña pesquisa. Os compañeiros da Asociación Cultural Morreu o Demo, proxecto complementario a esta tese, constituíron un acicate fundamental para que este traballo puidese culminarse. Así, é de obrigada mención a teimosía de Germám Ermida, quen de levantar os ánimos máis decaídos, e o humor incombustíbel de Heitor Real, deseñador talentoso. Tamén a Xaime Iglesias, compañeiro na pesquisa sobre o titiriteiro que fixo de Barriga Verde o seu medio de vida, por partillar os saberes que foi recollendo ao longo de anos de minucioso traballo.

Quero deixar constancia tamén a miña gratitude a todas as persoas que entrevistei ao longo de catro anos, que xenerosamente accederon a abrir as portas dos seus fogares e partillar as súas lembranzas comigo. Aos membros da familia Silvent, que souberon entender a importancia de que o legado dos seus pais non fose esquecido, vai un recoñecemento especial. Mais tamén a persoas que me contaron as súas experiencias relativas a Barriga Verde e o mundo das feiras na súa nenez, como Manuel Lourenzo, Luz Pichel, Alfonso Eiré, Pilar Pereira, Aurora de Mesego, Flora de Celeiro de Mariñaos, os participantes nos obradoiros de memoria de ATEGAL en Santiago e os veciños e veciñas de Lérez que falaron comigo. Tamén, aínda que xa non está con nós, a Mercedes Otero Guedella, quen compartiu comigo as memorias da súa mocidade en Compostela.

A pesar de estar fondamente asentada no terreo, a orixe e o impulso inicial desta tese é universitaria. Nese senso, o grupo de investigación Cidadanía e Comunicación da USC constituíu o sustrato imprescindíbel que posibilitou o enfoque aberto requerido. Marcelo Martínez, investigador principal deste grupo e da Rede Europa América Latina de Comunicación e Desenvolvemento, apoioume en todo momento neste camiño, tanto a nivel loxístico como anímico, na escolla do rumbo emprendido para a investigación. Quero lembrar tamén aos compañeiros e compañeiras do grupo, coas que partillei traballo de coordinación da rede e as coitas propias do proceso de elaboración das nosas teses, como Belén Puñal, Helena Domínguez, Luis Ogando, Oliva Amorín e María Acuña. E cun cariño especial a Aloia Álvarez, compañeira ademais na aventura da maternidade.

Fóra da USC, quero facer mención tamén ao profesor Manuel Martínez Nicolás, quen me facilitou o asesoramento metodolóxico que precisaba para poñer a andar a urdime

do traballo no seu comezo. Tamén a Javier Callejo, quen respostou solícito ás miñas dúbidas respecto ao instrumento de análise empírico empregado.

O contacto co Laboratoire I3M da Université de Nice Sophia Antipolis foi fundamental nun momento no que procuraba referentes teóricos que incorporasen de xeito natural as culturas populares á área das Ciencias da Comunicación. A estadía en Niza supuxo unha inxección de ánimo e de sol do Mediterráneo, que axudaron a que os vimbios teóricos da tese cadrasen e desen sustento ao traballo empírico desenvolvido no terreo. Nese senso, vai o meu agradecemento a Paul Rasse, por abrirme as portas do Laboratoire e aceptar a peculiar proposta dunha doutoranda galega que procuraba en tan afastadas latitudes unha codirección para unha tese sobre a cultura popular da súa terra. Vincent Lambert, *mon ange gardien à Nice*, fixo que esta cidade resultase acolledora desde o primeiro día en que pisei o seu chan. Nunca lle agradecerei bastante o seu apoio na revisión dos textos en francés, aspecto no que tamén contribuíu Fernando Comella, galego-cubano asentado en solo francés. Tamén quero lembrar a Charlotte, Frédéric, Céline e aos meus *colocataires* Danielle, Pete e Gregor, que me fixeron sentir como na casa.

Por outra banda, cumpre ter en conta que esta tese foi realizada sen ningún tipo de bolsa ou apoio institucional, o que obrigou a un esforzo persoal importante e ralentizou a súa conclusión. Nese senso, o apoio de amigas e familia foi fundamental. O listado completo de agradecementos sería enorme e moi probabelmente incompleto. Non podo, porén, deixar sen nomear aos meus pais, que sempre me brindaron a axuda material e os folgos necesarios para continuar, alén de terme inculcado o valor do pensamento crítico e das artes da resistencia. Tamén a Eva Álvarez, amiga que fixo máis levadeiras as longas tardes de biblioteca coas súas visitas xunto coa súa pequena Mar. Deixo para o final destas liñas a Fran, que chegou á miña vida na última fase deste traballo e compartiu comigo ideas, reflexións e inseguridades propias do proceso de redacción. El aturou os momentos de nerviosismo e revolución hormonal propios da dupla xestación na que me tiña embarcado. El, que compartiu comigo a chegada ao mundo de Íris, ten unha parte neste traballo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

Introdución 4
Bloque 1. Cadro teórico
Capítulo 1: A cultura popular como obxecto de investigación 9
1.1 Problemas de definición. Cultura(s) 9
1.1.1. Cultura 10
1.1.2. Cultura e conflito 12
1.1.3. Pobo, masa, clase: á busca do suxeito 13
1.1.4. Cultura(s) popular(es) 18
1.2. A cultura popular como espazo de resistencias á cultura dominante 20
1.2.1. A outra cara do poder 21
1.2.2. A cultura popular como espazo dos usos 23
1.2.3. O popular como espazo de antagonismos partillados 25
1.2.5. Espazos de mediación entre o popular e o masivo 27
1.3 A subcultura feirante como fermento do popular 29
1.3.1. Un todo heteroxéneo 30
1.3.2. A subcultura dos *active bearers* 32
1.3.3. A itinerancia como selo cultural 36
1.3.4. Entre a simbiose e o parasitismo 42
Capítulo 2: A tradición europea de títeres como expresión carnavalesca 44
2.1. O carnavalesco como resistencia á aculturación 44
2.1.1. O realismo grotesco, unha cosmovisión subalterna 44
2.1.2. entre a válvula de escape e o xerme da revolta 47
2.1.3. O carnavalesco como categoría da transgresión 50
2.2. Orixes e esencia política do feito teatral 52
2.2.1. Drama e resolución de conflitos 52
2.2.2 Teorías sobre a orixe ritual do teatro 54
2.2.3 A catarse: entre a cura e a coerción 58
2.2.4 A emerxencia dun teatro (abertamente) político 61
2.2.5 O teatro do oprimido: retorno á horizontalidade 63
2.2.6. Teatro popular como infrapolítica 65
2.3 O teatro de títeres como expresión antiautoritaria da cultura popular 71
2.3.1 Unha arte xenuinamente popular 72
2.3.2. Do rito ao espectáculo, en espiral 72
2.3.3. Percurso histórico do teatro de marionetas profano 74
2.3.4. Pulcinella e a súa estirpe 79
2.3.5 O teatro popular de marionetas e a mudanza cultural 83
2.3.6. Títeres e resistencia 86
2. 4 O teatro de marionetas como medio de comunicación popular 88
2.4.1. Especificidade do sistema comunicativo do teatro de marionetas 89
2.4.2. Ilusión e convención teatral 93
2.4.2. Distancia ou ilusión no teatro de marionetas 95
2.4.4. Confrontación coa autoridade a través da denegación 97
2.4.5. Un medio de comunicación das subalternas 97
Capítulo 3: Transformacións socioculturais e procesos de patrimonialización 100
3.1 Procesos de mudanza cultural durante a instauración do capitalismo 100

3.1.1. *La fin des terroirs*: transformacións culturais na Europa finisecular 100
3.1.2. Particularidades do proceso en Galiza: os *terroirs* persistentes 103
3.2. Culturas de resistencia 105
3.2.1. Cultura de resistencia na sociedade tradicional galega 106
3.2.2. Infrapolíticas e cultura popular baixo o Franquismo 109
3.2.3. Consolidación da cultura de masas en Occidente 111
3.2.4. Autarquía e cultura de masas contra a cultura popular 112
3.2.5. Entre a aculturación e a apropiación 115
3.3. Memoria, pegadas da cultura tradicional e procesos patrimonializadores 117
3.3.1.Memorias colectivas: entre o imposíbel e o imprescindible 118
3.3.2. Construír o patrimonio: entre a escolla e a invención 120
3.3.3. Patrimonializacións sen a comunidade 121
3.3.4. O patrimonio activado como recurso colectivo 122
3.3.5. Pegadas dos sen pegada 124
3.3.6. Activación patrimonial como proceso comunicativo 126
3.3.7. Activación patrimonial e identidades colectivas 127
Bloque 2. Marco metodolóxico.
Capítulo 4. Deseño da investigación 130
4.1. Obxectivos e hipóteses de investigación 130
4.2. Delimitación da poboación obxecto de estudo 132
4.2.1. A Posguerra Española como contexto da investigación 133
4.3. Estratexias de obtención de datos 133
4.3.1. Datos primarios 133
4.3.2. Datos secundarios 135
4.3.3. Distribución da mostra 135
4.4. Análise dos datos recollidos 137
4.5. Contrastación empírico-teórica 140
Bloque 3. Caso de estudo.
Capítulo 5. Barriga Verde como medio de comunicación do discurso oculto 142
5.1. Descrición do caso de estudo: Barriga Verde e a familia Silvent 142
5.1.1. As orixes 143
5.1.2. Contacto co teatro popular portugués 144
5.1.3. Nacemento do personaxe de Barriga Verde 145
5.1.4. Fusión de tradicións 147
5.1.5. Etimoloxía de Barriga Verde 148
5.1.6. Periplo da familia Silvent 150
5.1.7. Popularidade e evolución do dispositivo escénico 154
5.2. Presenza do espectáculo na prensa da época 156
5.2.1. *El Progreso* de Lugo: Barriga Verde no San Froilán 157
5.2.2. *Anacos* e *Atlas en el Toral*: Barriga Verde según Borobó 162
5.2.3. *La Región* e as *Horas* de Risco 167
5.2.4. Cunqueiro e o Gran Teatro do Mundo 171
5.3. O espectáculo de marionetas. Texto, dispositivo escénico 172
5.2.1. Manipulación das marionetas 174
5.3.2. O heroe 176
5.3.3. Os outros personaxes 178
5.3.4. Repertorio 184
5.4. A recepción 195
5.5. Presenza do discurso oculto no espectáculo de marionetas 200
5.5.1. Textos analizados 201

5.5.2. Contexto dos textos e biografía dos autores 202
5.5.3. Análise textual 208
5.5.4. Presenza do poder nos textos 222
5.5.5. Tácticas para infiltrar o discurso oculto no espectáculo 225
Capítulo 6. A barraca de Barriga Verde, entre Massmediación e apropiación 231
6.1. Hibridación, *arts de faire* ou aculturación 231
6.2. Pervivencias populares 234
6.3 A barraca de Barriga Verde como exemplo de massmediación 236
6.3.1. Mudanzas no dispositivo 236
6.3.2. Estratexias de captación de público 239
6.3.3. O artista como empresario 241
6.3.4 Influencias da Cultura de Masas no discurso do espectáculo 243
6.4. Esmorecemento das atraccións de feira: cara a definitiva aculturación 250
Capítulo 7. Activación patrimonial en curso. Lexitimidade e viabilidade 251
7.1. Precedentes do proceso patrimonializador 251
7.1.1. 1882-1936. Intentos de crear un teatro nacional galego 251
7.1.2. 1930-1943: Renovación dramatúrxica e educación popular 252
7.1.3. Da educación popular ao adoutrinamento 255
7.2. Outras patrimonializacións do teatro popular de marionetas en Europa 259
7.2.1. Patrimonializacións reactivadoras do teatro popular de marionetas 260
7.3. O proceso de patrimonialización de Barriga Verde 262
7.3.1. Primeiros pasos na recuperación da memoria do espectáculo 262
7.3.2 Difusión a través do audiovisual 264
7.3.3. A socialización como horizonte 265
7.3.4. Eivas na activación patrimonial 273
7.3.5 Barriga Verde 2.0. : reactivación como resistencia 275
8. Conclusións 280
9. Bibliografía 288
10. Resumée et conclusions (Francés) 300
Anexos (CD adxunto):
A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012
A. García, entrevista persoal, 26-2-2015
A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010
A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012
A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012
A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013
Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013
C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013
grupo de conversa en Compostela, 11-4-2013 e 18-4-2013
grupo de conversa en Lérez, 3-7-2013
grupo de conversa con titiriteiros para o documental, xuño de 2011
Flora, entrevista persoal, 20-1-2012
J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011
J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014
L. Pichel, entrevista persoal, 28-7-2013
M. Lourenzo, entrevista persoal, 19-9-2013
M. M. Fernández Teixeiro, entrevista realizada por A. García circa 1995
P.Pereira, entrevista persoal, 18-12-2012.
R. García, *Borobó*, entrevista realizada por A. García circa 1988
S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego o 6-4-1989
San Froilán, entrevistas para o documental, 9-10-2010
San Lucas, entrevistas para o documental, 17-10-2010
Esquema Projecto Barriga Verde.png
Rascunho_Proxecto Barriga Verde 2012

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCIÓN

Durante as dúas décadas que sucederon ao declarado como "Año de la Victoria", unha familia de artistas ambulantes de orixe xeográfica incerta percorreu as feiras e festividades de Galiza cun espectáculo que mesturaba números circenses, *varietés* e teatro de marionetas de luva, aos que se engadía a proxección de cinema e a música de baile durante o inverno. Os seus membros vivían de xeito itinerante, instalando a súa barraca nos lugares onde actuaban no verán e aloxándose en casas ou palleiras cedidas polos habitantes do rural durante o inverno. Desempeñaban o seu oficio tal e como llelo transmitiran os seus pais e a estes os seus avós, e do mesmo xeito eles mesmos trataron de transmitírllelo á súa descendencia. Ningún deles sabía ler nin escribir, porque nunca necesitaran botar man da palabra escrita para vivir: as pezas de monicreques que representaban baseábanse en esquemas argumentais fixos que se enriquecían coa improvisación en cada representación, o que facilitaba a adaptación aos diversos públicos. Polo demais, deixar constancia escrita dalgunhas daquelas pezas podería pór en risco a súa integridade e a da súa familia. Sobrevivir sempre fora a prioridade desta e doutras familias do colectivo dos peripatéticos, un trazo que os emparentaba co resto dos colectivos subalternos do país no que decidiron asentar a súa ruta durante aqueles anos difíciles.

A presente investigación proponse determinar o papel que aquel espectáculo xogou na comunicación dos grupos subalternos en Galiza nos anos posteriores á derrota republicana na Guerra Civil. Aspira a amosar de que maneira funcionou como medio de comunicación das subalternas, a través do cal as persoas sometidas ao poder do réxime comunicaron unha visión do mundo propia, frecuentemente oposta ou alternativa á oficial. Por outra banda, interrogarase sobre a maneira na que o espectáculo tentou adaptarse ás novas formas culturais que empezaran a penetrar o mundo das atraccións populares de feira xa no albor do século XX, e que unha vez pasado o ecuador desa centuria empezaban a facerse hexemónica. Defenderase a hipótese de que a combinación de elementos da cultura popular con innovacións provenientes da cultura de masa, que nun primeiro momento facilitaría a resistencia dos primeiros á aculturación, acabaría por ser a causa da súa propia desaparición. En último termo, a partir dunha experiencia de reactivación patrimonial en desenvolvemento na actualidade, o traballo cuestionará a lexitimidade da tentativa de resucitar un espectáculo que tivo un sentido nun momento concreto do pasado, para dotalo de novas funcionalidades no presente. Nomeadamente, tratará de demostrar até que punto a potencialidade subversiva e antiautoritaria do espectáculo pode manterse na súa nova vida como obxecto patrimonial no presente, ou nun futuro aínda por chegar.

Os devanditos obxectivos están necesariamente atravesados por unha determinada posición da investigadora con respecto ao obxecto de estudo. Tal posición considera aos grupos subalternos tal que suxeito histórico de pleno dereito, apesar de ter sido inxustamente desatendido polos estudos da cultura en xeral e polas ciencias da comunicación en particular. Pártese, pois, dunha vontade de erixir ás subalternas, premeditadamente nomeadas en feminino como fórmula de visibilización do carácter dobremente subordinado das mulleres deste sector da poboación, en axentes activos de creatividade e de axencia social, que empregaron tácticas

comunicativas específicas para xerar e reproducir unha visión particular do mundo, distinta e en grande medida oposta á dos grupos dominantes.

Esa toma de partido inicial vai determinar o curso do presente traballo, a comezar polo establecemento dunhas bases teóricas que o doten de lexitimidade e eviten que os elementos valorativos ou opinativos que, necesariamente, estarán presentes nalgunhas afirmacións, sexan desbotados co argumento da ausencia de rigor científico.

Nese senso, optouse por iniciar o traballo pola presentación dun corpus teórico amplo e que cobre as diversas arestas da problemática abordada. Só tras o establecemento destas bases teóricas serán formulados en detalle os obxectivos específicos e as hipóteses de investigación, dacordo coa proposta metodolóxica defendida.

O corpus teórico estrutúrase en tres grandes bloques nos que se vai trazando un percurso que quere ir do xeral ao particular, para achegarse finalmente ao obxecto de estudo. Deste xeito, comézase por situar o aparato terminolóxico a empregar, froito dunha serie de escollas relacionadas co enfoque escollido. A decisión de erixir unha expresión da cultura popular en obxecto de análise académica non está exenta de problemas, polo que será preciso atender ás posíbeis contradicións que poida ocasionar a tradución dun ámbito por definición inaprensíbel e fragmentario, xerado de costas aos dispositivos do saber/poder, á linguaxe destes mesmos dispositivos. Asumidos estes riscos, trataranse de compensar mediante o establecemento dunhas bases terminolóxicas sólidas, apoiadas no traballo previo de distintos autores que se teñen consagrado á análise das culturas populares. Por outra banda, o enfoque escollido atende de xeito especial ao aspecto conflitivo presente en toda expresión da cultura popular, o que obriga a pensar a relación das subalternas cos distintos tipos de poder. Adicaráselle á noción de resistencia, e as distintas formulacións que da mesma se teñen achegado, unha atención especial que permita aplicala á análise do caso estudado.

O feito de constituír o espectáculo analizado unha forma de representación escénica xustifica que se lle adique a este aspecto o segundo grande capítulo do marco teórico. Percorreranse as distintas perspectivas que teñen atendido ás formas escénicas como unha manifestación política do ser humano. En coherencia co espírito deste traballo, atenderase a aquelas ideas que permiten argumentar a potencialidade do medio teatral como ferramenta de resistencia simbólica das comunidades no decurso da vida da Humanidade. Faise preciso, debido ao uso xenérico que o termo ten adoptado en distintos contextos, precisar terminoloxicamente o que se entenderá por teatro popular, do mesmo xeito que será necesario establecer o que se entende por medio de comunicación das subalternas ou medio de comunicación popular. Unha vez delimitados os marcos semánticos dos termos empregados, e en combinación coas distintas teorías teatrais manexadas, estarase en condicións de afirmar que o teatro popular de marionetas ten constituído un medio de comunicación das subalternas ao longo da historia.

A terceira pata do marco teórico abordará as grandes mutacións socioeconómicas e, por ende, culturais, que afectaron ao modo de vida tradicional campesiño en Europa, así como as formas de resistencia que trataron de opoñerse a este proceso. Neste caso, presentaranse distintas interpretacións provenientes do ámbito da Historia e da Etnografía arredor do fenómeno de aculturación experimentado no occidente europeo a partir do último cuarto do século XIX. Atenderase, así mesmo, ás especiais características que o tal proceso revestiu no contexto do Estado español e en Galiza especificamente, onde a pervivencia das comunidades rurais até ben avanzada a

segunda metade do século XX propiciou unha maior resistencia á penetración da cultura de masas. Vencellada cos procesos de transformación cultural colocarase a cuestión dos procesos de activación patrimonial dos bens da cultura do modo de vida antigo. Repasaranse as distintas formas nas que se ten empregado o patrimonio por parte dos grupos humanos, desde aquelas experiencias promovidas polas institucións con fins de construción nacional, até os procesos emprendidos máis recentemente desde as comunidades con vocación identitaria e defensiva perante os procesos de homoxeneización cultural aos que se teñen visto sometidas. A partir das nocións de memoria e identidade colectiva definirase unha concepción dos procesos de patrimonialización como potencial resignificador e activador das comunidades, motor de desenvolvemento humano e autoxerido.

Unha vez delimitado o marco teórico que marcará o camiño da investigación, formularanse en detalle as hipóteses que esta reflexión inicial terá alimentado. Así mesmo, exporanse as ferramentas metodolóxicas que permitan abordar a verificación das hipóteses. A pesar da súa localización no ecuador do texto, a mesma formulación metodolóxica do traballo insiste no carácter necesariamente circular do proceso reflexivo emprendido. Desa maneira, a formulación dos obxectivos e hipóteses de traballo, se ben apuntadas ao inicio do proceso investigador, tivo necesariamente que revisarse e nutrirse dos presupostos teóricos establecidos, aos que se retornou, en última instancia, unha vez efectuada a análise dos datos recollidos. Así pois, a proposta metodolóxica combina a reflexión teórica e a investigación empírica, en constante retroalimentación para achegarse sustento mutuo.

O terceiro bloque do traballo atende á análise do caso de estudo e está encamiñado a respostar ás tres preguntas de investigación formuladas. No caso da primeira, dita análise necesitou estar precedida dunha exposición detallada dos datos dispoñíbeis, o que explica a maior extensión do primeiro capítulo do bloque analítico. As especiais características do caso analizado obrigan a unha especial minuciosidade na descrición dos datos e das fontes manexadas, propio do labor "detectivesco" que comporta o tracexamento dos colectivos "sen pegadas" (Bernardot, 2011). Por outra banda, a diversidade dos distintos textos empregados para a análise, e a aposta por unha ferramenta que teña en conta o contexto nos que foron expresados, obriga a unha presentación demorada que atenda non só ao contido senón á forma e ás circunstancias que arrodearon as vidas das persoas que están detrás deles. A partir deste material é que se sustenta a hipótese primeira desta investigación, a saber, aquela que afirma que o espectáculo de Barriga Verde constituíu un medio de comunicación do discurso oculto das subalternas durante as dúas décadas das posguerra en Galiza.

No caso da segunda, relativa ás tácticas polas cales o dispositivo analizado tratou de adaptarse ou resistir á implantación da cultura de masas, o marco descritivo centrarase no sistema de organización económica empregada, así como nas innovacions incorporadas aos contidos do espectáculo e nas fórmulas de captación de público adoptadas. Á luz destes datos tratarase de determinar se os elementos da cultura de masas introducidos no espectáculo contribuíron á definitiva implantación desa nova visión do mundo, ou se pola contra este tratou de resistir ao proceso aculturador, se ben con escasa fortuna.

Pecha o bloque analítico da investigación o capítulo consagrado ao proceso de activación patrimonial do que o espectáculo analizado é obxecto desde hai algúns anos. A propia investigadora está involucrada en dito proceso, o cal, se ben facilita o acceso aos datos, pode ser considerado un empezo á hora de afrontar a súa interpretación coa distancia que algúns consideran aconsellábel. O feito de asumir o

elemento subxectivo como necesariamente presente nesta investigación xustifica que se desboten ese tipo de obxeccións e se asuma a viabilidade dunha tal análise, para a que se empregarán técnicas que incorporan a propia presenza da investigadora no proceso estudado. Deste xeito, estudarase o proceso patrimonializador ao carón doutras experiencias semellantes emprendidas anteriormente ou na actualidade, e atenderase á propia visión dos axentes implicados para tratar de respostar á pregunta formulada, relativa á súa lexitimidade. O cuestionamento da viabilidade de activar o espectáculo analizado tal que medio de comunicación das subalternas no contexto actual permitirá pechar o círculo trazado ao inicio da pesquisa. Perséguese, desa maneira, trasladar a potencialidade dun espectáculo de títeres como medio de comunicación das subalternas nun determinado momento do pasado ao momento presente. En coherencia coa pretensión explicitada ao inicio, de darlle voz a aqueles suxeitos que estiveron ausentes do relato oficial da historia da comunicación social, tratarase de concluír até que punto as ferramentas desenvolvidas por estes suxeitos á marxe das formas dominantes, poderían ter unha continuidade no presente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BLOQUE I: CADRO TEÓRICO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 1. A CULTURA POPULAR COMO OBXECTO DE INVESTIGACIÓN.

1.1. PROBLEMAS DE DEFINICIÓN. CULTURA(S).

> Lo que en los siglos siguientes pasaría, en la literatura, a ser la 'vida cotidiana', contenía en aquel entonces un valor más amplio como concepción del mundo, que no estaba separado de los 'acontecimientos' históricos (Bakhtin, 2006, 151).

A escolla do problema dunha investigación é sempre, e en si mesma, problemática. Neste caso concreto, o obxecto de estudo (o Que) é problemático por inusual dentro da tradición da investigación en ciencias da comunicación dentro do Estado español, e problemático polo feito do obxecto ser parte do que, como resultado da necesaria reflexión teórica acometida neste traballo, se decide chamar cultura popular. Para maior complicación, o fenómeno que se pretende analizar dentro dese marco máis amplo, o espectáculo de títeres de Barriga Verde, constituíu unha expresión dunha formación cultural pertencente a un momento pretérito, que polo tanto o presente traballo deberá tratar de reconstruír tan fielmente como sexa posíbel, aínda sabendo que a cultura vivida nun tempo e un lugar concretos é só completamente accesíbel a aquelas persoas que viven nese momento e lugar (Williams, 1975, 37).

Ao longo desta sección exporanse os enfoques teóricos que sustentan as escollas terminolóxicas e conceptuais asumidas ao longo do presente traballo. Comezarase por definir o primeiro termo que compón o par semántico "cultura popular": a noción de cultura, atravesada pola polisemia e os distintos usos históricos ou sociais aos que ten sido sometida. A partir do traballo de Raymond Williams, asumirase unha definición social da cultura, o que supón entendela na súa pluralidade, como noción dinámica e histórica. Tal escolla supón, á hora de afrontar a tarefa de estudar unha expresión cultural do pasado, asumir a imposibilidade de aprehender de xeito absoluto a estrutura de sentimento daquel momento. Doutra banda, terase en conta a noción de tradición selectiva, como o proceso polo cal os grupos dominantes de cada período histórico operan o rexistro das formas culturais que consideran merecentes de conformar a súa cultura "ideal".

Unha noción de cultura como a escollida está, necesariamente, atravesada polo conflito presente na organización social na que xorde. O modo no que a cultura reflicte as formas de dominación pode describirse a través da noción de hexemonía. Calquera práctica cultural incorpora, deste xeito, formas da cultura dominante e outros elementos que poden constituír unha oposición ou resistencia a estas. Williams denominounos elementos residuais e emerxentes, en constante tensión coas forzas hexemónicas que pretenden neutralizar a súa potencia opositora incorporándoas á cultura dominante.

Unha vez delimitada a perspectiva na que se entenderá a noción de cultura ao longo do traballo, definirase o suxeito da cultura específica que se pretende abordar. O termo "cultura popular" conduce necesariamente á noción de "pobo", un termo problemático polos usos históricos de que foi obxecto. Porén, algunhas definicións máis recentes pretenden rescatar o termo do esencialismo ao que fora condenado,

achegándoo a concepcións que insisten no seu carácter fragmentario e no seu rol antagónico respecto das elites. Estas acepcións emparellan a noción de pobo á de clases subalternas, introducida por Gramsci e obxecto de actualizacións recentes.

Por último, e xa tendendo unha ponte co seguinte apartado deste capítulo, adiantarase unha primeira definición da cultura popular, como noción dinámica e marcada pola súa posición de subalternidade, mais sen que esa circunstancia constitúa un obstáculo para afirmar o seu papel activo e potencialmente transformador.

1.1.1. Cultura

A presente análise sosterase nuns presupostos teóricos determinados e nunha serie de opcións conceptuais nun campo non exento de polémica. A primeira delas é a noción de Cultura, da que a cultura popular necesariamente forma parte. Cultura é unha das dúas ou tres palabras máis complicadas non só do inglés, mais de calquera lingua, tomando de novo as palabras de Raymond Williams (1985, 87). A dificultade da súa definición, a multiplicidade das súas acepcións, revela a propia complexidade das relacións sociais que a integran. En boa parte do seu extenso traballo teórico, e especificamente na súa obra *Keywords,* o autor galés percorreu a evolución do termo, desde a súa acepción máis específica e etimolóxica, referida a un proceso de coidado da natureza, até o uso hoxe máis común, como sustantivo abstracto que designa o conxunto de obras e prácticas da actividade intelectual e (principalmente) artística. Na actualidade, e como produto da evolución do termo, precipitada a partir do século XVIII, conviven tres definicións de cultura que reflicten a tensión desa evolución. A primeira sería a definición ideal, que entende a cultura como un proceso de perfección humana, pola cal se desenvolven unha serie de valores considerados absolutos e universais. Para os defensores desta definición, a análise cultural consistiría na descrición deses valores, como referencia permanente á condición humana, estado inmutábel e independente do momento ou do contexto xeográfico. Esta definición, aínda sendo útil, é incompleta porque non ten en conta as relacións sociais nas que se xeraron eses valores e significados, e ignora o carácter dinámico de todo proceso cultural polo cal determinados valores poden ser considerados ideais nun determinado momento ou lugar e deixar de selo noutros. A definición documental, en parte, vén complementar a ideal, ao entender como cultura o corpo do traballo intelectual e imaxinativo, rexistro do pensamento e a experiencia humanas. Esta acepción, a de uso común nos nosos días, reduce a análise cultural á crítica formal, tanto desde criterios de universalidade (apoiados na acepción ideal, xerárquica) como de historicidade, buscando a vinculación dos traballos analizados coas tradicións e as sociedades nas que xurdiron. A terceira definición engloba e supera as dúas primeiras. Entende a cultura como a descrición do modo de vida dunha organización social concreta, descrición que expresa uns valores e significados determinados. Segundo esta concepción social da cultura, a análise cultural debe incluír a crítica histórica propia da análise documental, mais incorporar tamén á análise aqueles elementos do modo de vida que os defensores das outras acepcións non consideran cultura. É dicir, tamén son cultura as formas de organización da produción, a estrutura da familia, a estrutura das institucións que expresan ou gobernan as relacións sociais, as formas nas que se comunican os membros da sociedade... (Williams, 1975, 57-58). Sono tamén aqueles traballos e prácticas cuturais que non entran dentro do considerado "ideal" segundo os criterios da primeira e segunda acepcións. Mais ao mesmo tempo, tamén son cultura aqueles "universais" ou xerarquías, significados e valores, destacados pola primeira definición; ou os obxectos e prácticas intelectuais e imaxinativas que expresan eses valores e significados ideais (e que, como se verá, pasarán a integrar a tradición

selectiva dese período específico). A análise da cultura debe, pois, integrar todos estes elementos, non tanto para clasificalos ou xeraquizalos respecto a determinadas escalas de valores (produto dun modo de vida determinado), mais co fin de detectar leis ou tendencias que afectan a maneira na que eses significados e eses valores van mudando dentro dun proceso que preferimos nomear transformación antes ca "perfección", libre o primeiro termo da connotación finalista e elitista do segundo, que conduce á tentación de considerar os valores e significados xerados noutros contextos como "atrasados" ou "primitivos".

A acepción defendida por Williams e, seguindo a súa estela, pola escola dos *Cultural Studies*, entende a cultura como unha noción plural e dinámica, e asume que existen tantas culturas como momentos, lugares, e modos de vida se poden desenvolver nun contexto espazo-temporal preciso, por pequeno e puntual que este sexa. Esta visión permíte incluír no estudo das culturas a idea de conflito, inerente a esta diversidade e a este dinamismo, o que vincula claramente os *Cultural Studies* coas ferramentas de análise da realidade desenvolvidas por Karl Marx e perfeccionadas, anos despois, por Gramsci no que respecta á análise da cultura como elemento desa realidade. Nesa noción dinámica e histórica de cultura basearase a presente investigación. Mais cómpre aínda debagullar polo miudo as consecuencias desta escolla teórica.

Abordar a análise da cultura, considerada na súa acepción máis abarcadora, no espazo e durante o período seleccionados (as décadas da chamada posguerra en Galiza, 1940-1960), presupón enfrontar a dificultade antes mencionada para apreender na súa totalidade un modo de vida pretérito. En todo caso, é posíbel tratar de estudar os elementos que teñen sido fixados, pero sempre será de xeito abstracto, illado do todo complexo do que formaban parte. A cultura vivida é irredutíbel no seu conxunto, calquera abstracción elude un dos seus elementos fundamentais: o que Williams (1975, 2000) nomeou a estrutura de sentir, conformada polos valores e os significados e as súas relacións entre eles, tal e como son vividos (e sentidos) activamente, no momento presente. No mesmo momento no que algúns destes elementos son fixados, xa unha nova estrutura de sentimento estará a emerxer. Este concepto resulta especialmente interesante para a análise de traballos ou prácticas artísticas, nos que atopa a estrutura do sentir un marco propicio para se expresar. A creación artística, como acto esencialmente comunicativo, consiste para Williams no acto de describir unha determinada experiencia e compartila con outras persoas que forman parte da mesma organización social (da mesma cultura). Lonxe da concepción elitista que emanaba da definición ideal, a creación artística non é un don reservado a uns poucos individuos tocados da man das Musas, mais unha maneira de transmitir unha experiencia e de mudar a realidade con ese acto comunicativo, unha destreza aprendida que só ten sentido dentro dunha estrutura de sentir concreta. Tampouco se pode caer nun igualitarismo que sería ficticio: a estrutura de sentimento non é posuída do mesmo xeito por todos os individuos dunha comunidade. Así e todo, é unha posesión profundamente estendida, precisamente, porque dela depende a comunicación desa comunidade.

Podemos, pois, tratar de aprehender unha parte do que foi a estrutura de sentir dun período pasado a partir das obras artísticas e dos artefactos do cotián que teñen sobrevivido aos seus creadores e utentes, e dos rexistros elaborados para a preservación de determinadas prácticas, valores e ideas. Porén, estes rexistros que chegan a nós non se efectuaron de xeito inocente. Salvo casualidades e circunstancias excepcionais, aquilo que é rexistrado forma parte da denominada tradición selectiva,

isto é, da descrición daqueles rexistros da cultura dun período, dos seus padróns xerais de valor e de actividade, e en parte, da súa estrutura de sentir (no caso daqueles elementos que acaban sendo fixados e integrados). Esa descrición é resultado dunha serie de escollas que responden a determinados intereses. A escolla comeza dentro do propio período: algunhas obras e actividades son enfatizadas e valorizadas por riba das demais. Nesa selección podemos ver un reflexo da organización social que a efectúa, e ten moitas posibilidades de confirmarse polos grupos dominantes de períodos sucesivos, aínda que isto non é sempre así, tal e como amosa Williams na súa análise da novela inglesa da década de 1840 (1960, 325).

1.1.2 Cultura e conflito

O modo no que opera a tradición selectiva na cultura dun determinado período é unha das maneiras de radiografar as relacións de poder que operan no seo do grupo humano que a xerou (Williams, 2000, 138). Neste punto, e insistindo na necesidade de ter en conta os condicionamentos históricos en toda análise cultural, faise preciso delimitar a posición que neste traballo se establecerá respecto do papel que a cultura xoga no marco político, isto é, na relación de forzas que condicionan todo momento histórico, partindo dunha concepción dialéctica da Historia. Seguindo da man do cadro de análise propio dos *Cultural Studies*, é inevitábel topar con Gramsci (1999) á hora de situar a cultura na arena de confronto das forzas sociais.

A noción de hexemonía desenvolvida por Gramsci achegou unha luz aos debates teóricos do culturalismo, superando o carácter monolítico e unidireccional da dominación dunhas clases por outras. A hexemonía é o proceso polo cal unha clase acada o poder dentro dunha organización social, só cando, non só consegue dominar as outras clases pola forza, senón que exerce sobre elas un liderado conquerido mercede ao consenso. A hexemonía acádase cando todas as clases comparten a concepción do mundo favorábel aos intereses da clase dirixente, é dicir, cando os valores, crenzas e costumes propios da clase no poder son asumidos polo resto das clases de xeito maioritario (Gramsci, 1999, vol. 5, 386). Isto non se consegue mediante un proceso de dominación unidireccional, mais a través dunha negociación que en moitos casos require da articulación dos valores propios das clases dominadas, até integralos na nova concepción do mundo propia do Estado como entidade que garante a estabilidade da nova clase no poder (Gramsci, 1999, vol. 5, 81). A hexemonía, como proceso histórico dinámico e sempre incompleto, facilita a análise das formacións culturais en todo momento e libéraas da tendencia a encadrar as expresións culturais nunha tendencia ideolóxica específica. As prácticas culturais, neste padrón de análise, non son políticas en si mesmas, senón que se aliñan dunha ou outra maneira segundo o cadro de relacións históricas no que se expresen. E por iso, de novo, é imposíbel analizar calquera traballo ou práctica cultural isoladamente do contexto no que é expresada.

Esta idea do poder a través da negociación non é sen consecuencias á hora de analizar un determinado obxecto ou práctica cultural. A posición deste obxecto ou práctica dentro da articulación de forzas hexemónica determinará a súa importancia comunicativa dentro da organización cultural da que é parte. Raymond Williams, en *Marxism and Literature*, incorpora a noción da hexemonía ao seu aparato teórico e propón que calquera texto ou práctica cultural reflicte a loita pola hexemonía (e a súa oposición), ao incluír, alén dos elementos da cultura das clases dominantes, elementos que representan un conflito con aqueles, os cales divide en dúas clases: residuais e emerxentes. Os primeiros son aqueles elementos xurdidos no contexto de formacións culturais pasadas pero que seguen activos. Nalgúns casos, os elementos residuais

constitúen unha forma alternativa á concepción do mundo hexemónica, e polo tanto exercen unha oposición a esta. O proceso hexemónico tentará incoporalos, desposuíndoos do seu componente contrahexemónico e facéndoos parte da tradición selectiva. Aqueles elementos que non sexan susceptíbeis de incorporación ao cadro hexemónico serán obxecto de silenciamento e marxinalizados, co fin de que a súa capacidade opositora fique desactivada. Cando esa anulación se fai efectiva, o elemento residual devén arcaico, resquicio inactivo do pasado, recoñecido no presente só como obxecto de análise especializada. Os elementos residuais activos manteñen, pois, esa relación dinámica e conflitiva cos elementos dominantes, e nese proceso comparecen as novas formas, prácticas, valores, significados ou tipos de relación que xorden no novo contexto da organización social e da relación de forzas que nela opera. Estes últimos, aos que denomina elementos emerxentes, concorren cos hexemónicos nunha negociación semellante á operada polos residuais: algúns deles son integrados automaticamente na cultura dominante, en apoio dos intereses hexemónicos; outros, vinculados ás novas clases sociais subalternas ou a áreas da experiencia relegadas a un segundo plano polo aparato ideolóxico (os ámbitos do íntimo ou da psicoloxía, antes de que a sociedade de masas irrumpira definitivamente en todos os eidos da vida), constitúen unha forma de alternativa ou mesmo de oposición á hexemonía. O residual activo e o emerxente alternativo articúlanse fronte ao dominante en calquera expresión cultural dunha organización social determinada. (Williams, 2000). É labor da investigadora detectar o xeito no que se produce esta articulación, que aflora con especial agudeza durante períodos de transición, como é o caso do analizado no presente estudo.

1.1.3. Pobo, masa, clase: á busca do suxeito

Unha vez delimitada a acepción de cultura que sustentará o cadro teórico desta investigación (unha acepción dinámica e plural, como se viu, que convida a falar de *culturas* e non de Cultura con maíusculas), cumpre situar a cultura concreta á que se adscribe a práctica cultural analizada. A priori, establécese que o obxecto de estudo deste traballo forma parte do que comunmente se denomina cultura popular.

Como ocorría para o termo de Cultura, a noción de cultura popular está pexada pola polisemia e os usos nesgados que se fan dela. Centrada a noción de cultura que se empregará neste traballo, cumpre fixar a definición do termo que constitúe o outro cincuenta por cento do par semántico: a noción de pobo. Un termo problemático desde o momento en que o seu uso histórico por parte de determinados movementos políticos acompañou un cambio social e cultural iniciado en Europa na Idade Moderna e que trouxo aparellada unha nova concepción do mundo que segue en boa parte vixente. Como explica Martín-Barbero,

> Las contradicciones que moviliza, en su origen moderno, la idea de cultura popular se hallan sintetizadas en la tensión contenida entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de *lo popular* en la cultura, que significa para los ilustrados todo lo que la *razón* viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia, la invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la exacta medida en que esa invocación articula su exclusión de la cultura, esto es, la identificación de lo popular con *lo inculto*. Lo popular se configura,

> así, como la identidad refleja de lo constituído, no por lo que es sino por lo que le falta (Martín-Barbero, 2002, 49).

O problema de entender o popular como negativo do culto (que só existe, só opera de xeito autónomo naqueles eidos nos que o dominante se exime de intervir) é que conduce a negar de partida o interese en analizar calquera expresión cultural xurdida do pobo, ao considerar atrofiada a súa capacidade creativa. Este miserabilismo do que falan Grignon e Passeron (1989, 43) comporta o risco de conducir a actitudes elitistas de desprezo ou condescendencia a respecto de todo o proveniente das clases subalternas. Ao mesmo tempo, aínda que desvenda e mesmo denuncia a relación de dominación que xenera esa incapacidade do popular, a posición miserabilista extrema acaba por coincidir e reafirmar as teses hexemónicas, integrando o seu propio discurso na concepción do mundo dominante.

De feito, a concepción do pobo propia da cultura burguesa é a que fundamenta a habitual asociación do popular co oposto ao culto. Na súa obra seminal, Martín-Barbero traza unha xenealoxía desa acepción burguesa, mais tamén a de acepcións alternativas como a enarborada polo movemento romántico, que incide nunha visión idealizada do pobo, gardián das esencias da nación, detentor dunha autenticidade e duns valores que o racionalismo ilustrado viñan varrer. Pola súa parte, o movemento anarquista organizado no século XIX reivindica tamén o pobo como suxeito histórico e xerador dunha cultura propia e alternativa, resistente á cultura e á ideoloxía burguesas e con capacidade de transformación social. A noción ácrata de pobo é inclusiva: comprende todos os membros das clases subalternas, incluíndo nelas aos suxeitos máis marxinados e aparentemente menos organizados (crianzas, mulleres, indixentes, convictos...).

> Debemos a (...) los movimientos anarquistas el rescate y el potenciamiento de la *memoria popular* como dispositivo generador de una cultura conformada más por las prácticas y los usos que por los objetos. (...) de ahí la positiva valoración de los libertarios (..) de una estética popular basada (nietzseanamente) más en la experiencia que en las obras, en la voz colectiva que en la expresión individual, en la continuidad del arte con la vida, y de la técnica con el arte, en un *arte-acción* radicalmente antiautoritario (Martín-Barbero, 2002, 50).

O marxismo, porén, resístese a asumir o termo e opta polo de proletariado no seu lugar, que aparentemente indica un posicionamento máis militante no taboleiro de xogo da loita de clases. Haberá que agardar algún tempo despois da publicación dos *Cuaderni*, na década de 1950, para que o marxismo asuma o potencial transformador do pobo como actor histórico autónomo, independentemente da súa adscrición á clase traballadora. O marxismo ortodoxo impuxera, durante moitos anos, unha visión canónica das formas de loita revolucionarias, lonxe da pluralidade conxénita aos modos de acción e de pensamento xerados polo pobo ao longo da historia. Ao considerar un único camiño para a conquista do poder polas clases traballadoras, o subxectivismo e a pluralidade propias do popular fican desterradas. Iso ten como consecuencia que, durante boa parte do século XX, aqueles sectores sociais que non encaixaban dentro do modelo de clases ficasen fóra do marco de representación dos partidos políticos marxistas. As persoas mozas, as prostitutas, as mulleres, os colectivos itinerantes (feirantes, vendedores ambulantes, titiriteiros...) permanecerán ausentes do plano do materialismo histórico. Non encaixaban cos valores propios da

concepción do mundo marxista e polo tanto habían de permanecer nas marxes da sociedade. Alén diso, esta actitude contribuirá a negar a alteridade, a pluralidade das culturas, quedando as culturas alleas ou pretéritas reducidas polo discurso ortodoxo a "modos precapitalistas de produción". Tal monolitismo conduciría, paradoxalmente, a actitudes reaccionarias con respecto a formas culturais emerxentes, como as avangardas. (Martín-Barbero, 1991). A situación resúmese na doutrina do realismo social de Lucaks, criticada por eminentes creadores marxistas (entre eles Bertold Brecht). Tería que ser a crise dos 1970 e a emerxencia dos movementos sociais na América Latina a que desbloquease os preconceitos do marxismo respecto do popular.

Para complicar máis as cousas, a irrupción dunha serie de innovacións tecnolóxicas no eido da comunicación e do transporte a partir do século XIX e durante todo o XX, dan lugar a unha serie de transformacións económicas e sociais que desembocarán na chamada sociedade de masas. Esta fase do capitalismo industrial, caracterizaba principalmente pola subsunción do mundo do lecer pola industria cultural, orixinou unha importante controversia teórica no tocante ao papel das masas como suxeito histórico (ou mero obxecto pasivo e manipulábel). Xa desde finais do XVIII algúns teóricos burgueses tiñan expresado a súa preocupación pola xeración, nos novos contextos de concentración urbana industrial, de aglomeracións humanas de tipo inestábel e espontáneo, cunha influencia perniciosa nas condutas dos individuos. Autores como Tocqueville ou Stuart Mill alertan da crecente influencia das maiorías nos incipientes sistemas democráticos. Máis adiante, Gustave Le Bon, na súa interpretación psicolóxica das multitudes, considéraas tal que estado de regresión colectiva oposto á civilización. As clases que conforman esas multitudes non deben, polo tanto, chegar nunca a dirixir unha sociedade, sob risco de retroceso colectivo irreparábel. Gabriel Tarde formula o papel das masas na cultura, ás que considera unha degradación do público doutrora: "la progresiva transformación del *activo* –ruidoso y agitado- público de las ferias y los teatros en el *pasivo* público de una cultura convertida en espectáculo para una masa convencida y asombrada" (Martín-Barbero, 1991, 38). As masas pasivas e desorganizadas son sinxelamente manipulábeis a través da suxestión. Estas visións negativas das masas prodúcense dentro do paradigma auspiciado pola hexemonía burguesa, mudando a partir da década de 1940, cando o eixe hexemónico se despraza de Europa aos Estados Unidos de América. Nese momento, o masivo pasa a considerarse sinónimo de desenvolvemento tecnolóxico, o principal motor do novo paradigma de crecemento económico. A cultura producida e consumida masivamente contribúe á consolidación deste sistema, e polo tanto é ben considerada. A cultura de masas pasa a identificarse coa cultura popular e coa democracia norteamericana, elevada á categoría de sistema de referencia para a humanidade. Porén, esta acepción positiva do termo mal disimula o seu carácter interesado. Como critica Raymond Williams, a chamada cultura de masas é producida para o consumo das clases populares, pero non por elas. No seu esforzo por delimitar a xeneoloxía de nocións claves para entender o cambio cultural, Williams ocúpase tamén da noción de masas na súa inaugural *Culture and Society* (1960). Neste traballo ataca a hipocrisía que se agocha tras o uso despectivo do termo por parte dos intelectuais británicos da década de 1950, que equiparan sen máis cultura popular con cultura de masas. A esa crítica, Williams engade a dunha concepción vicaria da democracia, a mesma que defendía a burguesía no século XIX, pola cal as clases populares (que no século XX reciben a denominación común de masas), non estarían capacitadas para acceder ao poder. De novo, a hexemonía opera

na construción dun consenso con claras consecuencias políticas, e en cuxa consecución os intelectuais orgánicos xogan un papel determinante.

O de masas, explica, é un novo termo para "multitude", xerado pola confluencia de tres tendencias históricas: a concentración de traballadores nas fábricas, requerida polo novo sistema de produción a grande escala; como consecuencia do primeiro, a concentración de poboación nas cidades industriais, provocado tamén polo aumento demográfico; no plano socio-político, a xeración dunha clase traballadora autoorganizada (Williams, 1975). Esa nova realidade social que xera unha nova clase leva aparelladas novas ideas, mais tamén se lle atribúen as mesmas características que tradicionalmente se lle apoñían ás multitudes (a inxenuídade, a variabilidade, o gregarismo...). Este preconceito é o que leva a desconfiar da "democracia de masas", o que non é outra cousa que desconfiar da auténtica democracia, pois dado que a vontade das masas non é outra cá das clases traballadoras, ás clases dirixentes non lles interesa que estas acaden o poder. Para Williams, o principal problema que subxace ao termo "masas", é que sempre se utiliza para designar a un Outro externo do que o falante nunca se sinte parte. Polo tanto, a masa non tería un correspondente na realidade, dado que ninguén a título individual se recoñecería como integrante dela. Polo tanto, a noción de masas, tal e como a utilizaban os intelectuais da época na que se escribiu *Culture and Society*, non se sustenta nunhas condicións obxectivas, mais nun modo de ver ao outro puramente ideolóxico.

Esa concepción pasiva da masa extendíase na altura aos novos conceptos que xurdían asociados ao novo modelo produtivo das industrias culturais. A noción de comunicación de masas non designaba unha auténtica comunicación, dado que se trataba de mera transmisión unidireccional, a posibilitada polos novos medios de difusión de información masiva. A recepción, ausente na meirande parte das situacións de comunicación (vicaria) que estes medios posibilitan, non depende tanto da técnica como da vontade do emisor de comunicar verdadeiramente (Williams, 1960, 322). Williams defende que a única comunicación posíbel é a comunitaria (Ibídem), a única na que pode darse unha relación bidireccional plena na que se teña en conta a experiencia do receptor á hora de elaborar as mensaxes, e na que o emisor non se considera por riba dunha "masa" que despreza, senón parte da mesma comunidade que integran os receptores.

Unha situación semellante á da comunicación ocorre, segundo Williams, coa chamada "cultura de masas", denominación usada na altura (e aínda hoxe) como sinónimo de cultura popular. Os traballos creativos agrupados baixo esta etiqueta adoitan ser considerados polos críticos tales que "malos", trátese de obras artísticas, literarias ou do xénero que for. Por outra banda, asúmese que os creadores destas pezas son conscientes da súa baixa calidade, mais deben de afastarse dos canons do "bo gosto" para poder satisfacer un público masivo considerado como a multitude deostada polos teóricos burgueses do Dezanove. Os gardiáns do bo gosto (sempre situados na óptica das clases dominantes) laméntanse da proliferación deste tipo de produtos de baixa calidade e culpan dela á *Education Act* de 1870, que propiciou a alfabetización dun grande número de persoas, pero non asegurou a súa educación estilística segundo os cánones da "alta" cultura. Williams desmonta estes argumentos achegando un exemplo claro do funcionamento da tradición selectiva: a novela xorde no século XVIII, como xénero literario que resposta ás necesidades das emerxentes clases medias. No seu momento foi tachado de xénero menor, "vulgar", algo que hoxe, unha vez que aquelas clases emerxentes acadaron a hexemonía, ningún crítico se atrevería a afirmar dun xénero que deu moitas obras que forman parte da tradición selectiva (da cultura "ideal") (Williams, 1960). Así pois, o descenso dos estándares de

cualidade na produción cultural desde o século XVIII estaría relacionado coa multiplicación do número de obras, o que xera máis posibilidades de atopar máis obras "malas" (e tamén máis "boas"), e non cos soportes nin cos receptores.

Como se ve, o termo "masas" non deixa de ser problemático, e de feito o seu uso deviu marxinal. Tamén o de "pobo" reviste unha forte carga polémica, mais continúa a ser reivindicado polos teóricos dos *Cultural Studies* e os pensadores críticos latinamericanos, que insisten en desposuílo dos usos interesados que deteminadas correntes ideolóxicas lle quixeron apor. O pobo, fronte á noción de masa ou de clase, pasa por riba das condicións materiais dos seus membros. A súa característica definitoria é a subalternidade, mais alén disto, os seus membros poden ter procedencias demográficas, de xénero, etnia ou clase diversas. Desde a escola norteamericana dos *Cutural Studies*, John Fiske define ao pobo polo que non é: non é unha categoria sociolóxica estábel, que poida ser suxeita a estudo empírico, porque non existe na realidade obxectiva. O pobo, o popular, as forzas populares, son un conxunto cambiante de alianzas que atravesan todas as categorías sociais.

> By 'the people', then, I mean this shifting set of social allegiances, which are described better in terms of people's felt collectivity than in terms of external sociological factors such as class gender, age, race, religion or what have you. Such allegiances may coincide with class and other social categories, but they don't necessarily[1] (Fiske, 1989, 24).

Esta definición do pobo como entidade inestábel permite, porén, facer fincapé na súa proactividade: o pobo só existe como suxeito activo, para actuar é que se constitúen esas alianzas das que fala Fiske. Todo o contrario da consideración da masa como Outro pasivo que denunciaba Raymond Williams.

Tal noción de pobo aproximaríase máis do concepto de multitude defendido no século XVII por Spinoza, e hoxe rescatado como categoría para explicar os fenómenos sociais xurdidos nesta fase da Modernidade (Virno, 2003). Aínda que para o filósofo sefardita a multitude indica pluralidade persistente na acción colectiva, sen converxer nunha unidade, a actual categoría de multitude "no se contrapone al Uno, sino que lo redetermina" (Virno, 2003, 25). A multitude xurde dunha unidade distinta da do Estado, constituída por aquelas facultades que son comúns ao xénero humano, como a linguxe. Esa unidade sería o punto de orixe da multitude, non o punto cara ao que converxer.

Malia ao interese deste enfoque teórico, a efectos deste traballo optarase por unha noción que permita a súa aplicación a contextos anteriores ao actual, como é o caso do período analizado (a Posguerra española). É por iso que se tomará de novo o pensamento gramsciano como referencia para falar de grupos ou de clases subalternas. Este termo é probabelmente menos problemático –non ten sido, até o dagora, albo de apropiacionismos de tipo propagandístico como foi o de pobo- e será a aplicada ao longo deste traballo para referir ao seu suxeito de estudo.

Gramsci, consciente da necesidade de incluír ao campesiñado no seu proxecto emancipatorio, cuestionou a adecuación do termo proletariado ou clase operaria como suxeito revolucionario. A súa preocupación pola "cuestión meridional" levouno a

[1] Por 'o pobo', pois, refírome a ese conxunto mutábel de alianzas sociais, que se describen mellor en termos da colectividade sentida polo pobo que en termos de factores sociolóxicos externos como clase, xénero, idade, raza, relixión ou o que for. Ditas alianzas poden coincidir coa clase ou outras categorías sociais, pero non necesariamente (tradución propia).

definir un novo suxeito, caracterizado pola súa fragmentariedade, só superada na medida en que os seus membros pasan a disputar a hexemonía, co que gañan organicidade e abandonan a súa posición de subalternidade (Roio, 2014). Esta noción foi recuperada, ademais de polos membros da escola de Birmingham, polo Grupo de Estudos Subalternos, creado na década de 1980 por unha serie de autores surasiáticos, nomeadamente o historiador Ranajit Guha. Este grupo parte de Gramsci cando define a subalternidade coma un espazo de diferenzas, conformado por todos aqueles grupos que non forman parte da elite. A heteroxeneidade segue a ser, polo tanto, unha característica consustancial ao termo. A partir dos traballos deste grupo, inseridos na liña do pensamento postcolonial, Gayatri Spivak explorou nun texto xa clásico a posibilidade de os membros dos grupos subalternos teren voz, ou, máis vez, de seren escoitados. Isto é, a pensadora hindú presenta á subalternidade como unha posición sen identidade (ninguén pode dicir de si mesma que é unha subalterna) (Spivak, 2009, 72-73). Dalgún xeito, esta reflexión leva aparellada un cuestionamento da posibilidade de que os grupos subalternos constitúan suxeitos de investigación, o cal presenta un desafío explícito a traballos como o presente.

1.1.4. Cultura(s) popular(es)

A busca dunha definición acaída para o termo "cultura popular" leva, en camiño de non retorno, á tensión entre relativismo e miserabilismo cultural, segundo o peso que se decida colocar na análisise á cultura dominante (Grignon, 1989, 38). Se a súa situación de dominio e a falta de control sobre as canles de transmisión impiden a reprodución das culturas subalternas, é posíbel abordar unha pesquisa asumindo que o seu obxecto está incluído dentro da cultura popular? A noción, ademáis, está pexada por esa multiplicidade de acepcións que é reflexo da realidade complexa que o termo denota. De novo Williams emprende a disección etimolóxica e pon sobre a mesa as distintas formas de aplicar o termo e as connotacións que cada unha leva aparellada. Cultura popular pode designar, en primeiro lugar, aquelas obras ou prácticas creativas que son do gosto dun grande número de persoas. Esta acepción, en principio neutra, é a máis recente. No outro extremo estaría a acepción de connotación negativa, que inclúe no saco da cultura popular todas aquelas producións artísticas ou intelectuais consideradas de baixa calidade (daí o habitual emprego do adxectivo "popular" como oposto ao "de calidade", a carón de termos como prensa ou novela). Nesta acepción é palpábel a acción da hexemonía na creación dos padróns do "bo gosto". Unha terceira acepción é aquela que contempla a cultura popular tal que elemento facilitador da suxestión e a manipulación das masas (consideradas tal que Outro inferior). É a acepción que identifica cultura popular con cultura de masas. A cuarta acepción que detecta o galés entronca coa reivindicación esencialista romántica: a cultura que o pobo, como elemento abstracto e idealizado, crea para si mesmo. Sería a definición que no século XX pasaría a vincularse coa cultura das clases traballadoras e que non tería en conta a complexidade na que a cultura do pobo, e a noción de pobo mesma, son xeradas (Williams, 1985, 110-111).

De novo Antonio Gramsci, e máis concretamente os textos que lle adicou ao folclore, permite engadir unha quinta definición que introduce o elemento dinámico nunha noción paralisada pola imposibilidade da análise isolada do seu contexto conflitual do que é parte. O sardo parte da afirmación de que todo ser humano é, polo mero feito de selo e de empregar unha linguaxe, filósofo (Gramsci, 1999, vol. 4, 246), porque elabora unha concepción do mundo que o rodea, en base á súa experiencia e á comunicación con outros seres humanos. Do mesmo xeito, o folclore, alén de todo

pintoresquismo, é constituído polas múltiples concepcións do mundo, non sistemáticas nin elaboradas, desenvolvidas ao longo da Historia polos membros do *pobo* ("el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de toda forma de sociedad que hasta ahora haya existido" . Gramsci, 1999, vol. 6, 203). Desde esta perspectiva a cultura popular sería un campo de loita entre os dominados e os dominantes que tratan de incorporar os valores hexemónicos á concepción do mundo dos subalternos. Este conglomerado de concepcións do mundo queda plasmado no folclore (naqueles elementos que sobreviven mesmo ás condicións de vida que os xeraron). Gramsci fala ademais dunha moral do pobo, da que se derivan unhas prácticas e uns hábitos de conduta. Dentro da moral popular, distingue aqueles estractos que reflexan condicións da vida pasada, e que polo tanto son conservadores ou reaccionarios (poderían identificarse cos elementos arcaicos definidos por Williams); daqueles que supoñen unha innovación, elementos creativos e progresistas, determinados espontanemente por formas e condicións de vida en proceso de desenvolvemento e que entran en contradición coa moral das clases dirixentes (os elementos residuais activos e os emerxentes alternativos). A cultura popular, por tanto, xa non é exclusivamente a cultura do pobo nin a das masas, mais un terreo de intercambio e de negociación entre ambas e coa cultura hexemónica, marcado pola tensión entre resistencia e incorporación, e na que se mesturan elementos dominantes, residuais e emerxentes.

> Gramsci desfuncionaliza la IDEOLOGÍA mediante unha concepción de la HEGEMONÍA que piensa la dominación como proceso hecho no sólo de fuerza y represión, sino de sentido, de lucha por la producción y la apropiación social del sentido. A esta afirmación del espesor de lo cultural corresponderá la importancia teórica y política del *folclore* en el pensamiento gramsciano: lo *popular* constituye una cultura en el sentido más fuerte: esto es, *concepción del mundo y de la vida* contrapuesta a las de los "sectores oficiales" y "sectores cultos". *Subalterna* entonces, la popular es unha cultura fragmentaria y degradada, lo que no la convierte en mero reflejo de la *hegemónica*, pues guarda una especial tenacidad por adaptarse a los cambios y sobrevivir incluso como fermento de transformaciones sociales" (Martín-Barbero, 2002, 52).

Temos, pois, que a cultura popular se define máis polo que lle falta e pola dinámica que xera e que a súa relación de subalternidade respecto da cultura dominante (a cultura con maíuscula, o modo de vida hexemónico) é tamén fundamental na súa comprensión e análise. É preciso asumir, de novo, esta pluralidade e fragmentariedade. As culturas populares, pola súa posición subalterna, deben afrontar unha serie de obstáculos no seu desenvolvemento que limitan a súa reprodución como cultura, o que explica a dificultade de chegar a unha definición consensuada e complica a súa análise.

Unha vez asumido que o caso do presente estudo forma parte daquilo que chamamos cultura popular, e a complexidade da propia noción, os seguintes apartados tratarán de afondar na capacidade transformadora da mesma. O presente traballo asume o optimismo da vontade gramsciano e proponse valorar o papel que as culturas populares xogan e seguirán xogando, ao cuestionar a concepción do mundo monolítica da cultura oficial. Tomando os termos de Dolores Juliano, "Por el solo

hecho de existir, la cultura popular desmiente la pretensión universalista de la cultura oficial". (1986, 8)

Ou, como defende o antropólogo italiano Luigi María Lombardi Satriani en *Folklore e profito*:

> La función que el folclore desarrolla frente a la cultura 'oficial' es contestataria, a veces de forma consciente y explícita, otras en el ámbito inconsciente, implícito, aunque también incluye elementos inmovilistas. Con su misma presencia, en efecto, los valores folclóricos muestran los límites de la universalidad de los valores "oficiales", y en este sentido, el estudio del folclore puede ser uno de los medios más eficaces para descubrir el mecanismo de la ideología, para entender la mistificación llevada a cabo por la cultura oficial (citado en Feixas e de Martino, 2008, 36).

Deste xeito, desmontaríase o argumento miserabilista que nega a posibilidade de apreender a cultura popular pola súa condición subalterna. Polo contrario, nas culturas populares pode detectarse a resistencia dese suxeito fragmentario que compoñen as subalternas ao proxecto aculturador dos grupos dominantes. Con esa convicción se emprendeu o presente traballo.

1.2. A CULTURA POPULAR COMO ESPAZO DE RESISTENCIAS Á CULTURA DOMINANTE.

Asúmese, como se leva exposto, unha noción da cultura popular que entende a cultura popular como expresión da concepción do mundo das clases subalternas, formulada por oposición á cultura dominante, aínda que penetrada por esta en moitas ocasións. A cultura popular sería pois un espazo de conflito. No apartado anterior deixábase apuntada a potencialidade transformadora desta cultura popular, ou cando menos dalgúns dos seus elementos (aqueles que Raymond Williams clasificara como residuais activos e emerxentes alternativos). Nas seguintes liñas abordarase en detalle a maneira na que se fai efectiva esa oposición desde posicións de subalternidade.

Comezarase por definir a noción de resistencia, como contrapartida inevitábel do poder. Ambos os dous elementos están presentes, necesariamente e de xeito conflitual, en toda expresión da cultura popular, o que levou a distintos autores a centrar a súa análise nas formas nas que os elementos resistentes operan no seo das culturas dos grupos subalternos. Optarase pola noción de "infrapolíticas" para caracterizar o conxunto de accións polas cales a subalternidade expresa a súa visión do mundo alternativa no discurso público, isto é, accesíbel a todo o espectro social, se ben de xeito velado para protexer a integridade dos emisores das mensaxes opositoras.

O feito de tratarse de accións de tipo indirecto ou velado ten a ver coa precaria posición ocupada polas subalternas no cadro da organización social, que lles impide en numerosas ocasións afrontar unha oposición directa ao poder. Daí a necesidade de desprazar o foco de atención cara ás prácticas culturais, fronte ás obras ou produtos. A noción de "artes de facer", como as tácticas bélicas das subalternas, permitirá afondar nesta caracterización da resistencia a través das culturas populares. Dada a posición de debilidade ocupada polas subalternas, só lles é dado aproveitar as ocasións para acadar pequenas vitorias ou invertir as mensaxes fornecidas desde a cultura dominante para xerar novos significados que resposten á súa concepción do mundo. Daí o acento nos usos e na lectura como forma de resistencia, pola cal as subalternas consiguen apropiarse dos contidos culturais que lles foron impostos.

Esta circunstancia evidénciase especialmente co xurdimento da cultura de masas, na que as industrias culturais fornecen unha serie de contidos de xeito unidireccional ao pobo, restando como único espazo para a cultura popular as apropiacións que este fai a través dos usos daqueles contidos. O cotián devén entón espazo de resistencias miúdas pero non irrelevantes, xeradas por un suxeito colectivo e inestábel, produto de alianzas transitorias, que constitúe o popular na sociedade de masas.

Por último analizaranse as tentativas da cultura hexemónica por disciplinar as expresións da cultura popular aínda vixentes a finais do século XIX e principios do XIX en Occidente, e a resposta que xurdiu desde a subalternidade en forma de apropiacións simbólicas, dando pé a novas expresións culturais, denominadas formas de massmediación. Estas expresións resumen o carácter contraditorio e conflitual da cultura popular no seu contacto coa cultura de masas.

1.2.1. A outra cara do poder

Co fin de determinar se a cultura popular encerra efectivamente elementos opositores ou resistentes á cultura dominante cómpre definir o que se entende por resistencia. Para isto, a definición do termo achegada por Michel Foucault na súa *Histoire de la Sexualité* permite soster o punto de vista que se está a defender neste traballo. Foucault, ao detallar o método co que analizará os dispositivos de control da sexualidade, expón a súa concepción do poder, que entende como a multiplicidade das relacións de forza que operan dentro da organización social. O poder non é un elemento illado e tanxíbel, susceptíbel de ser transmitido ou partillado; o poder é un proceso dinámico, unha situación complexa nunha sociedade dada; exércese desde unha multiplicidade de puntos, non exclusivamente de arriba abaixo. De feito, é o poder exercido abaixo, ao longo de multitude de microrrelacións de forza, o que sustenta a situación de dominación xeral. Mais isto non significa que tal situación non poida ser revocábel. Do mesmo xeito que as relacións de poder se estenden por toda a malla de relacións sociais, "alí onde hai poder hai resistencia". (Foucault, 1976, 126) Aplicando este esquema argumental ao ámbito do presente traballo, diríase que a cultura popular, entendida como conxunto de apropiacións simbólicas operadas desde unha posición de subalternidade, integraría tanto poder coma resistencia no seu seo. Fronte ás relacións de micropoder que contribúen a perpetuar a súa subalternidade e que forman parte desa malla que sustenta a relación xeral de dominación, emerxerían reaccións de resistencia e oposición á aculturación programada por parte das clases dominantes.

O escenario que deseña Foucault pode facer pensar nun *perpetuum mobile*, onde a relación de forzas non propicia ningún avance e permanece estancada nun movimento cara a ningures, sen posibilidade dunha transformación do estado de cousas. O propio Foucault espanta esa interpretación:

> Des grandes ruptures radicales, des partages binaires et massifs? Parfois. Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles. Tout comme le réseau des relations de pouvoir finit par former un épais tissu qui traverse les appareils et les institutions, sans se localiser exactement en eux, de même l'essaimage des points de résistance traverse les stratifications sociales et les unités individuelles. Et, c'est sans doute le codage stratégique de ces points de resístance qui rend possible une révolution, un

> peu comme l'État repose sur l'intégration institutionnelle des rapports de pouvoir[2] (Foucault, 1976, 126-127).

Xa en *Sourveiller et punir* (1975) o filósofo francés abordara unha arqueoloxía das formas nas que opera o poder, centrándose nas tecnoloxías disciplinares, nos dispositivos do control social. Outro francés, Michel De Certeau, toma a análise foucaultiana como punto de partida para aplicala ao campo da cultura popular. Mais no canto de analizar os procedementos de vixilancia, De Certeau preocúpase por determinar "comment une société entière ne s'y réduit pas; quelles procedures populaires (elles aussi 'minuscules' et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner[3]"(Certeau, 1990, 11). En definitiva, interésalle detectar as maneiras nas que operan as microrresistencias dentro da cultura popular; aquelas "maneiras de facer" (a tradución ao galego podería ser 'arranxos') que forman a contrapartida, do bando dominado, dos mecanismos silandeiros que organizan a orde sociopolítica. A diferenza de Foucault, xa non se trata de precisar o modo no que a violencia da orde devén tecnoloxía disciplinar, mais de exumar as forzas subrepticias que toma a creatividade dispersa dos grupos ou dos individuos. O foco colócase agora neses procedementos opositores que compoñen a rede dunha antidisciplina.

Tamén James Scott (1990) analiza as formas nas que opera a resistencia. O politólogo norteamericano apóiase na súa observación das formas de resistencia nas sociedades labregas do Pacífico sul para trazar un esquema xeral dos modos nos que os grupos subalternos rearxen politicamente ás formas de dominio en sociedades non democráticas. Denomina "infrapolíticas das subalternas" aquelas actuacións nas que as persoas en posición de subalternidade expresan publicamente, ainda que de xeito subrepticio, a súa propia visión do mundo, disconforme coa situación de dominación e coa denigración a que se ven sometidas como resultado da necesidade dos poderosos de reafirmar o seu status. Estas formas de resistencia son necesariamente ambiguas, nunha táctica para tantear a represión que unha agresión aberta acarrearía. Conteñen un dobre significado, un dos cais é inocuo e aparentemente conforme cos valores hexemónicos, mais o segundo, accesíbel para o resto do grupo subalterno, incorpora contidos opositores coa situación de forzas imperante. Precisamente, é o feito de compartir unha visión do mundo alternativa, unha "subcultura disidente", xerada nos espazos libres de control dominante, o que permite a comunicación destas mensaxes disimuladas no discurso público. O que James Scott denomina "discurso oculto" (*hidden transcript*) constituiría ese conxunto de valores e saberes que os grupos subalternos xeran á marxe do discurso dominante, e que non pode ser publicamente expresado agás en contextos de confrontación aberta (revoltas, levantamentos, *riots*). Scott, na liña de Foucault, argumenta que a resistencia é a inevitábel cara B de toda dominación, e sustenta esa afirmación en estudos

---

[2] Grandes rupturas radicais, particións binarias e masivas? Ás veces. Mais o máis habitual é que nos atopemos perante puntos de resistencia móbiles e transitorios, introducindo nunha sociedade desniveis que se desprazan, rachando as unidades e suscitando reagrupamentos, fendendo os propios individuos, cortándoos e remodelándoos, trazando neles, nos seus corpos e na súa alma, rexións irredutibeis. O mesmo que a rede das relacións de poder acaba por formar un tecido espeso que atravesa os aparellos e as institucións, sen localizarse exactamente neles, o enxame dos puntos de resistencia atravesa as estratificacións sociais e as unidades individuais. E, é sen dúbida a codificación estratéxica deses puntos de resistencia o que fai posíbel unha revolución, un pouco como o Estado repousa sobre a integración institucional das relacións de poder. (Tradución propia)

[3] ...de que xeito unha sociedade enteira non se reduce a eles [os procedementos de vixilancia], que procedimentos populares (tamén "minúsculos" e cotiáns) xogan cos mecanismos da disciplina e non se conforman con eles máis que para viralos. (Tradución propia)

psicosociais que sosteñen que manter unha actitude de finxida deferencia cara aos poderosos xenera un sentimento de ira que require de ser canalizado se se quer evitar unha confrontación directa que acarrearía un risco excesivo. As infrapolíticas dos grupos subalternos, malia proporcionaren un innegábel pracer a quen participa delas, non serven como válvula de escape inhibidora da expresión directa do desencanto, como se ten argumentado. Máis ben ao contrario, segundo Scott serven para alimentar esa rabia e manter viva a fantasía da sempre ancellada confrontación directa. En calquer caso, o esquema proposto por Scott non sería aplicábel a situacións de dominación complexas nas que operan formas de consenso e integración dos valores dominantes, como sería o caso da sociedade de masas. Porén, para unha situación de mudanza cultural como a obxecto do presente estudo, é digno de consideración e será aplicado máis adiante ao longo destas páxinas.

1.2.2 A cultura popular como espazo dos usos

As perspectivas propostas por De Certeau e James Scott constitúen un desafío explícito á Academia ao erixir ás clases subalternas, ao pobo, en suxeito da investigación. Restitúenlles a estas clases a capacidade de actuar, unha hipótese que o miserabilismo tan en voga na Socioloxía francesa da década de 1970 descartaba de plano (Grignon e Passeron, 1989, 36-37). Devólvelles a voz e a iniciativa, en contra do pesimismo ao que conducen as análises centradas nos procedementos da dominación. O cambio de foco fai que a análise da cultura popular non atenda aos produtos (que na sociedade de masas son xerados masiva e unidireccionalmente pola Industria Cultural e aspiran a manter o estado de cousas), senón á maneira na que estes son consumidos ou, mellor, como son apropiados. As multiples maneiras nas que as persoas usuarias (reducidas a "consumidores" pola hexemonía) constrúen os seus propios significados a partir das representacións fornecidas unilateralmente polo aparello hexemónico conforman o que entendemos como cultura popular, e é nesas *manières de faire* onde se detectará esa capacidade de resistir e de transformar desde o bando dominado.

De Certeau emprende a súa análise das *arts de faire*, dos usos furtivos aos que os dominados someten os produtos e mensaxes da cultura dominante, establecendo unha diferenciación que resultará de grande utilidade en análises posteriores da cultura popular. Toma da linguaxe militar os termos de estratexia e táctica para clasificar os diferentes tipos de traxectorias que deseñan as prácticas do cotián, os usos culturais. Por unha banda, a estratexia constitúe o cálculo das relacións de forza que se fai posíbel a partir do momento no que un suxeito de poder (un proprietario, unha empresa, un concello, unha institución científica) pode ser isolábel dun contorno. A *estratexia* asume, pois, un **lugar** delimitado como **propio** e por tanto serve de base para a xeración de relacións cun exterior diferenciado (competidores, adversarios, clientes, *targets* ou obxectos de investigación). As racionalidades política, económica e científica teñen sido construídas en base a este modelo da estratexia, que non é máis ca un tipo específico de saber-poder: o poder de dotarse dun lugar propio. A *táctica*, pola contra, é un cálculo que non pode contar cunha localización espacial e institucional propia, nin cunha fronteira que a distinga do outro como unha totalidade visíbel. "La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre[4]" (Certeau, 1990, 46); non dispón dunha base sobre a que capitalizar as suas avantaxes. O *propio* é unha vitoria do lugar sobre o tempo. E a táctica xoga no non-lugar, polo que depende do tempo, de ser quen de cazar nel posíbeis beneficios: "pour saisir au vol les possibilités qu'offre

[4] A táctica ten por lugar aquel que é de outro.

un instant"[5] (Certeau, 1990, 61). Non garda o que gaña; debe aproveitar constantemente as ocasións para xerar novas oportunidades. O feble –a feble- saca partido constantemente das forzas que lle son alleas, combínaas a cada momento, xerando, non un discurso, mais unha decisión concreta. Moitas das prácticas cotiás son de tipo táctico, así como moitas das "maneiras de facer": triunfos do fraco contra o forte. (Certeau, 1990, 46-47). De tal maneira que a cultura popular está feita de espazos construídos na ocasión, no momento, por aqueles que carecen dun lugar de seu.

A partir desta distinción De Certeau embárcase nun estudo da lectura como "art de faire", como apropiación dos textos. O lector ou lectora sería o cazador furtivo que atravesa un terreo que non lle pertence; esta imaxe incide na cuestión, xa abordada, do carácter variábel da cultura, formada de distintas interpretacións segundo os contextos históricos e sociais. Pesie ao acento que pon na lectura, a perspectiva que introduce De Certeau serve para todas as prácticas culturais. Sobretodo, contribuíu a sacar do seu *impasse* aos sociólogos e historiadores da cultura popular, sumidos no debate sen fin entre miserabilismo e populismo. Asumir, seguindo a distinción proposta por Williams, a articulación de elementos dominantes, residuais resistentes e emerxentes alternativos en toda práctica ou obxecto cultural, levou algúns investigadores ao extremo de concluír a imposibilidade de estudar a cultura popular *per se,* ao considerar que o elemento dominante pesa excesivamente no seu desenvolvemento. Pola contra, outros, teimosos a priori por valorizar todo o que proceda das clases subalternas, aférranse ás técnicas xurdidas no eido da antropoloxía e avogan por estudar isoladamente os elementos da cultura popular, creando un cadro de análise ficticio no que as forzas dominantes non operarían ou onde mesmo se invertirían as relacións de forza: nese mundo irreal os elementos alternativos pasarían a ser dominantes e viceversa (Grignon e Passeron, 1989, 51). Ningunha destas dúas tendencias extremas é apropiada, mais as dúas parten dun problema común e aínda non resolto: o da dificultade de analizar a cultura popular illadamente da relación de forzas e da negociación co aparello hexemónico na que se produce. Faise precisa unha articulación permanente entre as dúas posturas: nin a cultura popular pode ser desbotada para a análise pola súa posición de subalternidade, nin se poden obviar as tensións que nela operan por efecto da cultura hexemónica, que teima en incoroporar ao seu radio de influencia aqueles elementos da cultura popular contrarios aos intereses da clase dominante (Grignon e Passeron, 1989).

Este debate teórico entre o populismo relativista e o lexitismimo miserabilista, abordado no cadro da Socioloxía francesa da cultura, pode atopar unha articulación ou punto medio se se coloca o foco sobre os usos e os procesos máis que sobre os produtos ou obras culturais. Esa postura é a defendida por Roger Chartier, quen adopta os conceptos de táctica e resistencia para o estudo das expresións culturais pretéritas, desmontando os argumentos de quen defendían que a cultura popular "verdadeira" tiña desaparecido a patir do proceso aculturador que en Europa constituíu a Contrarreforma. "La volonté d'inculcation des modèles culturels n'annule jamais l'espace propre de leur réception, usage et interpretation[6]." (Chartier, 1994, 10)

O cambio do foco cara aos usos (a lectura, a apropiación) acaba con interpretacións esencialistas da cultura popular e insiste na súa componente dinámica e conflitiva: "...les formes 'populaires' de la culture, des practiques du quotidien aux

[5] Para atrapar ao vóo as posibilidades que ofrece o instante.
[6] A vontade de inculcar modelos culturais non anula nunca o espazo propio da súa recepción, uso e interpretación. (Trad. Propia)

consommations culturelles, peuvent être pensées comme des tactiques productrices de sens –mais de sens possiblemente étrangers à celui visé par les producteurs"[7] (Chartier, 1994, 8). Deste xeito, unha tal concepción centrada nos usos entronca con aquelas concepcións que contemplan o elemento resistente ou opositor como parte integrante das culturas populares.

O proprio Gramsci, nas súas *Osservazioni sul folklore*, non excluía a posibilidade dunha

> (...) oposición fragmentaria y espontaneísta que se revela, por un lado, en el mecanismo de *adaptación popular* de cada producto culturalmente impuesto, y, por el otro, en el hecho de que las condiciones de vida reales de los pueblos, (...) en su confrontación con la realidad general, estimulan actividades 'justicialistas" (...) o aspiraciones evasivas, pero no por eso insignificantes, como la indentificación con el bandolero justiciero, el héroe que se toma la justicia por su mano, etc. El resultado es que, si desde el punto de la conciencia política y de la organización, el nivel de la cultura subalterna es incapaz de un antagonismo consciente y coherente, esto no quiere decir, sin embargo, que sea un recipiente vacío que se llena sólo con las ideas de las clases dominantes (Feixas e de Martino, 2008, 25).

Tómanse en conta, polo tanto as "infrapolíticas" como a opción das subalternas en contexto de opresión, e que se expresan a través da reapropiación a través dos usos (as *manières de faire*) e a resistencia disimulada a través das expresións culturais propias.

1.2.3. O popular como espazo de antagonismos partillados

Roger Chartier reclama unha nova forma de encarar a historia da cultura popular na que se teña en conta o caracter conflitivo de cada unha das súas expresións, nas que sempre se poden detectar elementos dominantes e resistentes en convivencia e tensión. Se isto é certo para as formas culturais do pasado máis afastado, faise especialmente patente a medida que nos achegamos aos períodos nos que a cultura pasa a constituír un espazo estratéxico da hexemonía (Martín-Barbero, 1991, 134); xustamente nesa fase da historia occidental recente na que se tenta confundir a cultura popular coa cultura de masas. É nesta altura na que as novas tecnoloxías favorecen a difusión masiva de mensaxes, facilitando a mediación entre as formas culturais da cultura popular tradicional e a nova cultura de masas. E é nesta etapa complexa e conflitiva, ubicada cronoloxicamente nun arco que vai desde o 1850 até o 1950, que xurdirán os fenómenos culturais que serán obxecto de análise e reflexión neste traballo.

Nun traballo pioneiro dos estudos culturais e deste enfoque, Richard Hoggart describe as maneiras nas que as clases traballadoras inglesas da década de 1950 lían ou escoitaban os produtos da cultura de masas: era a deles unha atención oblicua ou distraída, caracterizada pola adhesión eclipsada do que se le ou escoita, sen perder nunca a desconfianza respeito da súa autenticidade. En *The uses of Literarcy* exponse desta maneira o xeito no que a cultura popular, entendida como conxunto de prácticas,

[7] as formas 'populares' da cultura, das prácticas do cotián aos consumos culturais, poden pensarse como tácticas produtoras de senso –mais dun senso posibelmente alleo ao previsto polos produtores. (Trad. Propia)

é quen de se manter distanciada dos modelos impostos pola autoridade ou o mercado, ou ben de apropiarse deles para inscribirlles a súa propia coherencia (Hoggart, 1958, 325).

Un membro posterior da escola, John Fiske, desde o centro do sistema que perfeccionou o proceso massmediador hexemónico, bebe de fontes europeas para abordar a súa análise da cultura popular norteamericana. Asume, con De Certeau, que a cultura popular na sociedade de masas confórmana principalmente as "maneiras de facer": os usos que as persoas, privadas da posibilidade de producir os seus propios produtos dentro da cultura capitalista, fan dos bens da industria cultural, producidos para eles, pero non por eles. E ese conflito permea a súa concepción da cultura do cotián no sistema capitalista, que "is best described through metaphors of struggle or antagonism: strategies opposed by tactics, the bourgeoisie by the proletariat; hegemony met by resistance, ideology countered or evaded; top-down power opposed by botton-up power, social discipline faced with disorder."[8] (Fiske, 1989, 47).

Fiske comprométese, pois, na análise das tácticas de resistencia que operan nas formas do consumo popular dos produtos masivos. Asume que a relación de forzas está latente en toda actividade cultural, e que polo tanto toda práctica da cultura popular encerra unha contradición en si mesma (parte dos bens e servizos fornecidos desde a Industria cultural, é dicir, desde as forzas dominantes, para apropiarse delas e reorientar o seu uso con fins propios). As lecturas populares sempre son contraditorias: inclúen tanto aquilo ao que hai que resitir como as resisténcias que se lle apoñen. E a cultura popular é un concepto sumamente elusivo: non pode localizarse firmemente nin en textos nin en lectores ou receptores. Porén, a visión de Fiske é optimista: as tácticas cotiás, nunha guerra de guerrillas contra a cultura dominante, poden chegar a acadar a transformación social (Ibídem, 19).

O carácter resistente permea tamén a noción do "popular" na Sociedade de Masas. Fiske, como se viu no apartado anterior, considera a de pobo unha categoría móbil, un conxunto de alianzas que non ten por que corresponderse con condicións obxectivas de clase, xénero, relixión, raza, etc. A necesidade de negociar os problemas da vida cotiá dentro dunha estrutura social complexa (a do capitalismo) ten producido subxectividades nómades que poden moverse dentro dese conxunto, xerando realiñamentos nas alianzas sociais que configuran o pobo segundo as necesidades do momento. Todas esas reformulacións fanse no cadro dunha estrutura de relacións de poder: estas alianzas sociais provisorias teñen un senso de "con quen", pero tamén, e sobretodo "contra quen": "the sense of oppositionality, the sense of difference, is more determinant than that of similarity, of class identity, for it is shared antagonisms that produce the fluidity that is characteristic of the people in elaborated societies."[9] (Ibídem, 24). Esas alianzas son difíciles de xeralizar e de estudar, porque son feitas polas subalternas en contextos e momentos específicos (en coerencia co carácter temporal propio das tácticas). Son produto da práctica, e non das estruturas.

Desta oposicionalidade inherente á cultura popular infírese que non pode haber cultura popular dominante, pois a cultura popular sempre está formada en reacción a, e nunca como parte das forzas da dominación. Iso non significa que os membros dos grupos sociais dominantes non poidan tomar parte na cultura popular. Pero para iso

---

[8] ...se describe mellor a través de metáforas de loita ou de antagonismo: estratexias fronte a tácticas, burguesía fronte a proletariado; hexemonía oposta a resistencia, ideoloxía enfrontada ou evadida; poder de arriba abaixo fronte a poder de abaixo arriba, disciplina social oposta a desorde. (Trad. Propia)

[9] O senso de oposicionalidade, o senso de diferenza, é máis determinante que o de similaridade ou de identidade de clase, pois son os antagonismos partillados os que producen a fluidez característica do pobo noas sociedades complexas. (Trad. Propia)

deben desviarse –momentaneamente- da súa posición de dominación, e virarse cara a outras alianzas tecidas noutras etapas da sua vida (a mocidade, o lugar de nacemento, etc).

A cultura popular na sociedade de masas xorde na intersección entre os produtos da industria cultural e a vida cotiá do pobo, entendido como rede de alianzas transitorias. Esa intersección está afectada por un duplo movimento, o da contención (o que Raymond Williams chama incorporación) e da resistencia. As "artes de facer" son unha "art of being in between" (Ibídem, 36), a arte de situarse entre a produción e o consumo; eis a arte da cultura popular. Aquela que emprega os s*eu*s produtos para os n*oso*s fins, percorrendo habilmente a corda frouxa que separa os dous elementos fundamentais da lóxica capitalista.

Paralelamente á produción masiva e omnipresente emanada desde o centro do sistema capitalista, estase a xerar, de xeito invisíbel e sen solución de continuidade, unha produción de senso a partir deses produtos. De tal maneira que o consumo devén unha produción cultural independente da clase ou da riqueza, que como non xera beneficios na cadea de produción non se ten en conta como tal produción. Mais constitúe, di Fiske, un asalto radical ao sistema (Ibídem, 35).

Do mesmo xeito que Foucault falaba de microrresistencias, Fiske evita fomentar unha imaxe romántica e idealizada das prácticas resistentes que son intrínsecas á cultura popular. Quen as exerce son cidadáns cumpridores da lei a maior parte do seu tempo; os seus actos de resistencia son selectivamente esporádicos, determinados por unha mistura dos requerimentos da súa situación e das oportunidades que a estratexia dos dominantes lles concede. "Popular culture is to be found in its practices, not in its texts or their readers, though such practices are often most active in the moments of text-reader interaction."[10] (Ibídem, 45). Deben actuar no momento que a súa situación de subordinación llelo permite. De vez en cando, tras moitos esforzos e picaresca, conseguen arrebatar un pequeno espazo aos dominantes. É un espazo gaño para a resistencia.

1.2.4 Espazos de mediación entre o popular e o masivo.

A resistencia á dominación pode tomar moitas formas, non só a de producir significados opositores (que son as menos). Outras formas de resistencia son a evasión, evitar o control social, esquivar a disciplina que os dispositivos da dominación teiman en exercer sobre os corpos e as condutas. Todo o que está fóra de control sempre é unha ameaza potencial e sempre reclama aos poderes morais, estéticos e sociais, que o disciplinen. Calquera indicio de perda de control sobre as subalternas aterroriza ás forzas da orde, ao lembrarlles o fráxil que é o control social; esas formas efémeras demostran como escapar del, ainda que sexa momentaneamente. Producen unha sensación de liberdade, o pracer da evasión que tende a concentrarse no corpo, entanto a sensación xerada pola produción de significados opositores se centra na razón.

Fiske analizou a maneira na que esas resignificacións e tácticas evasivas cobraron corpo no ámbito do lecer nos prolegómenos da sociedade de masas. Na Inglaterra do século XIX o proceso de industrialización e conseguinte urbanización vai aumentar a consciencia das diferenzas de clase entre as clases traballadoras. A burguesía verá nesa crecente consciencia unha ameaza á súa posición de control da orde social. Como non pode nin quere mudar as condicións de produción do sistema capitalista

[10] A cultura popular atópase nas súas prácticas, non nos seus textos nin nos seus lectores, malia a que esas prácticas son habitualmente máis activas nos momentos da interacción texto-lector. (Trad. Propia)

industrial (cerne das diferenzas), focaliza no lecer das clases populares os seus esforzos disciplinares. Dúas serán as estratexias que adoptará: por unha banda, a lexislativa (promungación de normas que eliminan formas de entretemento e pracer populares), e pola outra, a incorporación desas formas, eliminando aqueles elementos que supoñen unha ameaza á súa concepción do mundo. Os praceres populares, fóra do control social, son unha ameaza para a orde dominante. "Excesive pleasures always threaten social control, but when these pleasures are those of subordinated groups (...) the threat is particularly stark, and disciplinary, if not repressive, action is almost inevitable."[11] (Fiske, 1989, 75). No período victoriano as estratexias disciplinares actuaron redefinindo, resituando e regulando o pracer das clases subalternas (mentres indulxían os desvíos dunha aristocracia en declinio). E as feiras, como espazo no que se daban cita algúns deses praceres, constituíron o obxecto de moitas desas medidas. Desprovistas da función económica que exerceran noutro tempo, xa non eran tolerábeis para a moral dominante, que as condenaba como fermento de algaradas, encontros sexuais, abuso do alcol e outras condutas desordenadas. Como outros espazos de encontro masivo (os partidos de fútbol, os desfiles de carnaval e outras festividades profanas), van ser reconducidos cara a lugares controlados de actividade privada e individualizada máis propicios á moral hexemónica.

A medida que as feiras e as festividades populares eran prohibidas en Inglaterra, ían sendo remprazadas por festivos oficiais. Confiábase en que estas festividades por decreto fosen máis sinxelas de disciplinar ca un día de festa popular promovido desde abaixo. Pretendíase substituír a liberación carnavalesca do traballo diario e a indulxencia nos praceres por un día, polo "recreo", forma de desfrute autorizada, enfocada a repoñer forzas para o traballo produtivo do día seguinte. Instáuranse modalidades organizadas para celebrar os días festivos, pero as estratexias sempre atoparon unha táctica que lles fixese fronte. Así, nos centros vacacionais da costa inglesa xurdirá toda unha oferta paralela de entretemento á marxe dos roteiros dirixidos aos públicos "respectábeis" (Ibídem, 76).

Martín-Barbero analiza o mesmo fenómeno, centrándose no papel que determinados dispositivos culturais van exercer como mediadores entre as formas culturais populares e as novas formas masivas que a hexemonía aspira a implantar. Deste xeito, formas teatrais como o melodrama acompañan nidiamente ese proceso no que, a partir de 1850 nos países industrializados de Europa, a cultura devén espazo estratéxico da hexemonía. O melodrama constituiría unha desas resignificacións exercidas pola hexemonía para domear os praceres populares. Bebe dos espectáculos de feira e dos relatos de transmisión oral, para encaixalos nun dispositivo escénico propio do teatro burgués, que prepara o camiño para os espectáculos urbanos masivos como o *music hall* e, máis tarde, o cinema. Este proceso constitúe un exemplo do que Martín-Barbero denomina "massmediación", o cal non leva aparellado unha inmediata subordinación á cultura dominante. As tácticas da cultura popular seguen actuando no ámbito destas formas culturais, e daí a constante cruzada das nacentes clases medias por levalas ao seu rego. O melodrama é desprezado pola crítica dominante polo seu maniqueísmo e exceso escénográfico, do mesmo xeito que o folletín é considerado literatura de segunda, até que a incorporación burguesa os convirte en xéneros asumíbeis para a hexemonía (Martin-Barbero, 1991, 124-128). Máis adiante, o *music hall* é combatido polo puritanismo das clases medias inglesas,

[11] Os praceres excesivos sempre ameazan o control social, pero cando eses praceres son os dos grupos subalternos (...) a ameaza é particularmente grave e a acción disciplinar, se non represiva, é case inevitábel. (Trad. propia)

que o tratan de substituír polos "Palace of varieties" sitos nos parques das grandes cidades, outra apropiación cultural burguesa, neste caso en sentido ascendente: constitúen unha versión democrática dos magníficos xardíns das mansións aristocráticas (Fiske, 1989, 77). O *music-hall*, sendo unha forma de espectáculo inserida no sistema de produción capitalista (xerido por un empresario que contrata as *vedettes* que considera poden atraer un maior número de espectadores), representa un triunfo das tácticas populares que se apropian das súas bancadas e colonizan os contidos do espectáculo. Mesmo as familias de titiriteiros europeos incorporarán este formato novidoso, ofrecendo espectáculos de varietés en cafés ou barracas (McCormick e Pratasik, 46). Nos Estados Unidos, o combate reprodúcese, neste caso entre o popular *burlesque* (tachado de vulgar), e o *vaudeville*, nado como alternativa respectábel e como primeiro espectáculo ao que as mulleres "decentes" poden asistir sen acompañante masculino (Fiske, 1989, 78).

Na súa súa análise das formas culturais que *median* entre as expresións populares e as masivas-dominantes, Martín-Barbero asume os presupostos de De Certeau e decide desviar o foco dos textos cara ao acto de enunciación, de apropiación dun sistema lingüístico por un locutor, nun presente, nun momento temporal que carece de lugar propio. Mantense, deste xeito, no terreo das tácticas para abordar o estudo dos dispositivos culturais deste período complexo no que o popular debe argallar novas astucias para coarse polas regandixas dos novos dispositivos de control. O proceso de massmediación non deixa de ser unha expresión da tensión entre os intentos de incorporar as formas residuais activas da cultura popular (cultura dun mundo en desaparición, dunha estrutura de sentir xa fenecida) e os impulsos de apropiación por parte das subalternas, arañados ás ocasións, sempre na corda frouxa.

1.3 A SUBCULTURA FEIRANTE COMO FERMENTO DO POPULAR

Situado o caso de estudo no eido das culturas populares, e definida a noción que se defenderá das mesmas, no seguinte apartado prestarase atención ao colectivo encargado da transmisión da expresión cultural obxecto de análise. Para isto, xustificarase previamente o emprego do termo "subcultura" para diferenciar a cosmovisión deste colectivo, que non implica a súa exclusión do campo xeral das culturas populares. A partir de estudos de tipo histórico defenderase unha aproximación á noción que considera o peso que incorpora do elemento conflitual e mesmo oposicional, de maneira análoga ao enfoque das culturas populares defendido. A idea de subcultura, como variedade dunha cultura determinada por criterios como a idade, o xénero, a actividade económica ou a relixión, está ligada a unha orixe defensiva nun contexto hostil e incorpora, polo mero feito de existir, tácticas de resistencia simbólica.

En segundo lugar, abordarase a cuestión da reprodución e transmisión da cultura popular, que conduce ao debate sobre o carácter individual ou colectivo da creación artística. Dado que se defende unha perspectiva comunicativa, pola cal todo acto de creación artística constitúe un esforzo por transmitir unha experiencia novidosa, apoiarase a idea da arte popular como resultado dun proceso de creación colectiva. Porén, iso non significa a negación do papel individual na introdución de novidades nos contidos ou na forma das expresións culturais populares. Asúmese que determinados membros da comunidade, ou do pobo en xeral, asumiron durante séculos a interpretación, recreación e actualización das expresións creativas, que despois o pobo, colectivamente, sancionaba.

Estes "portadores activos" da cultura popular integran un colectivo cunha serie de trazos que os particularizan e que os fan posuidores dunha subcultura específica. A itinerancia é a principal das súas características diferenciais, o que o fai pertencente ao que se denominará "colectivos peripatéticos", e que combinan a mobilidade como estratexia económica a través de itinerarios definidos por criterios estabeis, a residencia en fogares móbiles e/ou estacionais, a adicación a un oficio diferenciado e especializado e a endogamia como estratexia defensiva perante a habitual identificación negativa por parte das comunidades sedentarias.

As comunidades peripatéticas, das que os artistas ambulantes e, por tanto, os titiriteiros eran parte, establecen unha relación de mutua dependencia coa cultura popular xeral. Por unha banda, constitúen a única fonte de acceso a informacións e innovacións artísticas para os habitantes de lugares afastados, de modo que facilitan a cohesión das culturas populares. Pola outra, en contextos de mudanza cultural, contribúen á conservación das expresións propias do mundo tradicional.

1.3.1. Un todo heteroxéneo

> (...) there were many popular cultures or many varieties of popular culture – it is difficult to choose between these phrases because a culture is a loosely bounded system, so that (...) it is impossible to say where one ends and another begins[12] (Burke, 1979, 29).

Esta cita, referida á cultura popular europea da Idade Moderna, reflicte de xeito acaído o debate teórico que arrodea as nocións sobre as que se vai asentando o presente estudo. O seu autor, Peter Burke, parte da afirmación gramsciana da heteroxeneidade da cultura popular para rexeitar a suposta unicidade daquilo que Redfield clasificara como "a pequena tradición", un saco homoxéneo no que cabería toda a cultura non producida polas elites (Burke, 1979, 24). Fronte a tal monolitismo, Burke retruca: dentro da cultura popular existe unha variedade determinada por factores como a idade, a relixión, o hábitat, a actividade económica ou o xénero. O caso do hábitat semella evidente: as comunidades situadas en lugares máis afastados tenderían a manterse illadas e tardarían máis en padecer os procesos de aculturación ou de uniformización promovidos desde os aparellos hexemónicos, do que as poboacións mellor comunicadas ou ubicadas en posicións xeoestratéxicas máis centrais (Rasse, 2004, 56). A cultura popular era maiormente campesiña na Europa da Idade Moderna (como o foi en Galiza até ben entrado o século XX), mais non exclusivamente. Outros colectivos, como os artesáns especializados en distintos oficios, os leñadores ou os pastores, constituían grupos diferenciados con suficiente entidade para desenvolver unha serie de trazos culturais propios, frecuentemente como resposta a un rexeitamento por parte do mundo que os arrodeaba (Burke, 1979, 35).

En calquera caso, as variedades de cada un destes grupos continuaban a formar parte da cultura popular como todo heteroxéneo e definido por oposición á cultura hexemónica. Ou, seguindo a terminoloxía proposta por James Scott, compartían o discurso oculto da subalternidade, se ben en cada contexto histórico e cada situación de dominación específica, cada un dos grupos poida xerar espazos de disidencia e expresións resistentes específicas. Peter Burke aplícalles a estas variantes da cultura

[12] ...había moitas culturas populares ou moitas variedades de cultura popular – é difícil escoller entre esas frases, pois a cultura é un sistema de límites laxos, polo que (...) é imposíbel dicir onde empeza unha e comeza outra. (Trad. Propia)

popular na Idade Moderna unha denominación que fora acuñada na década de 1950 polos sociólogos da Escola de Chicago: o termo "subcultura". Burke emprégao para se referir ao conxunto de ritos e actitudes desenvolvidas por grupos como as corporacións nos burgos europeus, os soldados ou os mariñeiros. "The sub-culture is a system of shared meanings, but the people who participate in it also share the meanings of the culture at large."[13] (Burke, 1979, 42) Para o historiador británico, a causa da formación destes sub-sistemas dentro do sistema maior que é a cultura podería estar nunha actitude defensiva fronte a un rexeitamento percibido por parte daquel sistema maior, que no caso que el estuda constituiría o da cultura campesiña, maioritaria. Porén, aínda partindo desa base conflitual para explicar o fenómeno, semella desprover o termo do elemento oposicional que os membros da escola de Birminghan consideran inherente ao mesmo. A subcultura constituiría para Burke o resultado dunha táctica defensiva e non ofensiva. E nese senso fala da subcultura das mulleres, como aquela que só é posíbel desentrañar por dedución negativa. A falta de probas documentais, só cabe conxeturar o que farían as mulleres naquelas parcelas da vida que non lles eran vedadas. Excluídas das tavernas ou das corporacións, a elas pouco lles afectaban as diferenzas culturais derivadas do oficio. Tiñan cantigas propias e reuníanse para fiar ou realizar outros labores que lles eran reservados, xuntanzas que aproveitaban para cantar ou narrar historias. O seu grao de alfabetización era moito menor que o dos varóns, polo que a súa tradición transmitiuse por vía exclusivamente oral. A descrición da subcultura das mulleres durante a Idade Moderna non resulta afastada da experiencia recente nin semella poder describirse sen facer referencia ao conflito no que se asenta, do mesmo xeito que ocorre coa cultura popular respecto da hexemónica. Porén, a pesar de que neste caso o elemento conflitual resulta evidente, Burke prefire reservar o carácter opositor a aqueles subsistemas simbólicos que xorden explícita e conscientemente para confrontar o sistema "oficial" ou maioritario, como serían os dos mendigos ou dos ladróns, que xeraban distintas técnicas para o roubo e unha solidariedade de grupo moi acentuada. Estas variantes organizadas en clara oposición á cultura circundante constituirían, para Burke, as contraculturas. A análise formulada por James Scott vén resolver esa aparente disxuntiva entre o abertamente oposicional (só factíbel en situacións onde a resposta por parte do poder non acarrea riscos inasumíbeis) e o defensivo ou resistente, isto é, aquelas formas culturais e prácticas que agrupa baixo a etiqueta de "infrapolíticas das subalternas". En primeiro lugar, a cultura popular dun grupo social necesariamente transloce os valores e experiencias dese grupo, necesariamente afectadas pola súa situación de subalternidade. Todas as expresións desa cultura popular expresan, de maneira máis ou menos perceptíbel, unha protesta implícita contra o destino dese grupo. O discurso oculto ou *hidden transcript* constitúe, pois, o conxunto de réplicas que as subalternas desenvolven fronte ás afrontas materiais e simbólicas das que son vítimas por parte dos grupos dominantes. Non sempre esas réplicas poden ser expresadas publicamente. Unha mesma subcultura pode, segundo as circunstancias, expresar aberta oposición ás forzas dominantes, ou ben limitarse a introducir, de xeito ambiguo e velado, a súa visión do mundo alternativa á dominante no discurso público, é dicir, aquel accesíbel a dominadores e dominados (Scott, 1990, 19). As mulleres, vítimas de (cando menos) unha dupla dominación (de xénero e de clase), terían constituído historicamente un grupo moi propicio a desenvolver este tipo de prácticas que xogan coa ambigüidade, a

[13] A subcultura é un sistema de significados partillados, pero a xente que participa neles tamén comparte os significados da cultura xeral. (Trad. propia)

interpretación dun rol de acatamento da submisión e deferencia, e de mesmo aparente asunción das normas dominantes, para desenvolveren formas de expresión simbólica e microprácticas de resistencia que contribuirían a minar, con efectos aparentemente nimios pero pertinaces, o estado de cousas que as oprimía. Distinguir contraculturas e subculturas segundo o grupo social que as xera comportaría unha concepción esencialista e inmobilista das culturas populares. Todo grupo subalterno, segundo defende Scott, é susceptíbel de desenvolver a súa propia subcultura disidente, as súas infrapolíticas, nun determinado contexto de dominación onde a ameaza da represión é excesiva. O mesmo grupo, noutras circunstancias, cando a relación de forzas semella equipararse, asumirá os riscos e confrontará abertamente a súa visión do mundo á dos seus dominadores, podendo chegar mesmo á acción violenta directa para revertir o *status quo*. Mais o conxunto de valores e de crenzas, a visión do mundo dese grupo, é o mesma nos dous casos. O que varía é o grao de apertura no que esta é comunicada publicamente. Así, "each realm of open resistance to domination is shadowed by an infrapolitical twin sister who aims at the same strategic goals but whose low profile is better adapted to resisting an opponent who could probably win any open confrotation."[14] (Scott, 1990, 184).

A diferenciación terminolóxica entre a cultura popular como todo (ou o discurso oculto xenérico da subalternidade) e a subcultura (como discurso oculto de cada grupo e contexto de dominación específico) será útil no presente estudo, no que se analizará o papel xogado por un colectivo popular que tería conformado unha subcultura particular, sen deixar de participar e de contribuír á produción e transmisión da cultura popular da Galiza da primeira metade do século XX como todo heteroxéneo e en proceso de mutación.

1.3.2. A subcultura dos *active bearers*

A complexidade da cultura popular como obxecto de estudo obriga a manter unha atención bifocal ás súas aparentemente contraditorias dimensións. Ao tempo que se afonda na súa heteroxeneídade, trátase de discernir os mecanismos que a definen como un sistema autónomo, ben que inexorabelmente dependente da relación de poder na que se insire. Deste xeito, as subculturas continúan, como xa se dixo, formando parte da cultura popular común e contribuíndo á súa reprodución e transmisión.

A cultura popular reprodúcese e transmítese de forma autónoma. Como todo heteroxéneo, constituído polas distintas visións do mundo de cada un dos seus portadores, todos os membros da comunidade contribuirían á súa re-creación e re-produción. O proceso de selección dentro da cultura popular é relativamente democrático. Aquilo que sobrevive e florece dentro da cultura dos servos, dos escravos e labregos (os grupos subalternos na sociedade pre-industrial) está amplamente relacionado con aquilo que eles deciden transmitir (Scott, 1990, 157). Todos os seres humanos son filósofos e todas as persoas fan parte activa e creativa da súa cultura, como lembraba Gramsci (1999, vol. 4, 246). Porén, algúns individuos exercen un papel máis destacado ca outros nese proceso de re-creación e re-produción, de transmisón e renovación.

Para xustificar esta última afirmación resulta pertinente reparar na idea de creatividade. Así o fai Raymond Williams en *The Long Revolution*, en cuxo primeiro

[14] cada eido de resistencia aberta á dominación vai acompañado dunah irmá xemelga infrapolítica que aspira aos mesmos fins estratéxicos, pero cuxo perfil baixo se adapta mellor para resistir un oponente que probabelmente gañaría calquera confrontación aberta. (Trad. Propia).

capítulo, "The creative mind", analiza a evolución da idea de creatividade desde o reducionismo platónico-aristotélico que a equipara á mera imitación, até a súa consideración tal que expresión divina, propia do Renacemento. A concepción da creatividade proposta por Williams nega ambos os dous extremos e aséntase sobre o proceso de comunicación da experiencia. A creatividade sería, propón, unha necesidade vital, e polo tanto partillada por todos os seres humanos. Relaciona a creatividade coa percepción da nosa realidade circundante: aprendemos a ver algo toda vez que aprendemos a describilo. E para elaborar esa descrición podemos valernos dos códigos e regras xa coñecidos, das convencións, ou ben xerarmos novas regras e códigos. Este esforzo descritivo é propio daquelas persoas que chamamos "artistas", pero non exclusivo delas. A comunicación de novas descricións e significados tamen é levada a cabo no proceso social común, e por tanto aquilo que se adoita chamar "arte", sería só un modo máis de describir e comunicar. Moitas artes son, en realidade, desenvolvementos perfeccionados a partir de formas comúns de comunicación. É o caso da danza respecto do xesto, ou da poesía para a fala coloquial. O que fai ás artes diferentes é o feito de incorporaren poderosos medios para ese acto de partilla que é toda descrición dunha experiencia (Williams, 1975, 19-56).

> The dance of the body, the movement of the voice, the sounds of instruments are, like colours, forms and patterns, means of transmitting our experience in so powerful a way that the experience can be literally lived by others[15] (Williams, 1975, 41).

Porén, para ser recibido, calquera obxecto artístico precisa ser interpretado. Toda arte ten que ter unha base social; ninguén pode ver o traballo real do artista sen compartir con el un sistema de comunicación aprendido. Williams insiste no carácter necesariamente bidireccional da comunicación, como actividade na que tanto o artista como o espectador deben participar. "When art communicates, a human experience is actively offered and actively received. Below this activity threshold there can be no art[16]" (Williams, 1975, 42).

A "imaxinación creativa", a capacidade de atopar e organizar descricións novidosas da experiencia, posúena todas as persoas. O que fai especial o traballo do ou da artista é o feito de ser quen de empregar unha destreza (sempre aprendida, aínda que modificábel) nunha modalidade concreta de transmisión da experiencia. O seu dominio desa destreza constitúe a súa arte. Non é casual, insiste Williams -na súa querenza polas explicacións etimolóxicas-, que antigamente a palabra *art* significase destreza (*skill* no inglés moderno). O artista síntese impelido a transmitir esa experiencia que considera importante, usando a súa destreza. Ese é o seu traballo.

Burke chega a conclusións semellantes ás de Williams á hora de posicionarse no debate sobre o peso da creatividade individual na cultura tradicional. Afástase das teses románticas segundo as cais os artistas populares non serían máis que os voceiros dunha creatividade xerada colectivamente, e na que a figura do autor non tería lugar nin faría sentido. Mais ao mesmo tempo, asume que os propios artistas, apesar das suas contribucións ao corpus cultural mercede ás suas dotes individuais, eran

[15] A danza do corpo, o movemento da voz, os sons dos instrumentos son, o mesmo cás cores, formas e atavíos, modos de transmitir a nosa experiencia dun xeito tan poderoso que a experiencia pode ser literalmente vivida por outros. (Trad. Propia)

[16] Cando a arte comunica, unha experiencia humana é activamente ofrecida e recibida. Por debaixo deste umbral de actividade non pode haber arte. (Trad. Propia)

conscientes de estar traballando cun material que non lles pertencía en exclusiva. Por iso na meirande parte dos casos non asinaban os seus traballos e os seus espectadores tampouco retiñan o nome do cantor ou do intérprete cando repetían unha peza ou narración. "The individual may invent, but in an oral culture, (...) 'the community selects'"[17] (Burke, 1979, 115). As innovacións producidas por un individuo deben ser aceptadas pola comunidade para seren integradas ao corpus común da tradición. Velaí a comunicación da experiencia salientada por Williams, un proceso necesariamente bidireccional. Así, o artista tradicional non era mero voceiro da tradición, mas tampouco libre de inventar o que quixese. Non era nin "intérprete" nin "compositor" no senso contemporáneo dos termos. Producía as suas propias variacións (mercede á destreza adquirida de innovar na descrición da experiencia), mais dentro dun encadre tradicional. Se os distintos públicos non aprovaban a innovación introducida, esta perecía co seu autor, ou mesmo antes. Os sucesivos públicos até o fin da Idade Moderna exerceron, en termos de Burke, unha "censura previa"; decidían se unha cantiga ou historia sobreviviría e en que forma. É nese senso no que o pobo participa na creación e na transformación da cultura popular, similar ao modo no que participa na creación e transformación da súa lingua.

James Scott achega unha interpretación complementaria ao fenómeno, tamén afastada da visión romántica da creación colectiva. Os portadores e transmisores das expresións culturais dos grupos subalternos ampararíanse, segundo el, no anonimato e no carácter efémero da cultura oral, co obxecto de evitar os castigos dos dominantes aos que aquelas expresións desafiaban. A oralidade, característica maioritaria na produción cultural das clases subalternas no mundo tradicional, favorecía o carácter esquivo das infrapolíticas, constituíndo cada *performance* (cada canto dun romance, cada representación dunha peza de bonecos, cada declamación dun poema satírico...) un acto único e irrepetíbel de resistencia pública camuflada. "Like gossip or rumor, the folk song is taken up and performed or learned at the option of its listeners and, in the long run, its origins are lost altogether. It becomes impossible to recover some *ur* version from which all subsequent renditions are deviations"[18] (Scott, 1990, 161). Cada intérprete era dono de introducir os elementos que considerase apropiados para cada momento e lugar, e outros transmisores de modificar ao seu antollo o contido da mensaxe. Do mesmo xeito, as expresións públicas (se ben disimuladas baixo o anonimato e o eufemismo) do discurso oculto, teñen sentido só se un público as recibe e as recolle, se as acepta como útiles aos seus intereses (Scott, 1990, 161).

As circunstancias que, ao longo da historia, teñen levado a determinados individuos dotados da destreza de transmitir a experiencia de xeito novidoso a especializarse nesa actividade, deixando a outros membros da comunidade o desempeño das actividades necesarias para a subsistencia, son múltiples e variadas. Arnold Hauser desgránaas na súa *The Social History of Art,* onde describe a forma no que o poder influíu nesa especialización por parte dos individuos dotados de destreza creativa. En paralelo, e con menores variacións ao longo da historia, no seo da cultura popular, afastada das lóxicas da hexemonía, a adicación exclusiva a actividades creativas foi case sempre acompañada dunha componente de marxinalidade. Hauser cita a xograres, ministreis e vagantes durante a Baixa Idade Media, a quen considera herdeiros dos mimos dos tempos clásicos. "The mime had never ceased to flourish

[17] O individuo pode crear, mais na cultura oral, (...) 'a comunidade selecciona'.

[18] O mesmo que o boato e o rumor, a cantiga popular é recollida e interpretada ou aprendida segundo a escolla dos seus ouvintes e, no longo termo, as súas orixes acaban por perderse totalmente. Faise imposibel recuperar unha versión *ur* da que todas as execucións ulteriores son desviacións. (Trad. Propia)

since the days of classical antiquity; when even the last traces of classical culture disappeared, the descendants of the old mimes still continued to travel about the Empire, entertaining the masses with their unpretentious, unsophisticated and unliterary art"[19] (Hauser, 1999, 79).

"The carriers are likely to be as socially marginal as the places where they gather."[20] (Scott, 1990, 123). Do mesmo xeito que os espazos gaños ao poder para o desenvolvemento da cultura dos subalternos (do seu *hidden transcri*pt) debían permanecer á marxe do control dos dominados, tamén os seus portadores e transmisores deberían constituír un grupo cun hábitat e unha serie de condutas que lles permitisen sobrevivir afastados do control e do risco das represalias.

Peter Burke distingue os "semiprofesionais da transmisión cultural", aqueles membros das comunidades europeas da Idade Moderna que destacaban en determinadas prácticas creativas (os homes ou mulleres que mellor cantaban, a muller sabia quen de preparar remedios para curar os animais...) e compaxinaban esas actividades co desempeño das tarefas relacionadas co autoabastecemento do fogar; dos profisionais, adicados en exclusiva á produción ou creación de bens e servizos creativos: artesáns, vendedores ambulantes, xograres e actores itinerantes que periodicamente chegaban ás aldeas ou vilas para organizar espectáculos (Burke, 1979, 91) Estes últimos desempeñaron un rol precioso na intercomunicación das comunidades durante a Idade Media:

> El juglar contribuye a difundir una literatura popular anónima (...) un cancionero lírico y crítico que expresaba la protesta y que tardaría en recibir manipulación literaria, ya en la Baja Edad Media, cuando pasó a las primeras recolecciones de muestras literarias anónimas. Esa literatura popular utilizaba los tics culturales memorizados (mitos, símbolos, retórica) y los modificaba al servicio de la traducción de los hechos de la realidad cotidiana. Sólo tenían transmisión oral, porque la escritura y la lectura eran prácticas prohibitivas para un vulgo perfectamente aculturizado" (Montalbán, 1997, 37).

Burke toma prestado do folklorista sueco Carl von Sydow o termo de portadores activos (*active bearers*). En contraste, o papel do resto da poboación dentro da reprodución cultural sería "relativamente pasivo" (1979, 91), pois limitaríase a escoller aquelas innovacións que fosen merecentes de pasar a integrar o corpus da cultura popular.

Neste traballo prestarase especial atención a estes portadores activos, e concretamente aos profesionais, aqueles que facían da transmisión e creación de espectáculos populares a súa principal forma de vida. Eran artistas populares, no senso de que traballan principalmente para un público popular. De novo os termos escorregan na polisemia. O público popular puido estar constituído maiormente de labregos e artesáns na Idade Moderna á que Burke consagra o seu traballo, pero tamén puido ter incorporado a membros da pequena e mesmo da alta burguesía, operarios e burócratas en períodos máis próximos ao presente. En moitos casos, ademais, algún artista popular podía chegar a acadar o favor das clases dirixentes, monarcas e aristocracia, sen deixar de gozar de suceso entre as clases subalternas. Como vimos, o

[19] O mimo nunca deixou de florescer desde os días da antigüedade clásica; cando as últimas pegadas da cultura clásica desapareceron, os descendentes dos antigos mimos continuaron a viaxar polo Imperio, entretendo ás masas coa súa arte sen pretensións, pouco sofisticada e carente de pedantería. (Trad. Propia)

[20] Os portadores adoitan seren tan socialmente marxinais como os lugares nos que se xuntan. (Trad. Propia)

discurso público é partillado por dominados e dominantes, e é precisamente aquí onde o xogo do disimulo e a ambigüidade que caracteriza as infrapolíticas das subalternas deben xogar un rol crucial, de xeito que algúns significados permanezan ocultos ou indescifrábeis para os públicos dominantes, mentres que para os dominados sexan claramente identificabeis. O colectivo dos portadores activos do discurso oculto foi historicamente moi diverso e esa diversidade foi especialmente acentuada no caso dos artistas escénicos, capaces de ofrecer aos seus públicos unha enorme variedade de técnicas e de repertorios.

Estes portadores activos da cultura popular constituían, en moitos casos, un colectivo que partillaba unha serie de comportamentos económicos e uns hábitos que os fan portadores dunha subcultura diferenciada. Como explica James Scott,

> It is not simply a question of their anomalous or low social standing. They are also likely to follow trades or vocations that encourage physical mobility. As travelers they often serve as cultural brokers and social links between subordinate communities while remaining, themseleves, less socially anchored and hence more autonomous (...). Finally, a good many of these groups depend directly on the patronage of a lower-class public to make their living. The cleryman who must rely on popular charity or the bard who expects his audience to feed him and give small contributions is likelly to convey a cultural message that is not at odds with that of his public (Scott, 1990, 124)[21].

A ambulancia era, pois, unha das características definitorias deste colectivo e da súa subcultura particular.

1.3.3. A itinerancia como selo cutural

O colectivo dos titiriteiros (na súa acepción ampla e metonímica que incorpora a representantes doutras destrezas creativas) forma parte daquelas comunidades historicamente tachadas de "vagabundas", ou "parásitas". Tamén adoitaron seren identificadas cos ciganos, cos que partillaban o nomadismo, a marxinalidade e a adicación a determinadas actividades artísticas. Porén, o grupo dos comediantes ou titiriteiros posúe trazos que o diferencian daqueles colectivos cos que comunmente o teñen asociado. Formaría parte do que a antropóloga Aparna Rao denominou "comunidades peripatéticas": comunidades endogámicas que non viven da produción de alimentos, senón da venda de bens e servizos, e cuxa estratexia económica esencial está baseada en migrar dun grupo de clientes a outro (Rao, 1985, 99-100). Aínda que as diferentes lexislacións represivas (desde a *Vagracy Acts* inglesa de 1572 até a *Ley de Vagos y Maleantes* dictada no 1933, durante a II República Española) incluían no mesmo saco a esmoleiros, rateiros e comediantes, estes diferenciábase dos dous primeiros en catro aspectos básicos, que coinciden cos trazos diferenciais que Rao atribúe ás comunidades paripatéticas.

---

[21] Non é só unha cuestión da súa posición social anómala ou baixa. Adoitan ademais adicarse a oficios ou vocacións que fomentan a mobilidade física. Como viaxeiros adoitan servir como axentes culturais e vínculos sociais entre comunidades subalternas ao tempo que eles mesmos se manteñen menos vencellados socialmente e polo tanto máis autónomos (...). Finalmente, moitos deses grupos dependen directamente do apoio dun público de clase baixa para gañar a vida. O crego que depende da caridade popular ou o bardo que aspira q que os seus espectadores o alimenten ou lle dean pequenas contribucións ten máis probabilidades de transmitir unha mensaxe cultural que non contradiga a do seu público. (Trad. Propia)

1.3.3.1 Itinerarios definidos.

En primeiro lugar, fronte á mobilidade anárquica e allea a causas económicas ou estacionais propia do vagamundo, as comunidades peripatéticas, e entre elas os comediantes, viaxan dun lugar a outro de forma cíclica e regular. Os artistas ambulantes ían de aldea en aldea e de vila en vila na procura de novos públicos, xeralmente aproveitando ocasións especiais tales que feiras ou festas populares.

> It was easier to change their audience than their repertoire, and to change their audience they had to travel from town to town or from fair to fair, stopping at such villages as might be on the way. (...) [I]t is to men like these – as much as to archaic Indo-European traditions – that European popular culture owed its unity (Burke, 1979, 97)[22].

Eses actores itinerantes podían viaxar sós ou formando parte dunha compañía. Burke enumera exemplos de grupos de actores deambulantes na Inglaterra do XVIII, que viaxaban a pé, sempre vestidos para actuar, por se xurdía a oportunidade. Un par deles ía sempre por diante para pedir licenza para facer unha representación, habitualmente en pousadas ou celeiros. Na Península Ibérica, un deses actores ambulantes, Agustín de Rojas, deixou constancia de oito tipos diferentes de agrupamento, onde o máis reducido era o bululú, formado por un só actor que se desprazaba a pé (Rojas, 1603, 39-40).

A figura do actor que viaxaba en solitario era frecuente, segundo deixan constancia os rexistros de limosnas e distintas obras pictóricas. En moitos casos, eran cegos que cantaban acompañados por algún insrumento. Outra categoría de actores que viaxaban sós eran os que organizaban espectáculos de marionetas, como o maese Pedro descrito por Cervantes en *El Quijote* (Burke, 1979, 98).

En Galiza, aínda a finais do século XX era frecuente atopar actuando en feiras e festas a cegos que tocaban o violín ou a zanfona e cantaban as coplas e "crimes", e mesmo representaban pequenas pezas de monifates axudados por unha muller ou un mozo. Este bululú galego, retratado polo escultor Isidoro Brocos en 1909 a partir dos relatos de distintos informantes (Pereira, 1991, 292-293), e tamén consignado por Casto Sampedro no seu Cancioneiro (2007, 165), tería esmorecido a medida que o século XX avanzaba, deixando paso a outro tipo de agrupacións de artistas itinerantes.

1.3.3.2. Fogares móbiles

A segunda característica diferencial das comunidades peripatéticas respecto das vagabundas é a existencia dun domicilio considerado propio. Sexa en forma de caravana, de tenda ou de casa propiamente dita, os membros destes colectivos posúen un "fogar" no que retirarse a descansar. No caso dos artistas ambulantes, o formato deste domicilio variou ao longo do tempo. Se ben na Idade Moderna moitos comediantes percorrían grandes distancias, atravesando mesmo as fronteiras europeas, no século XIX os percorridos redúcense, permitindo aos artistas ambulantes contar cun lugar de residencia estábel ao que regresar tras as etapas de traballo itinerante nunha serie de prazas fixas. Por outra banda, o proceso de urbanización xerado en Europa a raíz da Revolución Industrial provocou que moitas compañías se asentasen, ao atopar unha maior concentración de público ao que dirixirse. (McCormick e Pratasik, 2004).

---

[22] Era máis sinxelo cambiar de público que de repertorio, e para mudar de público tiñan que traballar de cidade en cidade e de vila en vila, deténdose en toda canta aldea houbera no camiño. (...) A unidade da cultura popular europea (o mesmo que a das tradicións arcaicas indoeuropeas) débese a individuos como estes. (Trad. Propia)

No caso dos artistas adicados á representación de pezas de marionetas, no século XIX adoitaban viaxar en carros tirados por cabalos, ás veces propiedade da compañía e outras alugados. Era habitual que un dos carromatos servira como vivenda itinerante da familia que rexía a compañía e outro para o almacenamento dos materiais do espectáculo. A principios do século XX os carromatos comezan a ser substituídos por camións ou outros medios de transporte como o ferrocarril e os vapores (McCormick e Pratasik, 2004), se ben existen referencias ao uso de carromatos por parte de comediantes na década de 1920 en La Rioja (Blanco, 2004, 43) e aínda despois da Guerra Civil española, en Galiza[23].

A evolución experimentada polos artistas itinerantes a partir do século XX achégaos a outra comunidade paripatética especialmente numerosa en terras galegas: a dos artesáns especializados en oficios como a cantería, o afiado de coitelos e apeiros de labranzas ou a olaría. Estes artesáns proceden de determinadas poboacións rurais especialmente deprimidas, nas que a produción agrícola non abonda para satisfacer as necesidades de toda a comunidade, obrigando aos varóns maiores das casas a buscar fóra da aldea o sustento, ofrecendo os seus servizos especializados. Fidalgo Santamariña ten estudado esta tipoloxía de ambulantes, dos que destaca que chegan a desenvolver unha dupla identidade: a que os emparenta cos veciños da súa poboación de orixe (que coñecen como a *chaira*) e a que os vencella con outros compañeiros de oficio fronte á clientela, cando se atopan en itinerancia (o que eles denominan a *parroquia*) (Fidalgo, 1990, 120).

Do mesmo xeito que os afiadores ou os canteiros, os animadores profisionais constituían un grupo diferenciado, marcado polas vestimentas de cores alegres ou o uso de pseudónimos extraños (como Brüle Maison, o coñecido cantante do s.XVIII en Lille, ou o Barriga Verde galego). En moitos casos, tamén eles procedían de rexións pouco fértiles onde moitos mozos se vían obrigados a emigrar, como a Savoia ou a Basilicata, no sur de Italia (Burke, 1979, 99).

1.3.3.3. A distinción polo oficio

O desempeño dun oficio diferenciado constitúe o terceiro trazo distintivo das comunidades peripatéticas con respecto daquilo que as distintas disposicións lexislativas teñen definido como "vagabundos". Mesmo algúns tipos de pobres de pedir poderían entrar nesta categoría: aqueles que acoden ciclicamente a determinados acontecementos colectivos a mendigar, exercendo unha función dentro da comunidade rural que interrompe o seu devir cotián no momento da festa e precisa amosar a súa solidariedade cos desafortunados. Os esmoleiros, nese senso, constitúen un elemento clave nas romarías tradicionais galegas (Gondar, 1995, 107).

Os oficios dos comediantes eran diversos dentro do campo xeral das artes do espectáculo. Dominaban técnicas distintas mais adoitaba existir unha certa expecialización nunha disciplina na que se posuía un maior talento. A súa proliferación na Europa Moderna tivo que ver, segundo Burke, coa expansión do clericalismo como única fonte de cultura lexítima durante a Era Carolínxea. Os mimos foron expulsados das cortes xermanas nas que floreceran durante alto Medievo, o que os levou a engrosar as filas dos ministreis ambulantes multifacetados:

> The most striking characteristic of the minstrel is his versatility. The place of the cultured, highly specialized heroic ballad poet is now taken by the Jack of all trades, who is no longer merely a poet and singer, but also a musician and dancer, dramatist and actor, clown and acrobat, juggler and

[23] Como se desprende das entrevistas realizadas no contexto desta investigación a Alfonso e Juan Silvent.

> bear-leader, in a word, the universal jester and maître de plaisir of the age. Specialization, distinction and solemn dignity are now finished with; the court poet has become everybody's fool and his social degradation has such a revolutionary and shattering effect on himself that he never entirely recovers from the shock. From now on he is one of the déclassés, in the same class as tramps and prostitutes, runaway clerics and sent-down students, charlatans and beggars. He has been called the 'journalist of the age', but he really goes in for entertainment of every kind: the dancing song as well as the satirical song, the fairy story as well as the mime, the legend of saints as well as the heroic epic… (Hauser, 1999, 79)[24].

Herdeiros dos ministreis medievais, os *entertainers* da Idade Moderna reunían unha grande variedade de denominacións que facían referencia ás súas especiais destrezas: cantores de baladas, domadores de osos, bufóns, charlatáns, *clowns*, comediantes, espadachíns, *fools*, prestidixitadores, malabaristas, saltimbancos, mestres titiriteiros, curandeiros, equilibristas, sacamoas ou acróbatas. Todos eles puñan en escena un espectáculo moi variado (o que se desprende do termo inglés *to play*, que ao igual que en muitos outros idiomas significa xogar ademais de actuar) (Burke, 1979, 94). A principios do XIX os titereiros ainda mantiñan un vínculo con saltimbancos e domadores de animais (como no caso de Joseph Silvent, pai dos creadores de Barriga Verde), pero axiña a maioría deles pasarían a integrar as *troupes* dos circos, mentres que os marionetistas comezaron a tecer maiores lazos coas comunidades de base (McCormick e Pratasik, 2004, 24).

1.3.3.4. A endogamia como estratexia

A cuarta característica diferencial das comunidades peripatéticas é a endogamia. Dito doutro xeito: a escolla profesional dos seus membros está condicionada pola pertenza a un grupo específico. No caso dos artistas ambulantes, no século XIX as compañías eran empresas familiares, condición necesaria para a súa viabilidade económica. A estrutura máis frecuente nas compañías de titiriteiros era o casal e os fillos, mais un ou dous axudantes. O propietario da compañía era un pequeno capitalista, dono do equipamento (barraca, bonecos, carromato) e capaz de contratar un número de persoas variábel. Cando o propietario ía vello deixáballe o negocio a outro membro da familia. As familias de marionetistas estaban interrelacionadas, o que facía posíbel que os fillos ou fillas dun bonecreiro fosen traballar como aprendices na *troupe* dun parente, antes de botar a andar o seu propio espectáculo ou de herdar o dos pais. O asistente ou axudante do que case todas as *troupes* dispuñan, normalmente varón, podía chegar a herdar o espectáculo tras casar coa filla dos proprietarios. O matrimonio entre bonecreiros ou titiriteiros en xeral era práctica estendida, o que aseguraba a continuidade da actividade e evitaba os conflitos entre vida nómade e sedentaria. Non era raro que a viúva do propietario continuase co espectáculo, ou que a filla o herdase (e buscase un marido para que lle axudase a

[24] A característica máis rechamante do ministrel é a súa versatilidade. O lugar do poeta cultivado e altamente especializado das baldas heroicas é agora ocupado por un multifacetado artista, que xa non é só un poeta ou un cantor, mais tamén músico e bailarín, dramaturgo e actor, clown e acróbata, malabarista e domador de osos... Nunha palabra, o bufón universal e mestre dos praceres da época. A especialización, distinción e a solemne dignidade acabáronse; o poeta cortesán deviu o tolo de todos e a súa degradación social ten un efecto tan revolucionario e demoledor nel mesmo que nunca se recupera enteiramente do shock. A partir dagora é un desclasado, da mesma clase que vagabundos e prostitutas, cregos fuxitivos e estudantes expulsados, charlatáns e esmoleiros. Ten sido chamado o 'xornalista da época', pero realmente gosta de calquera tipo de entretemento: a cantiga bailada igual que a canción satírica, o conto de fadas o mesmo que o mimo, a lenda de santos igual que a épica heroica. (Trad. Propia)

administralo). A primeiros do s. XX empeza a ser frecuente que o bonecreiro casase con alguén de fóra dese mundo. (Mc Cormik e Pratasik, 2004, 29-32; Blanco e Robres, 2004, 41-42).

A endogamia das comunidades peripatéticas non só responde a un criterio de rendibilidade económica. É tamén unha resposta ao rexeitamento por parte das comunidades sedentarias, que condenan estes grupos á marxinalidade. Esta actitude pode estar determinada pola orixe dos peripatéticos (con frecuencia estranxeiros ou de etnia distinta), ou pola actividade á que se consagran: "...la marginalité sociale peut être liée à la fois à l'origine présumée du groupe et à son identité actuelle, elle-même largement influencée par les activités profesionnelles de ses membres" (Rao, 1985,101)[25].

A desconfianza perante as artes dos titiriteiros podería remitir á Antigüedade, onde se asociaba este tipo de destrezas coa maxia. O que facían estes artistas xeraba tal impresión, que *juggler* (malabarista) chegou a ser sinónimo de mago. Tamén se cría que actores e actrices tiñan pactos co diaño, como grande mestre das ilusións que era (Burke, 1979, 94).

Aparna Rao chama atención ademais sobre o estatus elevado no campo dos ritos e do sobrenatural de que adoitan gozar as comunidades peripatéticas. En moitos casos, os propios peripatéticos reforzaban esa especial consideración simbólica difundindo relatos míticos arredor da orixe do grupo, que os vinculaban a unha personaxe histórica ou lendaria.

Os *showmen* da Idade Moderna adoitaban combinar as demostracións de malabares, marionetas ou animais adestrados coa venda de ungüentos ou menciñas ou a extracción de moas. "This combination of healer and entertainer is in fact and extremely old one. Healing was, and in some parts of the world still is, a social drama, a public performance involving elaborate rituals and sometimes music as well" (Burke, 1979, 94-95)[26].

Asi e todo, a reputación das comunidades peripatéticas en xeral e dos artistas itinerantes en particular non era boa. Por parte das institucións, ditábanse normas que trataban de limitar a súa entrada nas poboacións a non ser que contaran cunha licenza por parte das forzas vivas das localidades. En España, a denominación "cómicos de la legua", anterior ao século XVII, procede da obriga de acampar a un mínimo desa distancia da poboación na que pretendían actuar, imposta aos titiriteiros na Idade Media (Blanco, 37). En Alemaña non se lles permitía formar parte das corporacións de artesáns, e eran moitas veces acusados de bruxaría. En moitos casos, foron equiparados cos mendigos e incluídos no mesmo saco que todo tipo de maleantes, como deixan constancia as famosas *Vagrancy Acts* inglesas de 1572, que xuntaban "all fencers bear-wards common players in interludes and ministrels... all jugglers pedlars tinkers and petty chapmen[27]", e prohibíanlles "deambular" se non dispuñan dunha licenza de dous xuíces de paz (Burke, 1979, 99).

Chegado o século XIX, esvaídas as connotacións máxicas ou a orixe étnica dos ambulantes, o estatus económico dos marionetistas constituía o seu verdadeiro estigma. A asociación de titereiros e pobreza, e pobreza e crime, levaba a moitos deles

---

[25] A marxinalidade social pode estar ligada a un tempo á suposta orixe do grupo e á súa identidade actual, esta grandemente influenciada polas actividades profesionais dos seus membros. (T.P).

[26] Esta combinación de curandeiro e *entertainer* é de feito extremadamente vella. Curar era, e nalgunhas partes do mundo aínda é, un drama social, unha representación pública que envolvía rituais elaborados e ás veces tamén música. (T.P.)

[27] Todos os duelistas, amestradores de osos, actores comúns en entremeses e ministreis... todos os malabaristas, vendedores ambulantes, quincalleiros e charlatáns. (T. P.)

a rexistrarse con eufemismos evitando aludir directamente á súa verdadeira profesión, ou nun oficio distinto se é que dispuñan del. Era o caso de moitos obreiros que complementaban os seus ingresos familiares facendo títeres, e que os abandonaban cando viñan tempos mellores. Escúsase dicir que esta circunstancia dificulta aínda máis a investigación sobre estes colectivos. Os titereiros a tempo completo convivían coa indixencia. Só unhas poucas *troupes* acadaron unha certa afluencia de público, pero aínda así, pasaban por estreiteces: a familia Pitou na Franza, os Lupi en Torino, os Camogalliani de Mantua, os Schichtl en Alemaña, os Holden en Gran Bretaña... (Mc Cormick e Pratasik, 2004, 22-23).

A solidariedade entre os membros das comunidades de ambulantes que salienta Fidalgo Santamariña, "su conciencia de formar parte de unos grupos profesionales con una problemática y fines propios diferenciados de la sociedad externa dominante" (1990, 131), desaparece entre os comediantes en canto adquiren un determinado nivel de prosperidade. Deste xeito, era frecuente que os "empresarios" das compañías de maior suceso quixesen diferenciarse dos titiriteiros máis humildes, facendo fincapé na súa honestidade e moralidade. Temos o exemplo dunha das barracas obxecto de estudo no presente traballo, que no seu momento de maior popularidade acompañaba o nome do espectáculo do subtítulo "culto y moral". Neste caso estaría operando a "identidade negativa" da que fala Fidalgo Santamariña, actitude inicialmente defensiva que leva ao membro da comunidade ambulante a verse a través dos ollos da súa clientela (a comunidade de base). Á larga, o titiriteiro acaba por asumir o modo no que o outro o ve, e interioriza os trazos negativos dese retrato. Esa identificación negativa amósase a través dunha actitude esaxeradamente submisa por parte do membro da comunidade peripatética cara a súa clientela e a ostentación dos avanzos sociais adquiridos cando está na súa comunidade de base ou "chaira" (Fidalgo, 1990, 130). Deste xeito, cando no século XX algúns artistas ambulantes acadan unha popularidade que os fai ver próximo o ascenso social, teiman en diferenciarse dos seus compañeiros de subcultura para afirmárense tal que "artistas" no senso hexemónico (ideal, seguindo a nomenclatura de Williams), do termo.

A partir do século XIX a lingua empregada comezou a constituír un trazo diferenciador entre as categorías de marionetistas europeus. Os considerados de maior nivel autopercibíanse como difusores culturais alén de animadores (*entertainers*), e por tanto procuraban usar un rexistro culto do idioma oficial. En Francia, por exemplo, algúns marionetistas empregaban o francés cando actuaban nas cidades e o dialecto do país cando representaban -sempre pezas menores- nas vilas e aldeas (McCormick e Pratasik, 2004, 24).

Era habitual que a lingua das representacións destes comediantes estivese inzada de termos vulgares e incorreccións derivadas da orixe foránea dos mesmos. En Galiza, José Silvent era coñecido en moitos lugares como "o portugués", en clara alusión ao seu sotaque[28]. O termo *forain*, usado en Francia para nomear os artistas ambulantes fai referencia á orixe estranxeira de moitos deles.

> However, a distinction was often made between 'forains', meaning outsiders who belonged to a nomadic culture of showpeople, and puppeteers who, althought they might travel within a relatively limited

[28] Como no artigo de Álvaro Cunqueiro sobre as festas de San Lucas, en *El Faro de Vigo* de 17 de Outubro de 1957.

> circuit, were based in a particular area and were not perceived as outsiders. (McCormick e Pratasik, 2004, 24) [29]

O asentamento dos comediantes durante longas tempadas nunha comunidade sedentaria tería axudado a paliar a proverbial desconfianza que os ambulantes espertaban entre os membros sedentarios das clases subalternas, tal e como, por exemplo, amosa a presenza no folclore popular galego de coplas e refráns que retratan aos ambulantes como persoas de pouco fiar. Fidalgo Santamariña suxire que as causas deste sentimento cara a estas comunidades era que eran vistas como "xente de fóra que non está sometida ós sistemas de normas, valores e pautas de comportamento esixibles ós demáis membros da comunidade." (1997, 425). Unha vez que os ambulantes comezan a pasar máis tempo na súa localidade base, adoptan as normas da comunidade, coa que acaban por identificarse durante eses períodos sedentarios. Desenvolven así unha dupla identidade, segundo se atopen na "chaira" ou na "parroquia" (Fidalgo, 1990, 130).

Ao longo do século XIX, por tanto, un número importante de artistas ambulantes deciden limitar o seu radio de mobilidade, facilitando así unha maior vinculación cunha comunidade sedentaria, mais sen deixar de depender dunha itinerancia (aínda que nun circuito máis reducido) para a súa supervivencia económica. Esta pseudo-sedentarización, que os achega á ambulancia de orixe rural propia das rexións do interior galego, tería múltiples causas, como o aumento demográfico xeralizado no continente, ou a inestabilidade política dos estados europeos, que desaconsellaba a mobilidade entre fronteiras. Só aqueles artistas que chegaran a acadar unha sona destacada entre os públicos burgueses das cidades podían permitirse percorrer as capitais do continente utilizando para iso o ferrocarril, ou mesmo os transatlánticos naquelas ocasións nas que a súa fama cruzou o océano.

A lingua das comunidades peripatéticas constitúe, alén dun trazo distintivo da súa subultura propia, unha estratexia de supervivencia fronte á histórica hostilidade das comunidades de base. É habitual que estes grupos, aínda que falen habitualmente a mesma lingua que a súa clientela, dispoñan dun código propio para comunicarse entre eles sen ser entendidos. Pode tratarse dun dialecto, como o *gammon* dos *travellers* irlandeses, ou dunha xiria, que empregan só cando se saben vixiados (Rao, 1985, 104). Xunto coa lingua, adoptan unha visión do mundo particular que é a que conforma a súa subcultura propia. Velaí que as infrapolíticas dos grupos subalternos, as súas tácticas para expresar de xeito velado o seu discurso oculto, constitúan unha subcultura propia para este colectivo.

1.3.4 Entre a simbiose e o parasitismo

Apesar desta relación de subalternidade, a subcultura dos grupos peripatéticos mantén a súa filiación á cultura (popular) xeral. Esta pertenza afiánzase nunha relación de mutua dependencia que estabelece coa clientela, evolución que varía en función das condicións históricas e xeoeconómicas da comunidade de base.

Aparna Rao (1985, 104-105) establece unha serie de roles fundamentais que desenvolven os peripatéticos dentro da cultura de base. En primeiro lugar, a ambulancia constitúe, ao tempo que condición económica para a subsistencia dos grupos peripatéticos, a única forma de acceso a determinados servizos e bens para os

[29] Porén, normalmente distinguíase entre os 'forains', o que denotaba outsiders pertencentes a unha cultura nómada de artistas ambulantes, e marionetistas que, se ben viaxaban nun circuito relativamente limitado, they tiñan a súa base nunha zona concreta e non eran percibidos coma forasteiros. (T. P.)

habitantes de lugares afastados das vías de comunicación principal e dos centros económicos. As comunidades itinerantes contan ademais coa exclusividade no subministro de determinados servizos. Hai grupos especializados en dicir a boa ventura, outros son músicos, cociñeiros, astrólogos, ou mesmo provedores de servizos sexuais... Outros son especialistas na arte da escenificación de historias con actores ou con bonecos. Asemade, o rol dos peripatéticos pode non ser un servizo especializado, mais que conta coa particulariedade de ser executado nun contexto específico: Aparna Rao pon o exemplo das comunidades labregas onde a circulación de moeda é limitada, e nas que os peripatéticos exercen de subministradores de diñeiro líquido (a cambio de bens en especie). Nese senso, as feiras e festas populares eran un contexto propicio para o desempeño da actividade destes colectivos. Os grupos peripatéticos exercen, por outra parte, unha función que interesa especialmente aos obxectivos do presente traballo: a de ligar ou pór en contacto poboacións xeograficamente dispersas. Nas rexións isoladas, os itinerantes teñen sido os principais subministradores de informacións de utilidade social e encargados da transmisión de valores procedentes de contextos urbanos. Paradoxalemente, ao tempo que exercían esta función de transmisión de novas formas culturais, estes grupos contribuíron á conservación e perpetuación dos elementos da cultura tradicional. En contextos de cambio social acelerado como o que caracteriza o caso do presente estudo, as comunidades peripatéticas exercerían o rol que Rao denomina "da minoría desviante": "un sous-groupe particulier qui, par son mode de vie différent de celui de la société globale, préserve des orientations et modèles traditionnels d'organisation" (Rao, 1985, 106)[30]. Tal tería sido o caso dos ciganos, que conservaron a música maxiar durante o século XIX, que os labregos autóctonos tiñan ido progresivamente abandonando. Probablemente, esta dupla función de comunicación entre poboacións dispersas e de conservación de formas culturais residuais tamén tería sido exercida polas familias de titiriteiros que centran o presente traballo.

En todo caso, o peso que os peripatéticos exercen dentro das comunidades sedentarias non é permanente nin inmutábel. As relacións móvense entre a simbiose e o parasitismo en función de distintas circunstancias, nomeadamente o grao de desenvolvemento das forzas produtivas na sociedade de base. Deste xeito, o proceso de urbanización e a conseguinte transformación social e cultural experimentado no continente europeo ao longo do século XX determinaría un esvaecemento do peso simbólico e económico que as comunidades peripatéticas tiñan, o que acelerou a súa parasitización e consecuentemente incrementou a súa marxinalidade.

Sexa como for, a efectos deste traballo estudarase o papel o papel xogado polas subculturas peripatéticas na transmisión e reprodución da cultura popular, e que con frencuencia bebe do marxinal, do que o aparato simbólico dominante deu en considerar grotesco ou vulgar.

[30] Un subgrupo particular que, polo seu modo de vida diferente do da sociedade global, preserva orientacións e modelos tradicionais de organización. (T. P.)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 2. A TRADICIÓN EUROPEA DE TÍTERES COMO EXPRESIÓN CARNAVALESCA

2.1 O CARNAVALESCO COMO RESISTENCIA Á ACULTURACIÓN

Até o momento percorréronse distintas abordaxes teóricas que tratan a cultura popular tal que complexo simbólico e experencial potencialmente resistente, enfoque que interesa resaltar para os obxectivos deste traballo. Tras a atención inicial á definición dos conceptos básicos e o repaso das teorías xerais que axudarán a sustentar a ulterior interpretación dos datos, cómpre ir reducindo o círculo para aproximarse a aqueles modelos teóricos que moldearán a análise do obxecto concreto analizado. Nese senso, o modelo que Mikhail Bakhtin presentou no seu estudo da obra rabelasiana fornece ao presente traballo dunha grella conceptual de innegábel valor.

Para encadrar as modalidades de comunicación específicas que se derivan do contexto festivo, pois foi no contexto das feiras e festas populares na Galiza do período estudado onde se desenvolveu a expresión cultural obxecto de estudo, farase referencia ao sistema de imaxes que Bakhtin denominou realismo grotesco. Unha concepción do mundo alternativa á cultura oficial, xurdida na Antigüidade e que se desenvolveu plenamente durante a Idade Media, tras a expulsión do riso (considerado creación diabólica) dos ritos e do espazo dos templos, por parte da nova hexemonía cristiá. Ese desterro tería propiciado o pleno desenvolvemento da concepción do mundo vinculada ao riso festivo, á cultura cómica popular que acadaba o seu paroxismo durante o carnaval.

No segundo apartado do capítulo presentarase a discusión teórica acerca da potencialidade opositora desta cosmovisión alternativa. Se ben a maioría dos autores admiten que as formas simbólicas agrupadas no discurso carnavalesco non conducen a unha acción opositora aberta, arguméntase a súa capacidade xerminal de visións alternativas da realidade que, no longo termo, poden impulsar unha acción transformadora. Só desde esa óptica, na que se prima o elemento transgresor, pode adoptarse o carnavalesco como categoría analítica aplicada a contextos culturais posteriores.

2.1.1. O realismo grotesco, unha cosmovisión subalterna.

Na introdución ao seu traballo, Mikhail Bakhtin toma partido polo pobo como suxeito histórico. Refírese á festa como forma de comunicación humana fundamental, que expresa unha particular concepción do mundo (Bakhtin, 2003, 14). Na festa popular atopa reflectidos algúns dos aspectos básicos da concepción do mundo carnavalesca. Empezando polo seu carácter universal: a festa é o espazo do pobo, entendido como todo no que as xerarquías se disolven (ibídem, 16-17). O amoreamento dos corpos, a aglomeración e o contacto físico propios das festas e feiras constitúen unha perfecta metáfora do corpo único festivo presente no sistema de imaxes do realismo grotesco (íbidem, 208). Alén da consideración estética, é innegábel que o anonimato da multitude e a relación igualitaria xenerada nos intercambios comerciais contribuían a situar a todos os participantes na feira ou

mercado nunha base de igualdade, onde se disolvían os rituais de submisión e de deferencia aos que os subalternos estaban obrigados no día a día (Scott, 1990, 123).

A festa leva aparellada unha concepción do tempo dinámica e utópica, na que se aspira a un futuro luminoso. No momento da festa celébrase o devir e a posibilidade de transformación da realidade. A festa e a feira popular teñen un emprazamento estacional, atenden aos ciclos do traballo agrícola, celebran a luz que irrompe nos últimos días fríos do inverno ou saúdan ás tebras á súa chegada tras o equinoccio. O tempo é concebido como devir, como circularidade da que todos os seres son parte, alén da súa posición na pirámide dos mortais. A morte e o nacemento igualan a todas as persoas e insisten nesa preminencia do devir fronte ao estatismo, fronte á concepción vertical do tempo da ideoloxía absolutista.

Este carácter dinámico asóciase co carácter utópico da festividade popular e todo o sistema de imaxes xerado na mesma. O realismo grotesco, como sistema de imaxes extra-oficial, baséase no principio de inversión e de degradación: os poderosos son descidos á praza, enlamados e burlados, os loucos e os parvos son os sabios neste mundo patas arriba. O sistema de imaxes carnavalesco chegou a ter a súa plasmación completa en celebracións medievais que a Igrexa indulxía, sempre e cando non traspasasen os marcos da praza pública e do momento de permisividade absoluta que consituían as festas populares. A degradación está vencellada a unha lóxica dual: a vida e a morte, a defecación e o parto, como as dúas caras indisociábeis da mesma moeda. Todo o que na concepción do mundo dominante é inviolábel, puro e celestial, merece no contexto carnavalesco ser lixado e degradado a través da linguaxe obscena e do seu descenso ás profundidades da terra, consideradas como matriz dun porvir renovado e luminoso. A lóxica binaria e invertida ten a súa plasmación na linguaxe do carnaval, inzada de hipérboles, ambivalencias e groserías, que alterna loubanzas e imprecacións. O uso desta linguaxe extra-oficial garantíalles impunidade aos charlatáns e ministreis durante o medievo, e Rabelais, consciente dese estatuto de carta branca, usouna para parodiar o espírito tenebroso promovido polos detentores do saber oficial no seu tempo e, deste xeito, foi quen de esquivar á Inquisición.

> (…) el elogio ditirámbico de las Crónicas [de Rabelais] (…) es, de principio a fin, una parodia de la Iglesia salvadora, la única autorizada para poseer e interpretar la palabra divina (…). Sin embargo, esta parodia, tan peligrosa, está hecha al estilo cómico, al modo de las alegres peroratas de feria, cuya lengua y estilo son irreprochablemente respetadas. Esto garantiza la impunidad del autor. El charlatán de feria nunca era acusado de herejía por sus afirmaciones, a condición de que se expresara en forma bufonesca (Bakhtin, 2003, 134).

Estaríamos diante do que Scott consideraría unha forma de infrapolítica, que disimula baixo o eufemismo e a ambigüidade o contido oposicional da súa mensaxe: un ataque á ideoloxía dominante e unha resposta ás humillacións que, como estratexia de distinción, os axentes do poder infrinxen nos seus subalternos.

O corpo colectivo do pobo unido e indiferenciado que toma parte da festa é unha das imaxes máis poderosas do realismo grotesco, que para Bakthtin é o cerne dunha metafísica materialista oposta ao espiritualismo dominante na época. Fronte ao temor ao descoñecido que atenaza o ser humano desde a Antigüidade e que é fomentado pola ideoloxía católica, o sistema de imaxes carnavalesco avoga pola disolución de todos os medos a través do riso liberador. A través do rebaixamento, do descenso ao terreo, ao material e corporal que opera no sistema de imaxes carnavalesco, prodúcese unha conquista desa terra que xa non amedoña, porque devén a fonte da que abrollará

un novo mundo. O inferno, símbolo de todos os terrores inculcados polo sistema de imaxes oficial, transfórmase durante o carnaval nun pozo que agocha tesouros marabillosos. Os seus habitantes, os diabos, protagonistas do carnaval e de numerosas festividades durante o medievo, encarnan a sabiduría extra-oficial, o riso festivo e liberador.

> Esta lucha contra el temor cósmico bajo todas sus formas y manifestaciones, se apoyaba no sobre esperanzas abstractas, sobre la eternidad del espíritu, sino sobre el principio material presente en el hombre mismo. De algún modo, el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, agua, aire, fuego) encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo; él siente el cosmos en sí mismo (Bakhtin, 2003, 277).

Este sistema de buratos que permiten o descenso ás profundidades reprodúcese asimesmo no plano corporal, que no contexto da praza pública simboliza aquel corpo cósmico ligado á terra en permanente simbiose e renacemento. Por iso os corpos recreados durante a festa popular xogan coa esaxeración dos orificios (boca, anus), a través dos cales o corpo ábrese ao terreal mediante o acto da deglución (sempre excesiva e libidinosa) e a excreción (de feces ou o parto dunha nova vida). O banquete como acto colectivo no que se come e bebe en abundancia é, en efecto, unha das expresións colaterais da festa, na que o pobo celebra a súa vitoria sobre o mundo a través do traballo que vén de ser concluído (Bakhtin, 2003, 230). O banquete simboliza tamén a fertilidade, o renacemento, o devir. Alén dos orificios, o corpo recreado no sistema simbólico grotesco gosta dos membros protuberantes, excesivamente desenvolvidos, como os narices extremadamente longos ou ganchudos (símbolo fálico), as xibas ou barrigas prominentes, e outros membros esaxeradamente grandes, como se estivesen grávidos, fecundados pola terra (insistindo así na imaxe do nacemento, da vida que sucede á morte). De novo, é a través destes membros que o corpo colectivo carnavalesco sae, desbórdase, para entrar en contacto co "baixo" (ibidem, 261), con aquilo que a ideoloxía hexemónica despreza e que pretende vetar aos seus subalternos, alén da liberación puntual concedida durante o momento da festa.

O realismo grotesco, como sistema de imaxes, constitúe durante o momento no que se desenvolve e vive nas prazas, unha arma para o dominio da realidade. Daí que nela teñan tanta importancia os golpes e imprecacións virados contra aqueles elementos ou personaxes que representan un mundo antigo, en decadencia, e que debe ser substituído por unha orde nova. "En determinado nivel, los golpes e injurias no tienen una cualidad individual y cotidiana, sino que son actos simbólicos dirigidos contra la autoridad suprema, contra el rey" (Bakhtin, 2003, 160-161).

Trátase, polo tanto, dun conxunto de imaxes alternativo á cultura oficial -a da seriedade e o temor de Deus- e que constituíu unha perfecta contrahexemonía. Non sería até o período renacentista onde, adoptado por autores literarios que compartían o favor da cultura oficial e das clases populares, tales que Shakespeare, Cervantes ou Rabelais, cando ese potencial transformador chega a materializarse. Nese preciso momento, no que o sistema de imaxes alternativo é adoptado polos promotores dunha nova hexemonía, o realismo grotesco sepárase do pobo e perde o seu componente de oposicionalidade, o seu sentido primixenio. O sistema de imaxes asociado á cultura cómica medieval persistirá, porén, nas feiras e festas, aínda que paulatinamente estas irán perdendo o seu elemento grotesco até ficar este relegado ao carnaval (daí a xeneralización metonímica da etiqueta). Tamén nos espectáculos das feiras e no circo

subsiste o sistema de imaxes grotesco até ben entrado o século XX, cando a aculturación da sociedade de masas acaba con esas expresións residuais. E atópanse de xeito evidente no espectáculo no que se centrará o presente estudo.

2.1.2. Entre a válvula de escape e o xerme da revolta

Son numerosas as críticas que tachan de idealista a interpretación do sistema de imaxes grotesco realizada polo autor ruso. En realidade, o propio Bakhtin advirte de que a interrución da orde xerárquica dominante que propicia o carnaval (como conxunto das expresións festivas populares) é efémera e provisoria. De tal modo que o riso libertador contribuiría a garantir a continuidade do *status quo*, ao facilitar un desafogo controlado das tensións que evitase unha acumulación a todas luces perigosa para a continuidade da situación de dominio. Terry Eagleton, nesa liña, denuncia que o Carnaval non é máis ca unha fuga permitida, unha ruptura da hexemonía asumíbel, un alivio autorizado que, no fondo, é unha forma máis de control social por parte dos poderosos (citado por Stallybrass e White, 1986, 13). O carnaval, segundo esta interpretación, serviría aos intereses da cultura oficial á que aparentemente se opuña.

Victor Turner, quen aplica a noción de liminariedade dos ritos de paso ás formas culturais das sociedades complexas, achega novas perspectivas á discusión. O que el nomea antiestrutura, estado de desorde e de suspensión das estruturas normativas do mundo cotián producido durante o estadio liminar dos ritos de paso e en moitas formas culturais contemporáneas, respondería a dúas posíbeis necesidades. Por unha banda, e esta sería segundo Turner a interpretación conservadora, proporcionaría unha fuga controlada aos membros sometidos a esa tensión normativa e aos roles establecidos nos momentos previo e posteriores a esa liminalidade. Pola outra, a irrupción da desorde, do caos frente ao cosmos, durante os momentos liminais, responde á necesidade de aprender da nosa propia desorde. A liminalidade, como rexión libre e experimental, constituiría un caldo de cultivo propicio á creatividade cultural, á xeración de novos símbolos (Turner, 1982, 28).

Tamén James Scott discrepa do que el chama "teoría da válvula de escape" e que podería resumirse nas palabras de Eagleton previamente citadas. Para Scott a cultura do carnaval e das festividades populares constitúe unha forma clara de infrapolítica dos grupos subalternos, unha forma de resistencia pública, se ben camuflada e amparada no ambiente de licenza reinante durante este tipo de acontecementos, fronte ás diversas formas de humillación e indignidade ás que os grupos subalternos se vén submetidos por parte dos dominantes, que reafirman deste xeito o seu estatus superior. Sempre tendo en conta o dinamismo destas festividades, que van ver mudar o peso dos elementos oposicionais en función das circunstancias históricas, de represión e de apropiación material vixentes, Scott considera o carnaval (e o carnavalesco) como a localización ritual do discurso indominado (1990, 175). Se ben efectivamente a celebración do carnaval está simbolicamente subordinada ás celebracións institucionais dominantes (a Coresma comeza o mércores de cinsa), e da relatividade da desorde característica da celebración carnavalesca (é unha desorde coas súas propias regras internas), as voces que defenden que o carnaval constitúe un mecanismo protector da hexemonía parten, segundo Scott, dun esencialismo insostíbel. Un evento social da complexidade do carnaval, di, non pode ter unha función xeneticamente programada. O carnaval debe considerarse como o espazo ritual de diversas formas de conflito social e de manipulación simbólica. Variará en cada cultura e circunstancia histórica e desempeñará roles diversos en cada unha delas. Asimesmo, Scott discute que o feito de que o carnaval constitúa un modelado ritual da revolta diminúa a posibilidade da revolta real. Pola contra, podería

defenderse que tal ritualización do pensamento opositor podería servir como ensaio ou mesmo como provocación para un desafío real (Scott, 1990, 179-180). Por outra banda, se ás elites lles interesase o carnaval, animarían a súa celebración, e non tentarían perseguila, como de feito ocorreu historicamente. O carnaval, lonxe de apreciacións esencialistas, é un espazo de expresión ritual e,

> (...) like any ritual site, it could be infused with the signs, symbols, and meanings brought to it by its least advantaged participants as well. It might symbolize the folly of disorder or it might, if appropriated from below, break out of its ritual straightjacket to symbolize oppression and defiance. What is striking historically about carnival is not how it contributed to the maintenance of existing hierarchies, but how frequently it was the scena of open social conflict. (Scott, 1990, 181)[31]

Fronte ás voces que consideran que as expresións de resistencia disimulada baixo o anonimato e a ambigüidade como o carnaval e as formas de infrapolítica en xeral, serven aos dominados a aliviar as súas ansias de enfrontar ao poder, e polo tanto, disipan as enerxías requeridas para dirixir un ataque aberto ao mesmo, Scott bota man de estudos empíricos psicosociolóxicos nos que se demostra que a frustración e a ira non se reducen a menos que ataquen directamente ao axente da frustración. Asemade, o resultado doutros experimentos probaría que a agresión imaxinaria (a efectuada por medio de rituais e expresións creativas da cultura popular, como cantigas, representacións teatrais ou poemas) incrementaría a ansia de agresión real, no canto de amainala (Scott, 1990, 186-187).

Bakhtin, pola súa parte, admite que a liberación á que o carnaval dá pe é controlada e efémera, mais tamén insiste en que se trata dun Xano de dupla face; non en balde o binarismo vertebra toda a súa proposta. Ao tempo que, certamente, contribúe ao desafogo controlado e puntual que garante o correcto funcionamento da engranaxe do poder durante o resto do ano, o contexto da festa e todo o aparato simbólico que nela se despregа permite albiscar unha outra concepción do mundo, contradicindo así ás voces da autoridade que daban por únicas e inamobíbeis as súas verdades.

> La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón (Bakhtin, 2003, 78).

En efecto, a hexemonía teolóxica do Medievo acabaría por sucumbir á luminosidade do Renacimento e ao cartesianismo, novas concepcións do mundo que ampararían unha nova estrutura social.

> La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro. Por lo tanto, no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y a formularla interiormente. Esta concepción se formó durante miles de años, protegiéndose en el seno de la

[31] Da mesma maneira que calquera sitio ritual, pode ser infundido dos signos, símbolos e significados achegados tamén polos seus participantes menos favorecidos. Pode simbolizar a loucura da desorde ou pode, se apropiado desde abaixo, liberarse da súa camisa de forza ritual para simbolizar opresión e desafío. O que é historicamente rechamante sobre o carnaval non é como contribuíu ao mantemento das xerarquías existentes, senón o frecuentemente que foi escenario de conflito social aberto. (T.p.)

> risa y las formas cómicas de la fiesta popular. La risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lúcida. Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas interiores. Sus privilegios exteriores son en cierto modo el reconocimiento exterior de sus fuerzas interiores. Por eso fue que la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, siempre fue un arma de liberación en las manos del pueblo (Bakhtin, 2003, 79).

A pesar diso, e como tamén recoñece, unha vez que a concepción do mundo carnavalesca é exaltada polos literatos do Renacemento e se separa do pobo no que se xerou, perde a súa potencialidade transgresora. O grotesco, separado da cultura cómica popular, acaba reducido, a partir do século XVII, a etretemento vacuo e pouco considerado respecto do cánon clásico que daquela devén símbolo de excelencia. Os ritos e espectáculos carnavalescos populares son obxecto dun progresivo proceso de depauperamento:

> Por una parte se produce una estatización de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo coditidano, es decir que queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar. Los antiguos privilegios de las fiestas públicas se restringen cada vez más. La cosmovisión carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir, comienza a transformarse en simple humor festivo. (...) El grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y convertirse en una pura tradición literaria (Bakhtin, 2003, 31).

Porén, ainda que fracasa (polo momento) como proxecto contrahexemónico, a concepción do mundo grotesco non esmorece completamente, e sobrevive nalgunhas expresións culturais, tales que a *commedia dell'arte,* e mantén o seu carácter intrinsicamente alternativo:

> (...) ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el Universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bakhtin, 2003, 31).

Ou nas palabras de Roberto Damatta, que analizou o carnaval brasileiro como ritual colectivo, "se o carnaval acaba por reforçar a ordem cotidiana, também coloca alternativas e sugere caminhos" (Damatta, 1997,150).

Tamén Stallybrass e White (1986) desbotan, por estéril, o debate sobre o carácter "intrinsicamente" integrado ou opositor do carnaval, enquistado na esencialización da transgresión carnavalesca. O mesmo que Scott, lembran que, a pesar do seu carácter cíclico e aparentemente sen consecuencias para o estado de cousas, moitas revoltas teñen coincidido ao longo da historia coa celebración do carnaval[32] (Stallybrass e White, 1986, 14).

Segundo estes autores, foi despois do Renacemento cando o carnavalesco (cada vez máis concentrado no contexto do carnaval propiamente dito, pero aínda presente noutras festas populares), comeza a ser combatido polas clases dominantes. É deste xeito que se desencadena a politización consciente da festividade popular, ao colocar

[32] Damatta coloca o exemplo das revoltas xurdidas durante o carnaval de Niteroi en 1959 (1997, 50).

ás clases subalternas diante da necesidade de garantir a pervivencia da súa forma de celebración propia. "The dialectic of antaganonism frequently *turned* rituals into resistance at the moment of intervention by the higher powers, even when no overt oppositional element had been present before." (Stallybrass e White, 1986, 16)[33].

2.1.3 O carnavalesco como categoría da transgresión.

En calquera caso, o carnavalesco, noción estendida en ámbitos académicos tras a difusión do traballo de Bakhtin, só resulta interesante como categoría analítica se se incide no elemento da inversión simbólica ou transgresión dunha orde binaria e aparentemente inmutábel do mundo. O carnaval, nesta óptica, é un instrumento desmitificador de todo o que cheira a oficial e canónico. É unha actitude creativa de irreverencia, unha oposición radical aos ilexitimamente poderosos, ao taciturno e unilateral.

A inversión simbólica é un dos componentes habituais da liminalidade, no sentido que Victor Turner lle deu a esta noción. Este autor partiu da caracterización que Van Gennep fixera dos ritos de paso nas sociedades tribais ou preindustriais e analizou o papel que este tipo de rituais desempeñan na xeración de símbolos culturais, así como o modo no que as formas liminais permanecerían activas no mundo do lecer das sociedades postindustriais. O rito de paso, segundo a clásica descrición de Van Gennep, está constituído por tres fases fundamentais, que se inician coa separación do ou dos individuos respeito do seu mundo cotián, colocados nun tempo e nun espazo sacros, "fóra do tempo". Para isto, é operada (*performed*) a inversión simbólica de condutas, roles e relacións cotiás, de tal xeito que se incide na separación do(s) individuos respecto do seu status previo. Tras esta necesaria desvinculación do mundo secular, a seguinte fase é a de transición (limen ou marxe), unha área de ambigüidade, "a sort of social limbo which has few (...) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural statuses" (Turner, 1982, 24)[34]. Nesta fase, os participantes, tais que non-membros da comunidade, gozan dunha impunidade excepcional, fronte á normatividade do seu día a día. Nesta fase de pura potencia, de liberación creativa e afectiva, é onde poden producirse as innovacións simbólicas que desestabilizarían o sistema normativo estrutural. É o momento da antiestrutura, ou da protoestrutura, se se asumime con Turner que aquí está o xerme das futuras construcións simbólicas. Nas sociedades estudadas por Van Gennep a antiestrutura quedaría reducida a un chiscar de subversión, enmudecida na seguinte fase, a de reagreación, en que se devolve aos suxeitos, a través de determinadas accións simbólicas, á estrutura social, respectando a orde cosmolóxica establecida, se ben cun novo estatus dentro da mesma. É na liminalidade onde se produce esta situación que Turner baptizou como *communitas*, momento suspendido de conxunción colectiva, instante de iluminación intersubxectiva, que existe máis en contraste ca en oposición activa á estrutura social, como unha maneira alternativa e máis liberada de ser social, unha forma tanto de estar desligado da estrutura social, como de que persoas marxinais entren en contacto entre si. É, de facto, na alianza dos excluídos, no elo máis baixo das estruturas, nas marxes dos sistemas, onde se xeran segundo Turner os mitos, os símbolos os ritos, as pezas de arte e os sistemas filosóficos.

---

[33] Frecuentemente, a dialéctica do antaganonismo *virou* rituais en resistencia no momento no que os altos poderes interviron, mesmo cando anteriormente non estivera presente ningún elemento abertamente oposicional. (T. P.)

[34] unha sorte de limbo social que ten poucos (...) dos atributos dos estatus sociais e culturais precedentes ou subsecuentes. (T.P.)

> These cultural forms provide men with a set of templates, models, or paradigms which are, at one level, periodical reclassifications of reality (or, at least, of social experience) and man's relationship to society, nature, and culture. But they are more than (mere cognitive) classifications, since they incite men to action as well as thought (Turner, 1982, 52)[35].

Nas sociedades tribais ou preindustriais analizadas por Gennep eses novos símbolos xerados durante os momentos liminais, ese sistema latente de potenciais alternativas que é a antiestrutura de Turner, só será aplicado cando o sistema normativo o requira, en caso de crise ou cisma, no contexto do que Turner chamará un drama social. Nas sociedades complexas industrializadas xa non se pode falar de liminalidade propiamente dita mais de xéneros *liminoides*, confinados ao espazo do lecer e producidos de xeito constante por individuos illados con vocación de difusión colectiva, ainda que confrontados ao mercado. Neste caso a potencia transformadora dos símbolos xerados é maior. Se nas sociedades tribais e agrarias o xerme de innovacións sociais futuras só se produce no limen, nas marxes, nos momentos de interacción entre distintos elementos da estrutura normativa; nas sociedades complexas o xerme de fenómenos como as revolucións ou insurreccións (o descontento, a anomia) abrolla no centro do sistema, no desenvolvemento holísitico dos procesos sociais. "Revolutions, whether violent or non-violent, may be the totalizing liminal phases for which the limina of tribal rites *de passage* were merely foreshadowings or premonitions." (Turner, 1982, 45)[36].

Volvendo ao carnaval como residuo activo (no sentido presentado por Williams) dos rituais liminais, Stallybrass e White (1986) apostan polo uso do carnavalesco como categoría analítica, a un tempo utópica e contrahexemónica, aplicábel ao conxunto das organizacións sociais. Carnaval sería un instrumento desmitificador de todo o que na formación social veda o acceso da colectividade: xerarquía de clase, manipulación política, represión sexual, dogmatismo. Carnaval é unha actitude creativa de falta de respeto, unha oposición radical aos poderosos, ao taciturno e unilateral. Porén, alén de limitalo ao ámbito do popular festivo, estes autores apostan por consideralo tal que instancia de economía de transgresión xeralizada e de recodificación das relacións hierárquicas ao longo de *toda* a estrutura social. Propoñen aplicar as categorías do realismo grotesco ás dinámicas que gobernan os corpos, o fogar, a cidade, o estado... Non en balde, é no preciso momento no que un sistema dominante marca as súas fronteiras, no que se abre o terreo á súa posibilidade de transgresión. Do mesmo xeito, defenden, para descubrir o abano completo dos valores dunha sociedade é preciso mapear as súas transgresións, os seus desvíos. Sería o que James Scott denominaría unha subcultura disidente, unha forma de infrapolítica que non chega a constituír unha contraideoloxía porque se ve forzada a permanecer nas marxes, na ambigüidade e no disimulo. Para Victor Turner é nas transgresións, no limen, na infrapolítica, onde subxace o xerme das innovacións futuras. Mais para que iso ocorra, para que as sociedades tomen conciencia de si propias, do que son e do que poden chegar a ser, precisan botar man do drama.

---

[35] Esas formas culturais proporcionan aos seres humanos un conxunto de moldes, modelos ou paradigmas que son, nun nivel, reclasificacións periódicas da realidade (ou, ao menos, da experiencia social) e da relación do ser humano coa sociedade, natureza e cultura. Pero son máis que clasificacións (meramente cognitivas), dado que incitan aos seres humanos á acción o mesmo que ao pensamento. (T.P.)

[36] As revolucións, tanto violentas como non-violentas, poden ser as fases liminais totalizadoras das que os limina dos rituais de paso tribais eran meros presaxios ou premonicións. (T. P.)

2.2. ORIXES E ESENCIA POLÍTICA DO FEITO TEATRAL

O feito de constituír o obxecto de estudo do presente traballo un espectáculo teatral obriga a considerar os distintos conceptos teóricos que permitirán sustentar as hipóteses formuladas. Na liña que se ten ido trazando até o dagora, colocarase o foco sobre aqueles aspectos do feito teatral que permiten situalo como forma cultural popular e que permiten xustificar o argumento da súa vocación ou potencia transformadora ou oposicional.

Deste xeito, comezarase por describir distintas liñas teóricas que, provenientes da antropoloxía e das artes da representación, teñen analizado o rol que as formas de representación (denominadas co anglicismo *performance*) nas distintas sociedades humanas ao longo da historia e antes dela. Desde quen emprega o esquema do drama como esquema básico de resolución de conflitos nos grupos humanos, a outros autores que establecen un amplo abano de funcionalidades que as formas de representación, nunha maior ou menor medida segundo o peso da eficacia ou da estética, teñen xogado e xogan na vida das comunidades.

As formas emparentadas coa escena, aquelas nas que se establece unha diferenciación entre o público e os actuantes, teñen sido obxecto de máis extensa reflexión teórica desde a Antigüidade Clásica. Analizarase o papel xogado pola traxedia na consolidación da democracia ateniense, e como o aparello conceptual desenvolvido por Aristóteles para describir o efecto desta forma escénica nos cidadáns constitúe unha primeira achega á conceptualización do teatro como forma política.

Xa no século XIX, e cunha vocación distinta da do filósofo clásico, xurdirán outros autores que tratarán de constituír un teatro como ferramenta ao servizo da transformación da realidade, na que se tentará de envolver ao público como axente necesario desas mudanzas. Porén, a pesar dos avanzos na abolición das barreiras establecidas entre o palco e o público, estas tentativas seguen a constituír proxectos de tipo vertical dirixidos a un pobo ao que se considera como outro ao que cumpre educar. Só a achega de Augusto Boal, coa súa proposta dun sistema teatral que abole a distinción entre actores e espectadores, faría verdadeiramente efectiva unha arte escénica como campo de intervención na realidade das persoas oprimidas.

Alén das propostas que aspiran a devolver ás artes da escena o seu carácter horizontal, tratarase de definir o que se entenderá neste traballo por teatro popular. Percorreranse os distintos usos do termo, nado no contexto da Revolución francesa coa vocación de constituír un instrumento de cohesión da cidadanía que debía conformar a nova Nación. O termo foi posteriormente empregado en Francia por quen promovía unha educación popular e, nesa liña, constituía un proxecto de democratización da alta cultura.

Fronte a esta concepción vertical e sustentada nunha concepción ideal da cultura, neste traballo defenderase a idea dun teatro popular como aquel creado polo propio pobo, polos grupos subalternos de calquera organización social dada. Como tal, reúne unha serie de características definitorias que, en calquera caso, pasan pola necesaria afinidade co público popular, do que este tipo de teatro depende para sobrevivir e cuxos intereses necesariamente defende.

2.2.1. Drama e resolución de conflitos

A idea de que a representación (tanto na súa forma ritual como estética, teatral), contribúe á transformación das persoas e dos grupos sociais foi levada ao seu extremo por Victor Turner. O antropólogo escocés erixe a *performance* en modelo básico de

todas as relacións sociais. Para iso, desenvolve unha ferramenta analítica, a do drama social, que lle permite estudar as relacións entre os distintos individiuos, a forma na que estes toman conciencia de si propios e xeran novos símbolos que configuran a súa cosmovisión. Cun esquema calcado do aristotélico, o *social drama* está atravesado polo conflito e consta de catro fases claras: a ruptura (*breach*) a crise xerada por esa quebra na conduta dalgúns dos membros do grupo, a acción pública de desagravio fronte a aquela (*redress*) e por último, como desenlace (*outcome*) da anterior fase, ben a reintegración á situación de estabilidade previa ou, pola contra, o recoñecemento do cisma dentro do grupo, o que supón unha mudanza na organización do mesmo. Turner defende a universalidade do drama social como proceso presente no devir de todas as formacións sociais ao longo da Historia. Na fase *redressive* ou de desagravio os grupos multiplican a súa reflexividade, tratan de escrutar, retratar, comprender e logo actuar respecto da crise que ameaza a súa integridade colectiva. Esta é unha fase liminal, na que se produce unha separación, un illamento respecto do mundo cotián. No transcurso da mesma constrúense interpretacións que tratan de dar senso aos acontecementos conducentes á crise. E desta fase proceden as formas teatrais tal e como as coñecemos desde o período clásico. O drama social sería a matriz experiencial na que se xeraron todos os xéneros culturais. As roturas, crises e as reintegracións ou divisións consecuentes proporcionaron o contido deses xéneros posteriores; mais os procedimentos *redressive* forneceron a forma primeiro de rituais e despois do drama escénico, do teatro tal e como o coñecemos hoxe (Turner, 1982).

Richard Schechner ilustrou graficamente a relación de continua retro-alimentación entre o drama social e o drama escénico, nunha figura en forma de símbolo do infinito onde o drama social aberto e xeralizado a toda a comunidade nutre implicitamente de contido a actuación que se fai manifesta enriba das táboas. À súa vez, "the stage drama, when it is meant to do more than entertain (...) is a metacommentary, explicit or implicit, witting or un witting, on the major social dramas of its social content" (Schechner e Appel, 1989, 16)[37]; isto é, sobre os principais dramas sociais que se están a producir no contexto da representación escénica (guerras, revolucións, escándalos, mudanzas institucionais...). Ás veces esa relación prodúcese de xeito diacrónico: o drama escénico alimenta dramas sociais ulteriores e deste xeito propicia as mudanzas sociais.

O modelo de Turner resulta interesante para os obxectivos do presente traballo pois mostra que as artes escénicas, alén de contribuír á reflexividade dos grupos sociais, poden propiciar tamén a súa axencia; a formulación de novas visións do mundo procede destas expresións liminoides, herdeiras da liminalidade ritual, nas que, como se vía, unha moxena de creatividade e desorde pode chegar a constituír o fermento de mudanzas ulteriores na realidade.

2.2.2 Teorías sobre a orixe ritual do teatro

Falar de dramatizacións colectivas remite á cuestión, non pouco problemática, da orixe do teatro ou, máis xenericamente, das artes da representación. É problemática porque, como tamén ocorría no caso da cultura popular, a consideración de determinadas formas colectivas de representación como "arte", é ben máis recente do que a existencia do feito teatral en si, considerado por algúns autores feito fundacional da humanidade.

---

[37] O drama escénico, cando aspira a algo máis que entreter (...) é un metacomentario, explícito ou implícito, premeditado ou involuntario, sobre os principais dramas sociais do seu contido social. (Trad. propia)

Se ben a reflexión arredor da esencia do feito teatral remóntase ao período clásico, non foi até a década de 1960 cando se agrupan todas as disquisicións teóricas arredor da representación (toda actividade humana que leva aparellada un desdobramento do eu, segundo Schechner), baixo o selo dos chamados *Performance Studies*.

> Los estudios del performance, al igual que el etnodrama y la etnoescenología, surgen cuando los conceptos de "teatro" y "drama" se vuelven insuficientes para abarcar la complejidad de circunstancias representacionales en los escenarios y espacios públicos del mundo. El colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre vida y arte, es lo que obliga a buscar nuevas herramientas teóricas (Prieto, 2005, 52).

Esta corrente multidisciplinar, impulsada por Richard Schechner a partir do seu contacto coas ideas de Victor Turner a finais da década de 1970, defende unha visión ampla das actividades "performativas" do ser humano, que abarcarían tanto rituais como artes escénicas e as dinámicas de comportamento do individuo en sociedade. Respecto das teorías da antropoloxía clásica, segundo as cales o teatro tería a súa orixe nos rituais prehistóricos, os autores dos *Performance Studies* rexeitan unha concepción evolucionista da historia cultural, considerando que tanto o elemento ritual coma o estético poderían ter convivido ao longo da Historia, e que nin o un nin o outro poden ser ubicados arriba ou abaixo nunha escala de clasificación estética (Schechner, 2002, 72).

Aínda que a súa obra é anterior ao nacemento da escola, André Schaeffner defende postulados semellantes ao dos estudos das *performance*. Segundo o antropólogo francés, o teatro bebe do ritual e á inversa; o ritual incorpora formas de posta en escena do mesmo xeito que o teatro afunde a súa razón de ser na vocación comunitaria e de identificación que constitúen a motivación primeira do acto ritual. Partindo, coma Turner, das teorías de Van Gennep sobre os ritos de paso, Shaeffner salienta a corresponencia entre o proscenio dos teatros burgueses e o espazo restrito aos novicios durante a fase liminal deses ritos, onde operan claves espazo-temporais distintas ás do resto da comunidade (Schaeffner, 1981, 28).

Que o ritual está na orixe do feito teatral é unha premisa asumida pola maioría dos teóricos. Onde abrollan as disensións é na natureza da relación que ritual e teatro manteñen ou terían mantido. Toda vez que o modelo evolutivo, altamente xerarquizante, do darwinismo cultural é rexeitado, fica aínda unha variedade de hipóteses diferentes. As opcións abarcarían desde quen defenden que as artes escénicas constitúen, aínda hoxe, unha expresión ritual propiamente dita; até quen, no outro extremo, argumentan que o teatro establece cos espectadores unha comunicación individualizada onde o aspecto comunitario, esencial no feito ritual, tería desaparecido por completo. Richard Schechner defende unha posición intermedia, de complementariedade entre ambas as dúas formas de actividade performántica. O profesor e dramaturgo estadounidense chama *performance*, termo de difícil tradución ao galego, a "ritualized behaviour conditioned/permeated by play" (Schechner, 2002, 45)[38]. O termo inglés *play* incorpora ambas as dúas acepcións: a lúdica -o xogo- e a escénica.

> Rituals are memories in action, encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the

[38] Un comportamento ritualizado condicionado/permeado pola interpretación/xogo. (Trad. propia)

> norms of daily life. Play gives people a chance to temporally experience the tabu, the excessive, and the risky. (...) Ritual and play both lead people into a 'second reality', separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions diferent form what they do ordinarly. Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily (Shechner, 2002, 45)[39].

Segundo esta argumentación, a representación (sexa ou non ritual, considérese "arte" ou non) permitiría a transformación da realidade social dos seus participantes. Non só do punto de vista individual (como nos *rites de passage* estudados por Van Gennep) mais tamén colectivo. "Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances." (Schechner e Appel, 1989, 1)[40]. Na mesma liña, Augusto Boal salienta o potencial gnoseolóxico da representación. Para o brasileiro, o teatro nace no momento no que o ser humano descobre que pode observarse a si mesmo e, desa maneira, comeza a idear outros posíbeis comportamentos distintos (o que Schechner chamou *restored behaviour*). Ollándose, o ser humano comprende o que é, o que non é, e o que pode devir. Diferénciase así dos outros animais, porque é o único quen de se ollar nun espello imaxinario, o que Boal chama espazo estético. Pode ser espectador de si propio sen deixar de ser actor. (Boal, 2004, 25-26). O espazo estético ten a capacidade de estimular o coñecemento, liberando a memoria (sensacións e ideias previamente experimentadas) e a imaxinación (a memoria transformada polo desexo). Todo isto a través dos sentidos e das emocións; non só da razón (Ibídem).

A aprendizaxe e a transformación son só algunhas das virtualidades da representación para os seres humanos. Schechner distingue sete funcións básicas da *performance*, cuxa presenza varía segundo o tipo de representación e as circunstancias históricas: entreter, crear beleza, reforzar ou modificar o sentimento de identidade, afortalar a comunidade, curar, ensinar ou persuadir, e tratar co sacro ou o diabólico (Schechner, 2002, 38). Horacio, na súa *Ars Poética*, defende que o teatro debe de entreter e educar, algo no que viría coincidir Bertold Brecht. O dramaturgo alemán abre o seu *Pequeno Organum* afirmando que "l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tous les arts, est de divertir les gens" (Brecht, 1994, 13)[41] se ben, como se verá, o entretemento pode acompañar e facilitar outros roles superiores, nomeadamente unha toma de conciencia crítica sobre a realidade que posibilite a súa transformación. Mais é unha asunción común nas teorías teatrais desde Aristóteles que a esencia do teatro é a de proporcionar pracer a aqueles que o presencian.

Insistindo na irrelevancia de crear fronteiras entre as formas de representación rituais e as escénicas, Schechner propón a figura dun *continuum* no que se irían ubicando as distintas formas de representación humanas, segundo o rol que desempeñan no seo da comunidade. Nun dos extremos coloca a idea de eficacia (entendida como o maior grao de adaptación a uns resultados perseguidos); e no outro

---

[39] Os rituais son memorias en acción, codificadas como accións. Os rituais tamén axudan á xente (e aos animais) a lidiar con transicións difíciles, relacións ambivalentes, xerarquías e desexos que turban, exceden ou violan as normas da vida diaria. Actuar dálle á xente a posibilidade de experimentar temporalmente o tabú, o excesivo e o arriscado. (...) Tanto o ritual como a interpretación conducen á xente a unha "segunda realidade", separada da vida cotiá. Esta realidade é unha onde as persoas poden outras distintas dos seus egos cotiás. Cando deveñen ou interpretan temporalmente a outro, as persoas interpretan accións distintas das que fan ordinariamente. Así, o ritual e a actuación transforman ás persoas, ben de xeito permanente ou temporal. (Trad. propia)

[40] As culturas exprésanse máis amplamente e toman conciencia delas propias nas súas representacións rituais e teatrais. (T.p)

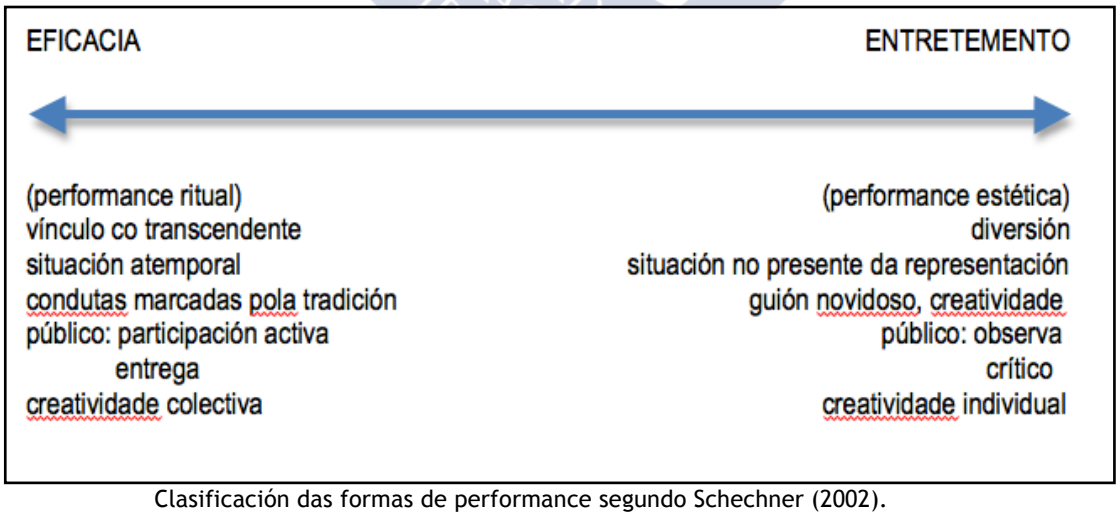
[41] A tarefa do teatro, como por outra parte a de todas as artes, é divertir ás persoas. (Trad.propia)

o entretemento, que ten o único, mais non desprezábel, obxecto de proporcionar pracer. Schechner non entende eficacia e entretemento como dous elementos dicotómicos, senón complementarios, que conviven en maior ou menor grao en toda representación, do tipo que sexa. Porén, admite que as formas de *performance* ritual inciden máis no aspecto utilitario, mentres que na *performance* estética (o que viría constituír o teatro) o entretemento tería un maior peso.

Segundo o seu esquema, no extremo do *continuum* onde ten preminencia o criterio da eficacia estaría o ritual, forma de representación que prima a obtención de resultados, o vínculo co transcendente, onde se xera unha situación atemporal onde os actuantes adoitan estar en transo (sen consciencia de si propios), onde o virtuosismo das formas non é prioritario e todas as condutas están pautadas por un guión marcado pola tradición. O público destas representacións participa activamente das mesmas, e faino dun xeito entregado, cre no que está a representar, evitando calquera posición crítica. O ritual é unha expresión de creatividade colectiva. Neste último punto, Schechner viría a defender unha visión romántica no debate sobre a autoría colectiva das culturas populares:

> Rituals, games and the performances of everyday life are authored by the collective 'Anonymous' of the 'Tradition'. Individuals given credit for inventing rituals or games usually turn out to be synthesizers, recombiners, compilers, or editors of already practiced actions (Schechner, 2002, 28)[42].

De facto, a autoría sería un dos elementos básicos para a diferenciación entre o ritual e as artes escénicas, situadas no extremo oposto do *continuum* eficacia/entretemento. O seu obxecto principal sería a diversión, a situación xerada funciona no presente inmediato (o aquí e agora), e no mesmo tempo histórico da representación. O actor é plenamente consciente de si e afánase por elevar a súa interpretación ao maior grao posíbel de virtuosismo. As condutas que comporta esta representación seguen guións sempre novidosos, aínda que sen deixar de lado un certo grao de convención (tradición).



Clasificación das formas de performance segundo Schechner (2002).

[42] Rituais, xogos e as representacións do cotián teñen como autor o "Anónimo" colectivo da "Tradición". Aqueles individuos aos que se acredita para inventar rituais ou xogos adoitan seren sintetizadores, recombinadores, compiladores ou editores de accións xa practicadas (trad. propia).

O público das representacións de tipo artístico é pasivo, pois a posición que se lle reserva é a de observador, mais é animado a asumir ese rol de forma crítica, espérase del que avalíe o que ve. A creatividade individual é exaltada nesta forma extrema e ideal de representación (Schechner, 2002, 71). Schechner insiste en que ningún dos dous extremos se dá na realidade, nin a clasificación resposta a un esquema diacrónico. "The fact is that at any given point in time, in every part of the world and in every culture, people were and are using performances for a variety of purposes, including entertainment, ritual, community building, and socializing." (Ibídem, 72)[43]. O paso da performance ritual á estética, do que Turner chamaría liminal ao liminoide, prodúcese con maior intensidade cando a comunidade comeza a fragmentarse en consumidores ocasionais. Isto é, cando opera o cambio cultural que dará acta de nacemento á Sociedade de Masas.

Na mesma liña argumental, o sociólogo francés Jean Duvignaud considera que as formas performáticas rituais non poden ser consideradas espectáculos cando se fundamentan na participación dun grupo, e "elles sont devenues des spectacles quand elles ont été données à voir (c'est ce que dit le mot grec de teatron), quand elles se délocalisent" (Duvignaud e Khaznadar, 10)[44].

Semellaría, pois, que o que diferencia o teatro do rito sería, fundamentalmente, a posición adoptada polo espectador, unha pasividade que levou a Rousseau a denigrar o teatro (para quen a festa e os espectáculos populares si constituirían unha forma válida de entretemento humano). André Schaeffner trata de imaxinar o percurso que levaría á comunidade a se fragmentar para orixinar o feito teatral: "Le "plaisir" ou "l'énervement d'être ensemble" feraient de tous un choeur et de quelques uns des personnages dramatiques". (Shaeffner, 1981, 46)[45]. Tal foi o caso do ditirambo, espectáculo ritual celebrado no s.VII a. C. durante as festas dionisíacas, e que é habitualmente considerado como o precursor directo da traxedia. Nel, o coro, sen máscara, narraba episodios da vida de Dionisio ou doutros deuses. Non se diferenciaba entre o espectador e o actor. Pénsase que Tespis, que dirixía un coro no século VI a. C., tería inventado o drama, ao diferenciar o papel dun personaxe principal do do resto do coro. Deste xeito, o contador de historias adopta a voz doutra persoa e tenta imitar o seu xesto, provocando o riso dos presentes. De feito, Shaeffner sustenta que a comedia sería anterior á traxedia. Mais a transgresión que significou a emancipación do personaxe foi neutralizada polo poder cando restrinxiu a libre improvisación, ficando o personaxe constrinxido por un papel censurado previamente. O diálogo do protagonista co coro pasa simbolizar o diálogo do pobo coa aristocracia. E foi así como, en palabras de Augusto Boal, o teatro aristocratízase.

Precisamente o papel pasivo do espectador é un dos elementos centrais na crítica do brasileiro ao teatro tradicional. Boal, como xa se viu, sitúa no feito teatral o nacemento da Humanidade. Nas primeiras expresións teatrais (Schechner denominaríaas *performances* rituais), actor e espectador eran a mesma persoa, como ocorría no coro ditirámbico primordial. Nun momento posterior, algúns individuos especialízanse como actores, mais iso, defende Boal, non quita que o resto dos seres humanos conserven a súa capacidade creativa. Boal considera que as formas teatrais

---

[43] O feito é que en calquera punto no tempo, en calquera parte do mundo en calquera cultura, as persoas usaron e usan as representacións para unha variedade de fins, incluíndo entretemento, ritual, construción de comunidade e socialización. (T. P.)

[44] Deviron espectáculos cando foron dadas a ver (que é o que di a palabra grega *teatron*), cando se deslocalizan. (t.p.)

[45] O "pracer" ou "o enervamento de estar xuntos" farían de todos un coro e de algúns personaxes dramáticos. (Trad. propia)

dominantes (as controladas polo poder), deviron un ritual inmobilista, no que a relación que se produce entre a escena e o patio é de ósmose, de invasión de ideas e de valores. O público pasivo é confrontado a imaxes nas que non ten opción de intervir. A ósmose leva aparellada unha relación desigual, de suxeito a obxecto. Porén, asume Boal, ninguén é un obxecto absoluto. Toda persoa oprimida é unha subversiva sometida. Velaí que o seu método teatral aspire a desenmascarala e liberala dese somentimento (Boal, 2004, p. 63).

Fronte á posición de Boal, Schaeffner considera que o espectador continúa a xogar un papel determinante no feito teatral, mesmo despois da aparición do personaxe. "En réalité c'est lui, par ni pour qui la musique n'est faite, qui la compose. Nous révenons ici du theatron: bien que les spectateurs soient étrangers à l'action, c'est par rapport à eux qu'elle s'organise." (Schaeffner, 1981, 47)[46].

Tamén Kelleher atribúe ao público teatral unha potencia que Boal non contempla:

> The political is not something that can be explained or critiqued simply through the play's political messages or the production's formal structures. It also depends [...) upon the unpredictability of the audience's response to what goes on in the theatre: what are they able to make for themselves out of what the theatre gives them to think and feel (Kelleher, 2009, 21-22)[47].

Segundo o autor británico, a propia natureza do teatro como representación, "the fact that it is always representing, always standing for something" (Kelleher, 2009, 122)[48], obriga á espectadora a manter unha actitude activa perante a mensaxe que recibe: "we suspect that there is another meaning involved, that these representations are standing in for some other thing. In this situation it is often we –as readers or spectators- who contribute this other meaning." (Ibídem, 62-63)[49] .

Malia entenderen de forma distinta a relación comunicativa que no proceso teatral se establece, todos estes autores atribúen a esta expresion cultural un potencial transformador, unha dimensión esencialmente política. Outra cousa é a maneira na que esta sexa utilizada por uns e outros no cadro da relación de forzas que en todo grupo humano opera.

2.2.3 A catarse: entre a cura e a coerción.

O que Schechener denominaría *performance* estética incluiría tanto as expresións xeradas polas clases dominantes como polas populares. Mais, se ben as primeiras teñen sido obxecto dunha intensa teorización desde o momento en que xorden como forma estética "pura" (sen máis fin que o pracer estético que proporcionan), a historiografía e a reflexión teórica encol do valor comunicativo do teatro popular son extremadamente escasas. É frecuente, asimesmo, atopar traballos teóricos pretendidamente críticos coa dominación que, ao tempo que propugnan a necesidade dun teatro político transformador, exclúen deste grupo as formas de teatro creadas

---

[46] En realidade é el, para quen nin por quen está feita a música, quen a compón. Aquí volvemos do *theatron*: malia os espectadores seren alleos á acción, ela organízase con respecto a eles. (Trad. propia)

[47] O político non é algo que pode ser explicado ou criticado simplemente a través das mensaxes políticas da peza ou das estruturas formais da produción. Tamén depende (...) da impredicibilidade da resposta do público a aquilo que ocorre no teatro: o que son quen de percibir por si mesmos daquilo que o teatro lles dá para pensar e sentir. (Trad. propia)

[48] O feito de que sempre está representando, sempre simbolizando algo. (Trad. propia)

[49] Sospeitamos que hai outro significado envolvido, que esas representacións simbolizan outra cousa. Nesa situación somos normalmente nós –como lectoras ou espectadoras- quen contribuímos nese outro significado. (Trad. propia)

polas subalternas ao longo da historia, precisamente polo feito de teren operado no ambiguo terreo das infrapolíticas.

Porén, carecería de senso incorrermos agora nunha omisión equivalente negando a importancia dalgúns deses traballos. Pretender estabelecer un marco teórico completo sobre o potencial transformador do teatro sen ter en conta todo o pensamento xerado desde a cultura occidental dominante levaría a conclusións claramente insuficientes. Se, tomando as verbas de Augusto Boal, o teatro é unha arma que tanto pode ser adoptada polos poderosos para os seus intereses como apropiada polas oprimidas para acadar a súa liberación (2005, 11), é esa potencialidade a que interesa resaltar a efectos deste traballo. E toda a reflexión desenvolvida arredor dos mecanismos nos que esa "arma" opera, aínda que en moitos casos exprimida desde posicións lexitimadoras da dominación, pode achegar unha luz para a resolución do problema que motiva a presente pesquisa.

Cumpre comezar ese repaso pola *Poética* de Aristóteles, teorización fundacional sobre o rol social da traxedia –e por ende do teatro-. Malia defender a independencia das artes respecto da política, da proposta do discípulo de Platón despréndese a utilidade da traxedia tal que instrumento de contención política, ou "sistema coercitivo" en termos de Boal (2005, 33). É probabel que o esforzo aristotélico por establecer unha forma de literatura favorábel aos intereses do estado de cousas estivese motivada pola urxencia de establecer un control respecto ao que era considerado, durante o s. V a C., como o medio de comunicación social máis poderoso: "...el corrosivo teatro de Eurípedes, la licenciosa comedia antigua aterraban a los partidarios del orden. La acción represiva de éstos iría en contra del teatro" (Vázquez Montalbán, 1997, 22). A traxedia xorde como forma teatral particular propia dun contexto histórico específico e dun modelo de organización política concreto, a democracia (a aristocracia do poder económico, segundo Arnold Hauser, 1999, 39), cuxa lexitimación será unha das súas funcións. Na segunda metade do século V a. C. Aparece a asemblea como lugar político de representación no que vai xerarse unha nova subxectividade. A traxedia vai xurdir como dispositivo dramatúrxico que debe levar a escena o conflito definido pola democracia. O seu obxectivo primordial é, segundo Carlos de Vicente, interpelar o espectador para que se involucre na democracia, para que deveña suxeito político responsábel (Vicente, 2003, 28). Boal exprésao en termos máis crus cando di que, segundo Aristóteles, o fin da traxedia é impor unha certa visión da xustiza, aquela que convén aos intereses da democracia, un rexime de por si desigual e inxusto (Boal, 2005, 60-61). A diferenza de Platón, quen refugaba o teatro por consideralo unha ameaza desestabilizadora para o *status quo* (como fonte de pracer a través da imitación vicaria da realidade); o seu discípulo entende que o teatro pode ser un medio eficaz de canalizar ou purgar o perigoso material emocional que constitúe o pracer xerado pola comunicación teatral. Aristóteles propón que a arte, como recreación da natureza (do movemento interno das cousas cara á perfección), debe imitar (mímese) a realidade, non tal como é, senón como debería ser: "não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que podería acontecer" (1991, 256). Neste punto, das teorías aristotélicas tamén podería extraerse que o teatro pode axudar a concibir a posibilidade dunha realidade distinta, e polo tanto é un instrumento potencialmente transformador. Iso si, semella que para Aristóteles tal transformación debería responder aos intereses dominantes no seu momento. A traxedia, continúa, debe

imitar[50] as accións humanas, mais só aquelas xeradas polos hábitos da súa alma racional. Defende que todas as accións do ser humano están motivadas por un único fin: a obtención da felicidade (Aristóteles, 1991, 252). E identifica tres tipos de felicidade: nun nivel básico estaría a proporcionada polo pracer material; seguiría aquela felicidade que xera a gloria, o recoñecemento dos demais; no nivel superior estaría a felicidade que se acada ao actuar de xeito virtuoso. E de todos os actos virtuosos convertidos en hábito, os máis elevados son aqueles que procuran o ben político, é dicir, a xustiza. Unha certa xustiza, porén, non baseada na igualdade entre os seres humanos, senón nunha proporcionalidade establecida por medio dun reparto de forzas. Así pois, segundo interpreta Boal da súa lectura da *Ética para Nicómaco*, a felicidade para Aristóteles equivalería a obedecer as leis (Boal, 2005, 62).

O mecanismo que permite que a traxedia acade os seus obxectivos represivos sería a catarse. Este mecanismo de purga emocional é descrito, aínda que de xeito escuro, na *Poética*. Son numerosas, ás veces contraditorias, as interpretacións arredor do xeito no que operaría a catarse. A máis estendida entende que o fai a través da evocación das emocións de piedade (perante o sufrimento do heroe) e terror (polos perigos que aflixen ao heroe e que poderían tamén afectar a quen presencia a traxedia). Segundo esta interpretación, pois, a traxedia é a imitación de accións humanas que inciten terror e piedade (Aristóteles, 1991, 251). O heroe tráxico (personaxe xurdido da emancipación do corifeo e posteriormente integrado polo Estado) é o exemplo a seguir en todo, agás por un único vicio (a falla tráxica ou *harmatia*) que, se ben nun primeiro momento é a causa da súa felicidade, acabará por ocasionar a súa perdición. Este carácter dinámico da traxedia é imprescindíbel para que poidamos falar de drama, onde o devir e o conflito son elementos definitorios. O protagonista esperta, desde a súa aparición en escena, a empatía do público. Esta identificación constitúe a relación emocional entre o personaxe e o espectador, o que provoca neste último unha actitude pasiva: "como se parece a nós, vivimos vicariamente o que vive o personagem" (Boal, 2005, 75). O espectador identifícase tamén, polo tanto, con ese único vicio que ten o heroe, que polo demáis é un cidadán exemplar. "Que presente fallas en el carácter supone que lo esencial no es la *relación de poder* sino la formación y la acción *moral* del héroe" (Vicente, 2013, 29). Nin rastro de conflito social, por tanto, nin de factores históricos que puideran condicionar a conduta desviada do protagonista. A acción avanza e prodúcese o primeiro revés para o heroe, é a peripecia. Este cae en desgraza, o que provoca que tome consciencia do seu erro. Esta etapa é a denominada anagnórese, na que a *dianoia* (o discurso razonado do protagonista perante a revelación do seu erro) é partillada polo espectador, quen á súa vez será quen de detectar a súa propia *harmatia*. Na terceira fase do desenvolvemento da acción é na que se produce a catástrofe, pola que o heroe, preso do seu destino, sofre de xeito violento as consecuencias do seu erro (Aristóteles 258-260; Boal, 2005, 77). É neste momento cando o espectador, aterrorizado, consegue purificarse do seu propio vicio recoñecido. Velaí a catarse, á que se atribúen propiedades homeopáticas (determinados vicios curarían vicios similares). Segundo a interpretación de Kelleher, a proposta aristotélica ten tamén un fondo didáctico. Se o pracer que os humanos atopan ao presenciar ou interpretar unha imitación de grandes actos (a representación da traxedia) está directamente relacionado co pracer que obtemos cando realizamos os nosos propios actos (sexan estes grandes ou pequenos), entón ese pracer e esa imitación reguladas polo teatro axudarían a avanzar aos seres

[50] O termo "imitar" ten un significado particular para Aristóteles, para quen consiste en recrear unha realidade perfecta (polo tanto, non a presente. Sería máis apropiado dicir "representar" (Boal, 2005, 47).

humanos, a aprender. O teatro, así, purga, redirixe, clarifica as emocións desestabilizadoras "through a sort of homeopathic action that is less likely to lead to a change in the political state of things than to a recognition of those feelings that need to be kept in check for the sake of common political good." (Kelleher, 2009, 50)[51].

Porén, o propio Kelleher relativiza a efectividade da catarse. Considera que o material emocional que a catarse aspira a extirpar por completo continúa sendo perigoso en certo xeito, como influencia desestabilizante da organización política. Defende o autor británico que o teatro nunca deixa de levar inserida a ameaza ou promesa dunha outra política (Kelleher, 2009, 54). Do mesmo xeito, para Boal, os sentimentos estimulados polo espectáculo tráxico non son permanentemente eliminados, senón tranquilizados durante un tempo (2005, 91).

Nese senso, son interesantes as análises de quen fora xerente da Comédie Française, Pierre-Aimé Touchard, que explorou a esencia do teatro a partir do mito de Dionisio. O teatro, defende na súa "apoloxía", serve para que o individuo, momentaneamente, sacie a súa ansia de liberdade respecto dos valores e normas que lle son impostos pola sociedade.

> Tel apparait être, en effet, ce que, par un abus du terme, on peut appeler le "but" du théâtre: montrer à l'homme jusqu'à quel point extrême peuvent aller son amour, sa haine, sa colère, sa joie, sa crainte, sa cruauté, lui faire prendre conscience de ses virtualités, de ce qu'il serait en un monde sans entraves où n'interféraient plus (...) la haine et la crainte du gendarme. C'est la vision de cet univers, où l'homme pourrait enfin se révéler à soi-même, que le spectateur demande à l'oeuvre dramatique. (Touchard, 1968, 13)[52].

A traxedia, pois, tal que teorizada por Aristóteles segundo as sucesivas análises que da súa obra se teñen feito, aspiraría a implicar o espectador, a nivel individual, nunha reflexión de tipo moral sobre a problemática da decisión, crucial na democracia ateniense. Terían que pasar moitos séculos para que se chegase a expor de xeito sistemático a viabilidade dun teatro que erixise á multitude, ás clases subalternas, en suxeito e obxecto da representación.

2.2.4 A emerxencia dun teatro (abertamente) político

Sexa como for, xa desde os tempos da traxedia o teatro revelouse como un espazo privilexiado de comunicación e debate públicos. Isto fixo que se mantivese vencellado ao Estado, ao que serviu como instrumento de vixilancia da multitude, en termos de Badiou (1994, 30). Así, o teatro durante o Medievo foi concibido como parte da liturxia cristiá, co obxecto de perpetuar o *status quo* do réxime feudal. Tratábase dun teatro carente de conflito, onde se presentaban valores morais abstractos como ideais a imitar. O cambio de paradigma iniciado co Renacemento, onde o sistema económico transita cara o capitalismo, inaugura novos modelos de representación teatral acordes á nova concepción do mundo que empeza a fraguarse.

---

[51] Mediante unha sorte de acción homeopática que ten menos posibilidades de levar a unha mudanza no estado de cousas político que a un recoñecemento deses sentimentos que precisan ser mantidos baixo control no nome do ben político común. (Trad. propia)

[52] Tal semella ser, en efecto, aquilo que, por un abuso do termo, podemos chamar "propósito" do teatro: amosar ao ser humano até que extremo poden ir o seu amor, o seu odio, a súa cólera, a súa alegría, o seu temor, a súa crueldade, facerlle tomar consciencia das súas virtualidades, do que sería nun mundo sen obstáculos onde non interferisen (...) a xenreira ou o temor ao xendarme. É a visión deste universo, no que o ser humano podería revelarse a si propio, que o espectador pide da obra dramática.

A nova clase que aspira á hexemonía terá o seu primeiro autor en Shakespeare, que pon o acento no conflito do individuo co estado de cousas. Para a burguesía, o teatro constiuirá un espazo público para un Estado concebido como produto da relación contratual entre individuos e onde o público é entendido como transposición do privado (Vicente, 2013, 36), ao servizo do sistema mercantil que sustenta a cosmovisión capitalista. Entre os séculos XVIII e XIX, parella á consolidación da hexemonía da nova clase dominante, o teatro vai poñer o acento na vida cotiá da familia burguesa como modelo de vida, espello de valores reproducidos na escena. Os conflitos presentados son os conflitos morais destes individuos, que eles propios son quen de resolver mediante as súas decisións. É un teatro de corte idealista que non contempla as relacións de poder nas que se integran os distintos grupos nunha sociedade nin as circunstancias históricas que os determinan. Se ben neste período aparecen tentativas dun teatro que aspire á transformación da realidade, como poden ser os de Victor Hugo ou Schiller, onde o protagonista pertence ás clases subalternas e é, en moitos casos, colectivo, mantense esta concepción humanista dun teatro no que os conflitos se resolven polo propio desenvolvemento da trama, sen lugar para a intervención dun público que recibe pasivamente a mensaxe.

A irrución do proletariado na Historia e na escena acelera, segundo Piscator, o nacemento dun teatro propiamente político (Vicente, 2013, 134). Un teatro que non só inclúe á política como obxecto representado, senón que efectúa unha análise da realidade social na que se implica activamente a todos os participantes do acontecemento escénico. A Revolución Francesa contribuíra a erixir ao pobo en novo actor social, e a a sociedade, liberada dos poderes que durante séculos a subxugaran, institúese a si propia. O seu refrendo (pacto social) é imprescindíbel requisito para a lexitimidade do poder do Estado. O teatro político xorde neste novo contexto co fin de habilitar un discurso antiautoritario co horizonte dunha sociedade distinta, na que o poder, ou ben non exista (anarquismo), ou ben sexa partillado por toda a sociedade sen distinción (comunismo), ou sexa distribuído proporcionalmente entre os seus membros (socialismo). O marxismo constituirá unha base teórica fundamental deste novo teatro, que racha co humanismo idealista imperante até daquela, refuga a xeración de ilusións escénicas que inducen á identificación pasiva do público e á naturalización dos conflitos sociais como realidades inmutábeis. O teatro político constitúe, segundo os defensores do concepto, unha forma produtiva (non meramente creativa ou artística) que pretende constituír un dispositivo intelectual que analiza e cuestiona os enunciados do poder para criticalos. Este tipo de teatro media introducindo a contradición no discurso dominante. (Vicente, 2013, 96-97). A nova estética materialista que caracteriza este teatro, oposta ao naturalismo burgués, é inaugurada por Erwin Piscator e o seu traballo dramatúrxico no Volksbüne a partir da década de 1920. Mais é Bertolt Brecht quen máis amplamente describiu os principais trazos desta nova estética. Faino de xeito fragmentario, asumindo que tales teorías son o resultado dunha práctica colectiva de traballo, a que tivo ocasión de levar a cabo no Berliner Ensemble. O pensamento brechtiano é, en termos de Carlos de Vicente, máis ben unha factoría que se interrompeu coa morte do dramaturgo alemán en 1956.

Eis a primeira ruptura de Brecht coa tradición estética occidental: a escena, o teatro, non constitúe unha arte, mais un aparello produtivo. Esta primeira premisa leva aparellada unha consideración colectivista da práctica teatral, onde dramaturgos, directores e actores son considerados pezas dun traballo colexiado e onde a creación individual non é tan valorada como o proceso do que é resultado. Este carácter colectivo do teatro está directamente relacionado coa necesaria responsabilidade social da intelectual, que aspira a transformar a súa realidade a través dos medios que

ten ao seu dispor, neste caso o aparello escénico. Brecht promove unha transformación radical do teatro, a partir dunha ruptura coa lóxica aristotélica e co naturalismo burgués. Propón unha nova lóxica de tipo dialéctico e unha nova estética, o realismo marxista, sustentada no marxismo como base teórica que lle permite pór orde ao caos no que permanecía sumerxido o teatro expresionista do que proviña.

A quebra respecto da lóxica aristotélica susténtase no rexeitamento do mecanismo de identificación. Fronte ao sentimento de empatía que anula o raciocinio da espectadora, Brecht defende a necesidade de amosar aos personaxes como mutábeis, sen un destino prefixado, mais modificábel mercede á acción humana. Asemade, os procesos sociais deben ser presentados na súa estrañeza, e non como algo natural e inmutábel. O propósito do teatro debe ser, polo tanto, desvelar as leis xerais polas que funcionan o mundo exterior e o pensamento humano. O teatro debe constituír un medio de análise da realidade. Nas súas pezas, Brecht tratará de buscar a maneira pola cal o dispositivo teatral pode axudar a liberar o coñecemento do control que sobre el exercen as ideas dominantes. Para iso, é preciso revelar as condicións históricas que moven as accións e xeran os conflitos. O mecanismo do estrañamento (*Verfremdung*) que defendía para o novo teatro consistía en amosar como históricas (por tanto mutábeis) aquelas imaxes que tenden a darse como naturalizadas (representacións de como as cousas son ou deberían ser). Ese estrañamento ou distanciación comportaba tratar os tempos contemporáneos como se fosen históricos, e por tanto establecer o "agora" como elemento de distancia e de peculiaridade. (Brecht, 1994, 37). Alén da historicidade do seu teatro, o elemento dialéctico permítelle facer emerxer, de xeito aprehensíbel polo público, as contradicións existentes na realidade. A interpretación das actrices e actores deberá revelar os procesos exteriores (o *gestus* social) que subxacen nas condutas e nas emocións dos personaxes, e así amosar as contradicións que as atravesan. As e os espectadores experimentan unha sensación de extrañamento diante do que presencian, e vense na obriga de realizar un traballo intelectual, unha crítica da realidade presentada. Deste xeito, acábase coa pasividade do público e o proceso comunicativo teatral complétase.

> La 'escena contemporánea' (...) encontró en el trabajo de la *fábrica Brecht* la *posibilidad* de transformar el teatro de actividad de consumo en actividad productiva, de operación especular en trabajo intelectual y de lugar de aglutinación en espacio de la complejidad (Vicente, 2013, 196).

O obxectivo principal do teatro de Brecht, e por extensión do chamado teatro político, é resolver a problemática do ser social e as súas contradicións e, deste xeito, destruír a naturalización das relacións sociais de explotación propias do capitalismo. A poética de Brecht incorpora no teatro do século XX un novo papel para a arte (a reflexión e a crítica, xunto co entretemento), unha nova estética (un novo realismo distinto do realismo socialista e do naturalismo burgués), un novo rol para os artistas oposto ao individualismo e un novo tipo de público, a partir de entón activo, consciente e racional (Vicente, 2013, 226-227).

2.2.5 O teatro do oprimido: retorno á horizontalidade

> La ausencia de proscenio es característica de todas las formas del espectáculo popular. La verdad utópica es representada en la vida misma. Durante un breve lapso, se convierte hasta cierto punto en una fuerza real que puede servir para castigar a los enemigos hereditarios de la verdad (Bakhtin, 2003, 217).

O seguinte chanzo na evolución dos movementos conducentes á práctica dun teatro político constitúeo o modelo do Teatro do Oprimido. Desenvolvido polo dramaturgo brasileiro Augusto Boal, quen parte dunha inquietude semellante á dos seus predecesores: que pode facer a peza artística pola realidade? El propón unha resposta: o teatro sería unha experiencia do porvir, "un relato de anticipación que permite equivocarse en un lugar, la ficción, del que se puede salir, para actuar, después, correctamente en la realidad". (Vicente, 2013, 338). O teatro consituiría unha estrutura de posibilidades, funcionaría como se fose a realidade, revelando as condicións dunha situación conflitiva e así interferir e contradicila. Desde premisas teóricas similares ás de Brecht, o autor paulista desenvolverá un conxunto de prácticas escénicas que, segundo Carlos de Vicente, "constituye una revolución total que, al contrario que otras estéticas, no deja indemne la estructura del teatro" (2013, 346). Para este autor, Boal foi máis alá de Bertolt Brecht, pois, se ben o alemán tentou abolir as barreiras entre o palco e o público e a relación conflitiva entre actores e espectadores, o brasileiro introduciu as innovacións estruturais necesarias para que non existan nin actores nin público, senón actuantes e observadores activos e activas. A proposta metodolóxica de Boal aspira a reinstaurar a relación circular presente nas formas teatrais primixenias. De feito, e como xa vimos, considera que o teatro naceu cando o ser humano foi quen de se visualizar a si propio, e polo tanto, representar outras realidades posíbeis (Boal, 2002, 25). Todos os seres humanos estarían dotados das cualidades necesarias para facer teatro. A división entre profesionais da escena e espectadores acontece moito despois, xa na Grecia clásica. Boal pregúntase en que momento o teatro se separou do pobo e se puxo ao servizo da dominación. Para chegar até aí, o brasileiro pasou por anos de experiencia facendo teatro militante no Brasil e polo contacto con Paulo Freire. Pedagoxía e teatro do oprimido parten da mesma base: a oprimida debe manter unha relación activa coas mensaxes, e para iso estas deben presentárselle problematizadas e non repetir o instituído, non reproducir a ideoloxía. Da súa colaboración con Freire, o dramaturgo tira a conclusión de que só unha outra práctica teatral pode explorar os conflitos existentes nas relacións sociais e políticas revelándoos como produtos das contradicións entre as normas, que xeran as situacións de opresión. Igual que o pedagogo, Boal pensa que a conciencia da realidade provén da vida cotiá, mais desborda as situacións vividas. E a persoa oprimida introxecta a sombra dos opresores, interioriza os seus valores. Polo tanto, para transformar a súa realidade non abondará con mudar a mentalidade das oprimidas, mais a propia situación que as oprime. Iso tradúcese, na práctica escénica, no establecemento das condicións que lles permiten descubrirse, vérense en situación (Vicente, 2013, 340). O teatro, para Boal, non representa nin presenta situacións dramáticas que hai que resolver; o teatro funciona como se fose a realidade. "El teatro no tiene aquí más mediaciones que la propia realidad de los cuerpos, de las vidas". (Vicente, 2013, 339). O importante non é que a acción sexa ficticia ou real, mais que é unha acción. Non se representa, actúase.

O obxecto do teatro do oprimido é unha situación de opresión (isto é, na que alguén utiliza o seu poder e estatus para reducir alguén a unha situación de submisión) que é analizada e transformada nunha situación de liberación (Vicente, 2013, 341). Constitúe unha poética materialista para devolverlle os medios de produción teatrais ao pobo, do mesmo xeito que Freire clamara pola apropiación dos medios de produción de coñecemento ou Mario Kaplún dos medios de produción da información. De espectador pasivo, o pobo pasa a actor, suxeito da transformación da acción. Aspírase a transformar a espectadora en protagonista, que non se limite a reflexionar sobre o pasado, se non a preparar o futuro.

> Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade. (...) Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o Coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas (...). Assim tem que ser a "Poética do Oprimido": a conquista dos meios de produção teatral (Boal, 2005, 12-13).

O conxunto de prácticas escénicas proposto por Boal baséase nun rexeitamento da poética aristotélica, do mesmo xeito que fixera Brecht. Fronte á relación vicaria que constitúe a empatía (as emocións penétrannos) propia do teatro tradicional, defende unha relación simpática (nós guiamos), pola cal a oprimida cria (activamente) as imaxes das súas opresións. Se no teatro de base aristotélica as emocións alleas nos invadían por ósmose, neste novo teatro somos nós, como espectadoras, quen proxectamos as nosas propias emocións na escena. O que Boal denomina *metaxe* (a pertenza simultánea a dous mundos), constituiría a reacción gnoseolóxica que se pretende xerar no teatro do oprimido. Consistiría na creación por parte do individuo das imaxes da súa propia realidade oprimida (Boal, 2004, 64-65). A espectadora crea a imaxe da súa opresión, como transubstanciación artística da súa realidade. Frente ao dirixismo convencional, onde a espectadora é conducida pola trama, no teatro do oprimido é a espectadora a encargada de mover a escena.

O postulado básico do teatro do oprimido consiste niso: é a propia oprimida (e non unha actriz ou actor no seu nome) a que leva a cabo unha acción (realizada na ficción teatral) que lle dá a capacidade de autoactivarse para realizar esa mesma acción na vida real (Boal, 2002, 68). Fronte ao baleiramento das emocións da espectadora durante o espectáculo que provoca a catarse, aquí trátase de empoderala para que actue sobre a súa realidade.

> [Boal] liquidó la práctica artística e ideológica de la interpretación burguesas y del sujeto de la interpretación (el actor) para establecer las bases de una práctica vital y liberadora con un sólo sujeto de la interpreación (el ser humano *en situación*) (Vicente, 2013, 16).

A proposta de Boal constitúe ademáis un rexeitamento á mediación, "en una época justamente en que las mediaciones (desde la televisión hasta la burocracia estatal) resultan las veraderas productoras de la *realidad"* (Vicente, 2013, 349). Por iso non se interesa polos elementos que arrodean o dispositivo escénico (iluminación, escenografía, vestiarios...). Ao erixir as subalternas en suxeitos do Teatro do Oprimido, a mediación teatral perde sentido. Non se dá voz a quen non a ten falando del, o teatro é a linguaxe mesma da que se deben dotar os oprimidos (Boal, 2002, 275). Este novo método teatral acaba co teatro como aparello de dominación, de produción de sentido nas mans do poder. O teatro do oprimido dinamiza a componente subversiva inherente a todo suxeito sometido.

Nese sentido, alén de supor a eliminación da división do traballo imperante até o momento na escena, o Teatro do Oprimido representa un retorno a formas parateatrais.

2.2.6. Teatro popular como infrapolítica

Como se expuxo nas liñas anteriores, o teatro ten sido considerado unha ferramenta extraordinariamente poderosa para a comunicación dos grupos humanos e, como tal medio de comunicación, un instrumento político que,

segundo as intencións de quen o manexe, pode ter aplicacións coercitivas ou ben transformadoras. Daí que os autores que enarboran a bandeira dun teatro político con fins transformadores se esforzaran en teorizar a maneira na que o dispositivo consolidado durante séculos polas clases hexemónicas puidera porse ao servizo das masas populares, posto que, a arte verdadeira, en palabras de Brecht, "se empobrece con las masas y se enriquece con las masas." (2004, 311). Porén, a meirande parte destes autores manteñen unha relación ambigua coas expresións teatrais emanadas do pobo, o que, en coerencia coa liña argumental que se pretende manter no presente traballo, denominaremos "teatro popular".

O propio Bertolt Brecht, malia á súa formación universitaria e libresca, sentíase moi cómodo entre os fumes do cabaret de Karl Valentin, e foi nesta experiencia na que se basearía para desenvolver a súa teoría do teatro épico, completada máis adiante nos anos da Berliner Ensemble. Os espectáculos políticos desenvolvidos por Utpal Dutt na India, a San Francisco Mime Troupe ou Darío Fo e Branca Rame beben das tradicións populares dos seus países. O seu interese polas formas de teatro popular podería estar motivado polo seu poder de convocatoria, que facilitaría a difusión das ideas (Schechter, 2003). Tamén en contextos pre- ou postrevolucionarios, como foi a Rusia bolchevique, buscouse nas formas de teatro popular unha ferramenta para a difusión dos principios da Revolución. Porén, en todos estes casos, igual que nos modelos de teatro políticos expostos anteriormente, a relación comunicativa entablada a partir do medio teatral está pexada pola verticalidade. Non deixa de ser un teatro feito para o pobo, con innegábeis boas intencións, mais sen contar coa iniciativa deste.

En efecto, o propio termo de "teatro popular" xorde con esa connotación paternalista. Forma parte da concepción do mundo xurdida a partir da Revolución francesa, que tivo no pensamento ilustrado o seu fromento. Denis Diderot ou Jean Jacques Rousseau foron ardorosos defensores das formas festivas e teatrais populares, e un discípulo do segundo, Luis-Sébastien Mercier, propuxo en 1778 un teatro do pobo que moldease a moral e as condutas dos cidadáns. Na estela da Revolución, o teatro para o pobo concibíase como un teatro "nacional", que establecese un repertorio para toda a poboación e a través do que "se construye una soberanía constituyente, el paso de una comunidad humana con ciertas características culturales comunes, a las que se dota de un sentido ético-político, a un Estado" (Vicente, 2013, 48). Mais foi Romain Rolland quen acuñou o termo e marcou as pautas desta concepción do teatro "para toda a poboación" no seu *Le théâtre du peuple* (1903). Para Rolland, o teatro que se dirixe ao público popular debe de proporcionar solaz e enerxía ás xentes humildes, fatigadas polas súas tarefas cotiás, e ao mesmo tempo, constituír unha luz para a intelixencia do operario, axudarlle a ver as cousas con claridade (Vicente, 2013, 48). En ningún momento se contempla a participación efectiva do pobo en ningunha das fases creativas deste teatro. A noción de "educación popular", xurdida durante a III República francesa e aínda hoxe vixente, bebe amplamente desta idea do teatro popular. Estaba impulsada pola reivindicación dunha escola laica, libre e gratuíta (acadada finalmente en 1881), considerada o único e eficaz camiño para acabar coas desigualdades:

> L'instruction publique, le brassage des classes, riches et pauvres ensembles, tous assis au même banc, égaux devant la connaissance jusque-là réservée aux élites ; l'accès aux savoirs, à la culture savante, suffira, pour les uns à supprimer les différences sociales héréditaires et les conflits

> de classes, ou pour les autres au contraire, facilitera la conscience, l'engagement, la lutte collective et conduira à l'émancipation de la classe ouvrière (Rasse, 2004,10)[53].

O actor e director Firmin Gémier trataría de levar as ideas de Rolland á práctica co seu *Théâtre national ambulant*, co que percorreu Francia a partir de 1911 para levar fóra de París os espectáculos que se estaban a representar na capital. O propio Gémier sería, en 1920, o primeiro director do Teatro Nacional Popular francés, unha institución que a partir de 1951 viviría a súa etapa máis emblemática baixo a dirección de Jean Vilar, segundo Rasse, a derradeira das grandes figuras da educación popular. En efecto, aquel movemento xenuínamente francés que promungaba a universalización do saber (do saber xerado desde a Academia, enténdese), atopou na resistencia e na segunda Posguerra Mundial un amplo caldo de cultivo en numerosas organizacións obreiras e asociacións "de educación popular", das que Jean Vilar se serviría para extender o público obxectivo do seu teatro, con sede no Pallais de Chaillot, en pleno centro de París. De facto, un dos maiores achádegos atribuídos a Vilar é a posta en marcha de toda unha serie de medidas para tratar de eliminar as barreiras que, segundo el, estaban na orixe da distancia entre o teatro "culto" e o pobo. Deste xeito, desenvolveu unha política de abaratamento das entradas, adaptou os horarios aos dos traballadores, creou unha extensa rede de acordos con entidades asociativas de todo tipo, xerou unha serie de fórmulas de difusión innovadoras, e mesmo desprazou as representacións ás aforas de París, para evitarlles aos obreiros os desprazamentos. No plano formal, eliminou o pano de boca que separaban o palco dos espectadores e tratou de rachar coas convencións do teatro burgués e fomentar que público e actores entablasen unha relación de tipo festivo que debera marcar a vivencia teatral. Porén, se ben as cifras de asistencia acadadas non son desdeñábeis, durante todo o período de Vilar (1951-1962)[54], o público está maiormente composto de empregados urbanos do sector terciario.

> Vilar défend un théâtre populaire, au sens où l'entend l'idéologie progressiste de l'époque. Il veut seulement "démocratiser" les pratiques culturelles jusque-là réservées à une minorité, en élargissant la base sociale de son public à de nouvelles couches de la population. Il n'est pas question de modifier les contenus, mais seulement d'instruire le peuple pour l'amener à découvrir et à apprécier la culture cultivée considérée incontestablement comme la seule vraie, belle, universelle et sublime, susceptible de transcender la diversité sociale, historique, géopolitique de l'humanité. Et si le grand public ne se déplace pas, ce n'est pas parce que cette culture n'est pas la sienne, ni parce qu'elle se constitue depuis la nuit des temps en s'opposant au peuple, c'est seulement parce qu'il manque

[53] A instrución pública, a mestura das clases, ricas e pobres xuntas, todas sentadas no mesmo banco, iguais diante o coñecemento até entón reservado ás elites; o acceso aos saberes, á alta cultura, abondará, segundo uns para suprimir as diferencias sociais hereditarias e os conflitos de clase, ou pola contra, segundo outros, facilitará a consciencia, o compromiso, a loita colectiva e conducirá á emancipación da clase obreira. (Trad. Propia)

[54] Jean Vilar chegou a acadar un grande público cando montou os grandes clásicos (Molière, Corneille, Shakespeare, Brecht...) que o TNP repón regularmente. Entre 1951 e 1963, Don Juan será representado 233 veces e xuntará 371.399 entradas, "O Cid" con 195 representacións terá 276.807 entradas e "O avaro" 216807 entradas para 157 representacións. Pero ese público non o segue cando se afasta dos camiños trillados e trata de impor opcións máis audaces. As tentativas de representar no TNP pezas de autores contemporáneos sóldanse co fracaso. (Rasse, 2004, 16)

> d'éducation, de moyens financiers, de temps, de bonnes habitudes. (Rasse 2004, 12)[55].

Xustamente esta concepción elitista da cultura, indefectiblemente acompañada do miserabilismo que nega a existencia dunha cultura popular autónoma, teria sido albo de críticas de autores como Jean Paul Sartre e explica que esta tradición francesa do teatro popular non sexa contemplada no concepto de teatro popular empregado neste traballo.

Tampouco o será, malia o seu interese teórico, a postura de Bertolt Brecht respecto ao mesmo asunto. No contexto da chamada polémica sobre o Expresionismo que o alemán mantivo, se ben diacronicamente, con Luckaks, Brecht (1984) expón a que, segundo el, debe ser a posición dos intelectuais e das artes dentro da loita de clases: "Contra la barbarie creciente, sólo hay un aliado: el pueblo, que tanto sufre bajo ella. Sólo de él puede esperarse algo. Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y, más necesario que nunca, hablar su lenguaje" (Brecht, 1984, 235). A súa é, por tanto, unha concepción vertical da arte popular, a arte para a masa proletaria que "durante tanto tiempo fue el objeto de la política y tiene que ser el sujeto de la política" (Ibídem, 236). Así que, se ben parte dunha vontade combativa e transformadora "do popular", a súa idea da arte (e por ende, do teatro), non deixa de compartir ese pouso elitista que se lle achacou a Jean Vilar:

> *Popular* significa: aquello que, de un modo inteligible para las masas, toma sus formas de expresión y las enriquece/toma su punto de vista, lo afianza y lo corrige/sostiene la parte más progresiva del pueblo a fin de que ésta pueda tomar la dirección, de forma también comprensible para las otras partes del pueblo/ enlazando con la tradición, la continúa/ transmite a la parte del pueblo que aspira a la dirección las conquistas de la parte ahora dirigente. (Brecht, 1984, 237).

Así pois, Brecht, malia a sentirse parte dese pobo ao servizo do que pretende facer o seu teatro, parte da base de que as expresións provenientes das clases subalternas precisan ser "enriquecidas" e "corrixidas". Porén, tamén entende, con Gramsci, que existe unha parte do pobo "progresiva", unha avangarda dentro do pobo que será a que cinga as rédeas dunha acción transformadora. En coherencia, defende a necesidade e a importancia dun teatro amador, feito por xentes do campo e das fábricas:

> El arte teatral es por así decir el arte más humano, más común de todas las artes, el que está más extendido, es decir, el que no sólo se practica en el escenario sino también en la vida. El arte teatral de un pueblo, o de una época, ha de ser enjuiciado como un todo, como un organismo vivo, que no está sano si no está sano en todos sus miembros (Brecht, 2004, 308).

---

[55] Vilar defende un teatro popular, no senso no que o entende a ideoloxía progresista da época. Quere só "democratizar" as prácticas culturais até daquela reservadas a unha minoría, ampliando a base social do seu público a novas capas da poboación. Non é cuestión de modificar os contidos, mais só de instruír ao pobo para levalo a descubrir e apreciar a alta cultura considerada incontestablemente como a única verdadeira, bela, universal e sublime, susceptible de transcender a diversidade social, histórica, xeopolítica da humanidade. E se o grande público non se desplaza, non é porque esta cultura non é a súa, nin porque se constitúe desde a noite dos tempos en oposición ao pobo, é só porque lle falta educación, medios financeiros, tempo, bos hábitos. (Trad. propia)

Nese senso, a postura de Brecht alíñase coa concepción gramsciana da cultura popular e a súa aposta por un bloco histórico, unha alianza revolucionaria das clases operaria, campesiña e intelectual para acadar a hexemonía. Pero probabelmente o teatro popular, tal e como se vai entender o termo ao longo destas páxinas, tería máis que ver con aquilo que o antropólogo marxista Ernesto de Martino, coincidindo coa visión gramsciana das culturas subalternas veu denominar en 1951 "folclore progresivo". Esta categoría consistiría nunha "propuesta consciente del pueblo contra la propia condición socialmente subalterna, o que comenta y expresa, en términos culturales, las luchas por emanciparse" (Feixas e de Martino, 2008, 106). O folklore progresivo estaría composto por aqueles elementos da cultura popular que comparten e transmiten o "discurso oculto" de que falaba Scott. Oporíase, pois a aqueles elementos arcaicos ou reaccionarios, tamén presentes, como lembraban Gramsci ou Williams, dentro desta cultura fragmentaria:

> La vida cultural tradicional de las masas populares ¿es sólo atraso, superstición, o contiene también elementos válidos y aceptables actualmente, sobretodo en la esfera de las manifestaciones artísticas o literarias? ¿Es el folclore solo cesión y envilecimiento de productos elaborados por la alta cultura, o bien la misma readaptación popular de estos productos pone de manifiesto un elemento activo, una capacidad reelaboradora rica en significado humano? Junto al proceso descendiente, que va de la alta cultura al pueblo, ¿no se da también un proceso contrario, ascendente? Y finalmente: más allá de la vida popular tradicional, del folclore en sentido estricto, ¿no existe también una vida cultural de estas masas que rompe de forma más o menos decidida con las tradiciones y que resuena como voz del presente, como reflejo de las nuevas condiciones en curso? (Feixas e de Martino, 2008, 157).

Nesta mesma liña e claramente na do concepto de infrapolítica de Scott, o teatro popular, tal e como se entenderá neste traballo, pode exercer -e polo xeral faino- un rol de comunicación subversiva, se ben disimulada ou camuflada en casos de grave risco punitivo: "When government repression and illiterarcy made free political discourse and dissent difficult, popular theatre provided a means to organize public responses, and create a temporary conmmunity of shared interest." (Schechter, 2003, 219)[56].

Ademáis do compoñente subversivo ou transgresor, esta noción de teatro popular aséntase nunha serie de características diferenciais. Joel Schechter establece as principais:

> In general, popular theatre performaces were and still are publicly supported, highly visual and physical, portable, orally transmitted, readily understood, not flattering to wealth and tyranny; and for these reasons, as well as for low (...) admission cost, they have been widely appreciated (Schechter, 2003, 4)[57].

[56] Cando a represión gobernamental e o analfabetismo fixeron difícil o discurso político libre e o disenso, o teatro popular proporcionou un medio para organizar as respostas públicas, e crear unha comunidade temporal de interese compartido. (trad. propia)

[57] En xeral, as representacións de teatro popular foron e son aínda apoiadas publicamente, altamente visuais e físicas, portátiles, transmitidas oralmente, de comprensión inmediata, non condescendentes á riqueza e á tiranía; e por esas razóns, así como polo baixo (...) prezo de admisión, teñen sido amplamente aprezadas. (trad. propia)

En primeiro lugar, a transmisión oral dun teatro cuxo repertorio repousa no pobo e que carece de textos escritos (os artistas son, polo xeral, analfabetos). Esta circunstancia tamén fai que os repertorios se reactualicen constantemente, nunca se fixen nin se conxelen, nin deveñan tradición selectiva mentres a expresión está viva. Do mesmo xeito, a transmisión dos repertorios e das técnicas de interpretación efectúase de xeración en xeración, e xeralmente con especial celo, a fin de que estes saberes resten exclusivos dos membros da familia ou da *troupe*. É un teatro sen pretensións de tipo artístico ou intelectual, tal e como a cultura dominante ten definido estas categorías, e vive á marxe de preceptos e de canons, o que, segundo Schechter, posibilitou que se desenvolvese en liberdade. Esa falta de docilidade faino merecente da consideración negativa e do desprezo da alta cultura. Alén diso, a autoridade considera este tipo de teatro ilexítimo, pois non o pode controlar. O público é un elemento fundamental deste tipo de teatro, pois del depende para a súa supervivencia económica (carece de subsidios e de mecenas, e polo tanto vive das entradas ou das recompensas depositadas ao final da actuación no sombreiro do artista). Esta dependencia económica tamén explica que os artistas populares exerzan de portavoces do pobo que os sustenta, cuxo favor precisan asegurarse. Por último, trátase dun teatro que non ten sentido sen o público en vivo, e polo tanto non é asimilábel ás técnicas de reprodutibilidade mecánicas da que falaba Benjamin, e que aniquilarían esa "aura" xerada no aquí e no agora do momento da representación:

> Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra […] El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy" (Benjamin, 2008, 42).

Como se pode imaxinar, o teatro popular existe antes de que se acuñase o termo no contexto da Francia pre-revolucionaria. Arnold Hauser, quen estabelece o nacemento de toda arte que poida considerarse popular na orixe dos conflitos de clase ("art as opposed to the tastes and wishes of the upper class"[58], Hauser, 1999, 21), considera o mimo a primeira forma de teatro popular, é dicir, a primeira forma de representación desvinculada de calquera fucionalidade ritual que a convirtiría nun acto "oficial" para a comunidade que o practicase. Moito máis antigo que a traxedia, a orixe do mimo remóntase, segundo Hauser, á Prehistoria, vinculado a formas de tipo ritual propiciatorias da caza e de culto aos mortos (Ibídem, 40). O británico George Speaight aventura unha hipótese sobre o proceso que daría pé a esta evolución. "As the centuries passed, the improvisations of a Bacchanalian orgy grew to a pattern, and a religious ritual became increasingly dramatic. The drama was born. (...) but side by side with this Comedy, Farce and Mime where shaped by the universal delight in mimicry and buffoonery, and by the sixt century before Christ the existence of a popular drama can be discerned" (Speaight, 1955, 12)[59].

Así pois, xa na Antigüidade clásica, e a resultas dunha longa evolución, o mimo grego reuniría as características daquilo que se considerará teatro popular a efectos

[58] Arte oposta aos gustos e desexos da clase superior. (T.p)

[59] Co paso dos séculos, as improvisacións dunha orxía bacanal constituíron un padrón, e o ritual relixioso deviu cada vez máis dramático. Nacera o drama (...) mais a carón desta comedia, a farsa e mimo foron moldeadas polo gosto universal pola mímica e a bufonada, e arredor do século VI antes de Cristo pode discernirse a existencia dun teatro popular. (t. p.)

deste traballo, e que nada ten que ver coa traxedia, esta si unha forma de teatro oficial, malia dirixirse a un público masivo. O mimo, salienta Hauser, non recibe ningún tipo de subsidio por parte do poder (da democracia, neste caso), e polo tanto está libre da obriga de transmitir calquera consigna oficial. Os temas do mimo grego, representados en cadros breves e fragmentarios de corte naturalista, reflicten a vida cotiá e os tipos do pobo, fronte aos temas e os caracteres elevados que protagonizan os textos tráxicos. Os mimos procedían "from the people, shared their taste and drew upon their common sense. They wanted neither to educate nor to instruct, but to entertain their audience"[60], afirma Hauser (1999, 40), lembrando a premisa brechtiana. Segundo o historiador marxista o mimo é a primeira forma de arte (non só teatral) creada para e por o pobo.

Hauser láiase de que, como ocorre coa maioría das producións da cultura popular, as creacións do mimo antigo non teñan chegado até nós, dado que "this unpretentious, naturalistic, popular theatre was the product of a much longer and more continuous development, and had to its credit a much richer and more varied output than the official classical theatre." (Ibídem, 40)[61]. Unha eiva que afectará ao teatro popular nos séculos sucesivos e que traballos como o presente tratan de paliar.

2.3 O TEATRO DE TÍTERES COMO EXPRESIÓN ANTIAUTORITARIA DA CULTURA POPULAR

> The puppet theatre has not always been a children's theatre, but it has always been the theatre of the people. (Speaight, 1955, 11)[62].

Co fin de aproximar a panorámica trazada ao obxecto concreto de estudo, o presente apartado constituirá un percorrido polo devir do teatro de marionetas que combinará os datos históricos coas interpretacións teóricas sobre a funcionalidade comunicativa e social que esta forma cultural desempeñou.

Comezarase por salientar o carácter eminentemente popular deste tipo de teatro, xustificado pola comparecencia dos trazos que se estableceron anteriormente como definitorios do teatro popular. Esta característica explica que as marionetas fosen especialmente proclives á transmisión do discurso oculto das subalternas, tal e como se xustificará no resto do capítulo, a partir de exemplos históricos que ilustran esa propensión do teatro de títeres a exercer a crítica ao poder de maneira máis ou menos aberta.

Da mesma maneira que co resto de formas de representación, a orixe do teatro de marionetas está emparentada co ritual e coa relación do ser humano co ignoto. O teatro de títeres é produto das distintas actitudes humanas fronte aos misterios da natureza, se ben a efectos deste traballo interesa resaltar aquela que trata de dominar o sacro e representar o mundo humano, non para imitalo senón como vía para explicar a realidade.

A historia do teatro de marionetas ilustra a tensión entre as formas aristocráticas e rituais e as profanas, tal e como se verá no percurso tracexado. Durante o Renacemento, en Europa, o teatro de marionetas é acollido maioritariamente polo

---

[60] …do pobo, compartían o seu gusto e botaban man do seu senso común. Non querían nin educar nin instruír, senón entreter o seu público. (T.P)

[61] Este teatro popular, sen pretensións, naturalista, era o produto dun desenvolvemento moito máis longo e continuado, e tiña para o seu crédito unha produción máis rica e variada que o teatro oficial clásico. (T.P)

[62] O teatro de marionetas non sempre foi un teatro para crianzas, pero sempre foi o teatro do pobo. (T. P)

pobo e afianza o seu potencial subversivo. É nese momento que un arquetipo se estende polo vello continente e é adoptado polos distintos pobos, que o adaptan ás súas especificidades lingüísticas e culturais. O personaxe de Pulcinella e a súa estirpe, cargado de irreverencia e espírito carnavalesco, constitúe o exemplo da marioneta popular. No século XIX pervive pero debe adaptarse ás novas circunstancias políticas e sociais, xerando novos personaxes que representan as inquedanzas das clases subalternas das novas cidades industriais, ou dos pobos en loita pola súa emancipación nacional.

As transformacións socioeconómicas desencadeadas ao longo do século XIX provocaron unha serie de mudanzas nas dinámicas de produción dos bonecreiros populares, nomeadamente a súa estratificación segundo o público, que tradicionalmente estivera indiferenciado. Os titiriteiros que continuaron a representar para os grupos subalternos viron incrementarse o seu grao de marxinalidade e empeorar as condicións de representación. Manterían as características propias das comunidades peripatéticas, contribuíndo á preservación da tradición de títeres populares, se ben tenderon progresivamente á sedentarización.

Finalmente, concluirase que o teatro popular de marionetas, se ben non foi obxecto da persecución cruenta que padeceron os actores e actrices de carne e óso, tamén tivo que lidar coa represión en distintos momentos da historia. Porén, a súa posición de subalternidade dentro das artes escénicas permitiulle esquivar máis facilmente o poder. Do mesmo xeito, o recurso a formas de resistencia simbólica, propias desta tradición teatral, facilitaríalle a expresión do discurso oculto das subalternas sen espertar a desconfianza da cultura dominante, incapaz de acceder aos siginificados camuflados baixo a ambigüidade e o anonimato.

2.3.1 Unha arte xenuinamente popular

> El teatro de títeres es un arte sumamente popular. El pueblo lo sostuvo cuando decayó en estimación de los reyes y los grandes; el pueblo le dió la vitalidad que le reconocen muchos escritores del siglo XX, notablemente Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. (Varey, 1957, 246).

O teatro de marionetas sobrancea, entre as diversas expresións do teatro popular, como a que permaneceu máis apegada ás clases subalternas durante toda a súa historia. Ben que ten habido momentos nos que a cultura dominante, atraída pola popularidade do teatro de obxectos, tentou apropiarse del, é ao abeiro do pobo cando atopa a súa maior expresividade e se desenvolve coa imprescindíbel liberdade creativa. Alain Recoing estabelece as características que fan do teatro de formas animadas unha arte dramática autenticamente popular (moitas delas coincidentes coas establecidas máis arriba para o teatro popular en xeral). Segundo o marionetista francés, a primeira desas características é a orixe popular dos bonecreiros, que expresan unha mensaxe no contexto dun discurso partillado cos membros da súa mesma clase, e moi frecuentemente xogando coas claves do discurso oculto, oposto á cultura dominante. Un discurso que se transmite de xeito oral, nun repertorio composto de textos abertos á improvisación e ao contexto de representación (facéndoos así esquivos ao control). Os marionetistas populares desenvolven a súa actividade de xeito itinerante, accedendo aos lugares menos transitados, daí a portabilidade e a sinxeleza do dispositivo escénico no que se apoian (por iso son os bonecos de luva os máis proclives a permaneceren próximos aos públicos máis humildes e afastados). Chegan así a públicos só a duras penas influídos pola cultura

dominante, e contribúen á difusión e á cohesión dos *hidden transcript* e dos discursos subalternos en xeral. Isto xera, loxicamente, a desconfianza do poder, desconfianza que ten a súa forma visíbel en actitudes de desprezo e deslixitimación. Porén, a pesar do seu carácter subversivo, ou precisamente por infiltrarse este de xeito subtil e disimulado, o teatro de marionetas non é visto como unha ameaza e fica fóra (marxinado, tamén neste senso); libre dos ataques que sofreu o teatro de ator. Por último, vencellado con todo o anterior, o artista de extracción popular fai falar as marionetas ás que dá vida na súa propia lingua, pon na súa boca a lingua e as expresións do pobo do que é parte e ao que se dirixe, e que é a lingua vernácula e non a do poder (Recoing, 1981, 1470-1471).

2.3.2. Do rito ao espectáculo, en espiral.

Para o teatro de marionetas ou de formas animadas en xeral pode trazarse unha xenealoxía semellante á estabelecida por Schechner para as formas de *performance*, se ben é importante salientar as características específicas que singularizan esta forma escénica respecto do teatro de actor. En efecto, o feito de interpor un obxecto entre o emisor e o receptor durante a actuación, particulariza de tal xeito o teatro de obxectos que inhabilita calquer paralelismo entre a evolución nas expresións teatrais nas que o corpo humano *representa* un personaxe, e aquelas na que un obxecto animado *é* o personaxe. É pois, unha diferenza de tipo ontolóxico a que separa ambas as dúas formas escénicas, como ben salienta Ana María Amaral (1991, 71).

Nas orixes deste tipo de teatro está presente, de xeito moito máis acusado que no teatro de actor, o feito ritual. Desde a antropoloxía cultural tense analizado a función da marioneta como intermediaria entre o ser humano e o descoñecido. Maryse Badiou, apoiándose nas teorías de Mircea Elíade, considera que os títeres constitúen un dos mecanismos desenvolvidos polo ser humano para "assegurar-se el control de la seva vivència espàcio-temporal" (Badiou, 1988, 10)[63]. Para iso precisa domear as forzas do absoluto, do descoñecido, e así é que comeza a crear símbolos, elementos externos a el que intermedian nese proceso. Nun traballo xa clásico no pequeno círculo dos estudos sobre o teatro de formas animadas, estabelece tres diferentes estadios sincrónicos na relación do ser humano coas forzas do absoluto. Por unha banda, a reacción orixinal perante o misterioso, o que escapa ao seu controlo, é de medo ou rexeitamento. Por iso o ser humano desenvolveu distintas estratexias para interpor obxectos cargados de forza sacra entre el e o absoluto. Primeiro a póla da árbore e máis adiante o bastón do xamán, un elemento inerte é empregado por un ou varios individuos escollidos para interceder entre a divinidade e a comunidade. Este bastón ritual, nalgún caso decorado con fitas de papel branco, evolucionaría até adquirir unha pequena cabeza na súa parte superior, acadando unha forma fálica. Eis a marioneta máis elemental, a marota, formada tan só por un tronco e unha cabeza, que tería chegado a Europa, segundo Badiou, cos fluxos xerados polas Cruzadas. A medida que a divinidade devén antropomorfa as marotas van evolucionar cara a formas máis realistas e figurativas. As marionetas hieráticas, grandes estatuas accionadas por membros da clase sacerdotal, son documentadas por primeira vez no Antigo Exipto por Heródoto, no cadro dos ritos de veneración a Osiris, que coincidían coa chegada da primavera (momento onde se celebra o triunfo da vida sobre as tebras e tamén se veneraba a Baco). Dúas sacerdotisas paseaban figuras cun grande falo animado mediante cordeis, do mesmo tamaño que o resto do corpo. Esa

[63] asegurar o control da súa vivencia espazo-temporal (T.P)

desproporción contribuiría a intensificar a forza do símbolo (Magnin, 1862, 11; Badiou, 1988, 44).

Á par da repulsión e o medo, o descoñecido tería provocado no ser humano unha forte atracción. Por iso, paralelamente á anterior tendencia, o individuo e as comunidades mobilízanse para penetrar o absoluto, para entrar en comunión co eterno. A marioneta proporciona un novo medio de aprehender o mundo, que...

> (...) jà no necessita una objectivització del cos humà com succeïa amb el xaman: la figura animada porta a terme aquesta alquímia. El marionetista no abandona el seu cos, ben al contrari, el prolonga en un objecte que absorbirà el caràcter sagrat de l'existència amb què és implicat el manipulador (Badiou, 1988, 23)[64].

O marionetista-sacerdote prolonga o seu corpo nun obxecto imbuído de carácter sacro, e pasa a ocupar un segundo plano (por iso na maioría das formas tradicionais de teatro de marionetas, o manipulador ten o corpo e o rosto ocultos). A comunidade, erixida en público, contribúe a dar vida ao personaxe animado, xerando un vínculo simbólico comunitario que se materializa no obxecto e que se aprecia especialmente en ritos de iniciación onde a marioneta, cargada de sobrenatural, encarna os ancestros. Estas formas de dramaturixa simbólica ou manifestacións animistas son as referidas por historiadores como Magnin ou Recoing como a orixe do teatro de marionetas (Magnin, 1862, 8; Recoing, 1981, 1466). Tamén Bruno Leone cre dar coa chave da xenealoxía do personaxe de Pulcinella cando identifica o boneco popular como un *trans*, un mediador que conduce o rito de pasaxe que cada representación constitúe, durante a cal os espectadores confrontan e superan os seus medos esenciais (Leone, 2013, 2).

Como terceira actitude posíbel, o ser humano vai loitar por sobreporse aos impulsos primarios de atracción e repulsión, e o absoluto e o descoñecido pasan a ser descifrabeis e, por consegunte, potencialmente controlábeis. Deste xeito, o individuo inicia, seguindo o esquema de Maryse Badiou, un proceso polo que aspira a substituír o sagrado. Nas fases primixenias deste camiño estarían as pinturas rupestres, seguidas polos oráculos e os profetas, pois o control da natureza e do destino constituirían o primeiro desafío do ser humano ao ignoto. Máis perto dos nosos días, a estatuaría móbil (autómatas) e as marionetas relixiosas, aínda que inicialmente vencelladas á función de intermediación coa divinidade, avanzan cara á progresiva secularización nos estertores da Idade Media, cando descubrimos, "al final d'aques segle XV, l'escepticisme d'una comunitat que voldria que la força suprema existís però que sembla que no hi cregui gaire." (Badiou, 1988, 70)[65]. Prefigúrase así un teatro de marionetas e sombras profano, onde a representación da forza sacra é remprazada pola sátira do mundo humano. Segundo Amaral, esta evolución cara a formas seculares é máis habitual no teatro de títeres occidental, onde os bonecos animados son expresión do pobo, reflexo da busca do ser humano dentro de si propio e nas súas relacións (Amaral, 1991, 74). En contraste, o teatro de bonecos oriental tería conservado maioritariamente o papel orixinal de medium coa divinidade.

---

[64] ...xa non necesita unha obxectivización do corpo humano como ocorría co xamán: a figura animada leva a termo esta alquimia. O marionetista no abandona o seu corpo, ao contrario, prolóngao nun obxecto que absorberá o carácter sacro da existencia co que está implicado o manipulador. (T.p)

[65] ...ao final do século XV, o escepticismo dunha comunidade que querería que a forza suprema existise mais que semella que non cre demasiado nela. (T.p)

Dunha maneira ou outra, na súa función ritual ou como manifestación comunicativa, o teatro de bonecos non trata de representar a realidade, senón de sintetizala e extraer a súa esencia (Badiou, 1988, 82).

2.3.3. Percurso histórico do teatro de marionetas profano

No relato histórico sobre a orixe e evolución do teatro que anima obxectos pódense atopar exemplos das tres modalidades de relación do ser humano co absoluto. Se ben Magnin defende un proceso liñal e diacrónico na evolución desta forma teatral, estabelecendo tres etapas sucesivas na súa evolución (marionetas hieráticas, aristocráticas e populares) semella máis prudente considerar que ao menos as dúas segundas conviven en numerosos momentos ou ao menos terían un progreso cíclico ou discontinuo.

Non abundan os traballos sobre a historia do teatro de formas animadas, e polo xeral tenden a beber os uns dos outros, sendo poucos os que achegan fontes documentais orixinais ou datos novidosos que contribúan a disipar a nebulosa na que este teatro tradicionalmente menosprezado fica aínda envolto. Unha referencia incontestábel, por tratarse do primeiro traballo do xénero, é a *Histoire des marionnettes en Europe. De l'Antiquité à nos jours*, de Charles Magnin, crítico teatral e erudito do dezanove francés. Este volume ten o mérito de inaugurar un campo de estudo do que non existían precedentes. De feito Magnin tería que mergullarse en fontes secundarias para dar con referencias oblicuas ao teatro de obxectos nas épocas máis pretéritas. Aínda que algunhas das interpretacións que el suxire para as escasas pegadas coas que dá serían discutidas máis adiante, moitas outras seguen vixentes e continúan constituíndo o argumento de autoridade no que á historia do teatro de formas animadas se refire.

Magnin sitúa a orixe do teatro de bonecos nos rituais animistas da Prehistoria, nos que non se detén demasiado. Semella menos interesado nas etapas "hieráticas" da evolución desta arte, do que nas fases nas que, xa como expresión teatral *per se,* constitúe unha forma de diversión dos poderosos ou do pobo en xeral. Esta preferencia explícaa o feito de que as formas hieráticas supeditarían a cualidade estética á misión cerimonial para a que foran concibidas, e polo tanto tería menor interese no que ás súas cualidades técnicas ou dramatúrxicas respecta. Asi e todo, Magnin atopa nos textos de cronistas da Antigüidade como Heródoto ou Plutarco referencias á presenza de estatuaría animada en rituais do Exipto ou a Grecia Antigas, de grande importancia para sustentar a teoría do papel mediador orixinal das formas animadas. Magnin estabelece un paralelismo entre o teatro de actor e o de obxectos, de xeito que o paso da funcionalidade relixiosa á preminencia da vocación de delectar produciríase case simultaneamente nas dúas modalidades escénicas (Magnin, 1862, 8-9). A pesar de que conxectura sobre a posíbel presenza de bonecos articulados con vocación dramática no Exipto dos Faraóns, os vestixios arqueolóxicos existentes de bonecos antropomorfos articulados suxiren que poderían ter sido usados como xoguetes infantís ou para fruición da aristocracia durante banquetes, pero é aventurado de máis atribuírlles funcións escénicas. A primeira referencia a un titiriteiro non a atopa até o 422 antes de Cristo, data na que se sitúa a acción do *Symposium* de Xenophonte. O rico anfitrión do banquete, Callias, contrata a un home orixinario de Siracusa, quen entre as súas numerosas habilidades conta coa de animar marionetas, para entreter aos seus convidados. Do texto interpreta Magnin que o siciliano manipula en solitario todos os personaxes e que lles pon voz, probablemente por medio dun utensilio similar á palleta que aínda hoxe empregan moitos titiriteiros. Do texto deduce tamén Magnin que este marionetista, alén de actuar nos banquetes

dos aristócratas, tería o seu propio teatriño portátil co que levar a súa arte ao encontro de públicos máis amplos e humildes (Magnin, 1862, 24-25). A seguinte referencia salientábel para a historia desta expresión teatral atópase seiscentos anos máis tarde, noutro texto do xénero dos *symposia*. Durante a crise dos corexias que provoca a decadencia da traxedia no século III da presente era, un tal Pothein, a quen Ateneo critica no *Banquete dos Sofistas*, tería sido o primeiro marionetista profesional do que coñecemos o nome. Segundo relataría o bispo de Tesalónica dez séculos despois, Pothein tería acadado unha enorme popularidade no seu tempo, nos mesmos teatros onde antes tiñan sido representadas as pezas magnas dun Eurípides ou dun Esquilo (Magnin, 1862, 66). Alén desas alusións non hai máis referencias directas a pezas nin a titiriteiros, o que sinalaría a menor consideración que se tiña deste teatro, moi posíbelmente pola súa adscrición popular. Porén, é moi posíbel que a súa popularidade se extendese a todas as capas da sociedade, e que tivesen acadado unha perfección técnica reseñábel, a xulgar pola cantidade de referencias metafóricas aos marionetistas (a palabra grega, νευρόσπαστος [*nevrospastos]*, alude á técnica de manipulación de fíos) en textos de autores da entidade de Aristóteles, Platón ou Marco Aurelio, que as empregan para ilustrar os seus argumentos sobre a vaidade humana. Magnin infire deste uso alegórico dos bonecos animados que constituían un entretemento moi común na Grecia do seu tempo. Esta popularidade teríase propagado por toda a Península Ática e desde alí á Itálica, onde o teatro de marionetas acadaría formas propias diferenciadas en relación con tipos locais de pantomima e farsa. Sendo a tendencia natural das marionetas, unha vez emancipadas da súa función ritual, a burla e parodia dos tipos humanos, explícase que atopasen acaídos os tipos xerados nos espectáculos de mimo dórico ou, máis adiante, nas farsas atelanas (Magnin, 1862, 41-43). Estas últimas consistirían nun tipo de teatro cómico xurdido na antiga cidade de Atella, na Catania, interpretadas inicialmente en dialecto osco, que foron adoptadas polo Imperio tras o remate da colonización dos pobos itálicos no s. IV a.C (Montano, 2003, 45-46). En Roma terían confluído coas sátiras romanas e fixéronse moi populares, representadas ao remate das traxedias greco-latinas (Meyer, 1847, 12-14). As pezas eran breves e amplamente improvisadas, sobre unha estrutura básica, con catro personaxes fixos, ditinguidos pola máscara que vestían os actores e por un grande falo postizo. Magnin considera que entre o teatro popular de marionetas e ese teatro de tipo cómico se tería producido un transvasamento de tipos. "Les marionnettes durent revêtir à peu près exclusivement les traits du Pappus, du Casnar, du Bucco, du Maccus, créations impèrissables de la fantasie italienne" (Magnin, 1862, 43)[66]. Mais, no senso inverso, tamén os actores das atelanas terían tomado prestadas figuras das vellas marionetas das pompas relixiosas. Unha sorte de intercambio entre os personaxes do teatro popular de actor e o de marionetas, análogo ao que se tería producido varios séculos máis tarde entre a *Commedia dell'Arte* e os títeres populares de luva.

Un dos catro arquetipos das farsas atelanas, Maccus, é considerado, segundo algunhas hipóteses difícilmente confirmabeis, o antecesor directo do personaxe de Pulcinella. Maccus representaba un aldeán zoupón e larpeiro, inxenuo e vítima das burlas do público. "C'est une masque commode qui convenait à toutes les tribulations risibles" (Meyer, 1847, 24)[67]. Os seus riscos característicos (nariz ganchudo, grande xibia), apoiados en achádegos arqueolóxicos do século XVIII (Montano, 2003, 32),

[66] as marionetas deberon revestir case exclusivamente os trazos do Pappus, do Casnar, do Bucco, do Maccus, creacións imperecedeiras da fantasia italiana. (T.p.)
[67] É unha máscara cómoda que servía para todas as tribulacións risíbeis. (T.p)

alimentarían os argumentos dos defensores da hipótese do parentesco entre as atelanas e a *Commedia dell'Arte*, aos que se engade o feito de que en Acerra, vila napolitana na que as lendas sitúan o nacemento do personaxe de Pulcinella, tería existido un teatro no que se representaban farsas atelanas (Paërl, 2002, 57).

Reforzando a hipótese do elo condutor entre o mimo antigo e as máscaras e marionetas[68] da Renascenza italiana, os tipos das farsas greco-latinas poderían ter atopado refuxio fronte ás chamadas invasións bárbaras no Imperio Bizantino, onde o mimo sobreviviu até a queda de Constaninopla no s. XV, cando emprende camiño de volta a Italia. Tal hipótese sustentaríase nas similitudes entre Pulcinella e Karagoz, o heroe do teatro turco de sombras (Montano, 2003, 48). George Speaight confirma que non existen probas documentais da presenza de marionetas en Europa entre os séculos V e o XII, se ben si as hai de Bizancio. Aínda así, "we can only conjeture that the plastic stock types lived on as the sub-dramatic grotesque figures of popular festival, ready to be brought once more into the light of literary comment by the brilliant improvisations of a generation of natural comedians" (Speaight, 1955, 16)[69]. Asume pois a plausibilidade de que os personaxes arquetípicos que durante tantos séculos triunfaran nas provincias romanas non desaparecesen por completo tras o desmoronamento do Imperio, e que, representados por humildes artistas ambulantes, tivesen permanecido latentes até atopar novos momentos de esplendor na Renascenza napolitana.

No entanto, a Idade Media non foi, nin moito menos, un ermo para a arte das formas animadas. Charles Magnin asevera que as marionetas manterían unha vitalidade análoga á da etapa anterior, se ben retornando ás fases evolutivas xa superadas polos antigos. Deste xeito, o cristianismo, apesar das reticencias dalgúns pais da Igrexa que inicialmente atacaron o teatro pagán como propagador da idolatría, acepta as estatuas animadas pola súa utilidade para divulgar os Evanxeos entre o pobo iletrado. "Le drame dépourvu de toute idolâtrie et en quelque sorte baptisé sera introduit dans l'église, la liturgie devienda dramatique", (Davy, 1981, 177)[70]. Un momento determinante para a definitiva autorización das marionetas cristiás constitúeo o Concilio Quininsexto (692), onde se prohibe a representación de Xesús baixo formas non humanas, o que propiciaría o xurdimento de toda unha tradición de teatro litúrxico con presenza de estatuas animadas de tipo realista (Magnin, 1862, 54), e onde algúns autores quixeron ver o xerme da tradición figurativa do teatro occidental de bonecos (Recoing, 1981, 1467). Desde o século X constátase a presenza de dramas litúrxicos con vocación didáctica nas igrexas: trátase de erixir a igrexa no fogar de Deus e dos homes, onde se vai a aprender e tamén a divertirse. O grao de fastuosidade que acadarán estas representacións nos séculos XVI e XVII chega a tales extremos que suscitará as críticas que desencadearon o proceso reformista (Davy, 1981, 183-188). Se ben outros autores, como o hispanista Varey ou George Speaight, consideran carente de fundamento a presenza de teatro de bonecos no interior dos templos, Magnin e Alain Recoing asúmeno como probado. Recoing mesmo establece unha evolución nos repertorios, que no século X primaban as escenas de milagres entretecidas de elementos cómicos, e trescentos anos depois conquistaran os altares como palco para a representación de episodios evanxélicos (de preferencia a

[68] O boneco animado constitúe a "máscara completa", segundo Speaight (1955, 11).

[69] Só podemos conxecturar que os plásticos tipos perduraron como as figuras grotescas sub-dramáticas das festas populares, prestas para ser traídas de novo á luz do comentario literario polas improvisacións brillantes dunha xeración de comediantes naturais. (t.p)

[70] O drama desprovisto de toda idolatría e dalgún xeito baptizado será introducido na igrexa, a liturxia devirá dramática. (t.p.)

Visitación, a Resurrección, a Natividade e os Santos Inocentes) (Recoign, 1981, 1468). Esta progresiva exaltación creativa (que aproximaba perigosamente as marionetas sacras aos temas seculares) foi interrompida, se ben só relativamente, pola Contrarreforma. O Concilio de Trento daria paso á prohibición, explicitada no Sínodo de Orihuela, celebrado en 1600, onde se bane que...

> Dans les églises ou ailleurs on représente les actions du Christ, celles de la très sainte Vierge et les vies des saints, au moyen de ces petites figures mobiles, *imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis*, que l'on appelle vulgairement titeres, *quas titeres vulgari sermone appellamus*. (Magnin, 1862, 59)[71]. [Cursivas do orixinal]

Alén da súa presenza ou non no interior dos templos, as marionetas estarían presentes en manifestacións relixiosas tales que procesións ou festividades vencelladas ao santoral, e que no marco destas representacións se tería producido unha crecente interpenetración de temas relixiosos e profanos, coa presenza de tipos que irían aumentando a súa popularidade e espertando así as reticencias das altas xerarquías. A interdición decretada en Orihuela constituiría unha proba da popularidade acadada por aquelas representacións, que comezaban a ficar fóra do control da ortodoxia e polo tanto precisaban dunha censura. Esta, de ter sido verdadeiramente exercida, tería acentuado o progresivo distanciamento dos dramas relixiosos respecto das súas orixes, propiciando o seu achegamento aos asuntos e caracteres populares, tal e como defenden Recoing (1981, 1469) ou Speaight, centrado na historia dos títeres británicos:

> These religious puppet dramas probably borrowed something from the secular exhibitions of the ministrels; they were perhaps more common at the XV and XVI centuries than the scanty records would leed us to imagine. In England and other Protestant countries the Reformation dealt a death-blow to puppet plays in churches, thought (...) secular puppet shows continued to present Biblical themes for many years to come. The essential development of liturgical religious drama was, however, by this time long past; and from 1300 onward religious plays had increasingly escaped from their liturgical origins and ecclesiastical settings into the free air of the cathedral steps and the streets (Speaight, 1955, 35)[72].

En todo caso, as marionetas non só recobraron vida baixo o manto protector da Igrexa católica. Tras a debacle do Imperio Romano, os *entertainers* populares seguiron representando pantomimas e teatro de bonecos nos camiños, nas feiras e nos salóns dos señores feudais. No século XI, xograres alemáns manipulaban unhas pequenas figuras de madeira para representar dramas lendarios (Recoing, 1981, 1472). Pola súa banda, nunha miniatura do *Hortus Deliciarum* (1140), a primeira

---

[71] Nas igrexas ou noutros lugares se representen as accións de Cristo, as da mui santa Virxe e as vidas dos santos, por medio desas peqeunas figuras móbiles, *imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis*, que chamamos vulgarmente títeres, *quas titeres vulgari sermone appellamus*. (t.p.)

[72] Esas pezas relixiosas probabelmente tomaron prestado algo das exhibicións seculares dos ministreis; se cadra eran máis comúns nos séculos XV e XVI do que os escasos rexistros nos permiten imaxinar. En Inglaterra e outros países protestantes a Reforma propinou un golpe mortal ás pezas de marionetas nas igrexas, aínda que (...) os espectáculos seculares de marionetas seguiron a presentar temas bíblicos durante moitos anos. O desenvolvemento esencial do drama litúrxico, sen embargo, xa tiña pasado para daquela; e a partir de 1300 as pezas relixiosas tiñan escapado de xeito crecente das súas orixes ligúrxicas e do seu escenario eclesiástico para o aire libre das escalinatas da catedral e as rúas. (t.p.)

enciclopedia escrita por unha muller, a abadesa Herrada de Lansberg, represéntase, acompañando un texto sobre a vaidade humana, a dous mozos a manipular dúas marionetas vestidas como cabaleiros, accionadas seguindo a técnica coñecida en francés como *à la planchette*. Do emprego destas dúas figuras de xeito alegórico colixe Magnin a popularidade desta arte no século XII (Magnin, 1862, 69). É neste mesmo período onde o hispanista John Varey sitúa a chegada das marionetas á Península Ibérica, da man de xograres que chegan desde Italia vía Franza. En 1275 un xograr da corte de Alfonso X pide ao monarca que se establezan distincións entre os da súa categoría e aqueles que fan títeres, isto é, os xograres populares. A técnica que empregaban estes era a dos *bavastels* (equivalente *à la planchette* en catalá-provençal), pola cal os monicreques, atravesados por unha corda, respondían ao ritmo no que o manipulador axitaba a perna mentres tocaba algún instrumento. Non sempre estas marionetas danzaban. Cando eran representadas no cadro de festivais reais chegaban a adquirir grande complexidade e era habitual facelas pelexar entre si, representando episodios bélicos como o asalto a un castelo, polo que o teatriño que usaban estes xograres acabou adoptando a denominación metonímica de *castillo, castle, castello* ou *castellet*, segundo o idioma. Esta técnica foi preponderante na Península entre os séculos XII e XVI, despois dos cales pasaría a ser substituída por outras máis novidosas chegadas maiormente de Italia (Varey, 1957, 9-18).

É precisamente no ocaso da Idade Media cando aparece un outro termo para designar, en castelán, o teatro de bonecos animados, que moi pronto se confundiría con outros divertimentos asociados. As primeiras referencias ao termo "títere" son elocuentes a respeito da connotación negativa atribuída a este entretemento polas fontes oficiais. Así, Francisco Cornejo fai referencia a unha acta da municipalidade de Jerez de la Frontera de 1513, onde se decreta a expulsión da vila "a los que hacen los juegos de los títeres" (Cornejo, 2013, 2). John Varey sitúa a primeira referencia ao termo no relato que Bernal Díaz del Castillo fai en 1524 da viaxe de Hernán Cortés a Honduras, onde o conquistador incorpora no seu séquito a un individuo quen de facer xogos de mans e títeres (Varey, 1957, 92-93). Sebastián de Covarrubias, no seu *Tesoro de la lengua castellana o española* defíneos así:

> Ciertas figurillas que suelen traer los extrangeros en unos retablos que mostrando tan solamente el cuerpo ellos, los goviernan como si ellos mesmos se moviesen, y los maestros que están dentro detrás de un repostero, y del castillo que tienen de madera están silvando con unos pitos, que parecen hablar las mesmas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren decir, y porque el pito suena titi, se llaman títeres (Covarrubias, 1611, citado por Varey, 1957, 95).

Durante o chamado Século de Ouro español as referencias aos títeres e aos *titereros* en obras literarias proliferan, ainda que nas máis das veces cunha connotació pexorativa. Tal é o caso de Miguel de Cervantes, quen alude a estes profesionais do entretemento en varias das súas obras. En *El licenciado Vidriera* arremete contra eles por seren "gente vagamunda, y que tratava con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras, que mostravan en sus retratos, bolvian la devocion en risa, y que les acontezia embasar en un costal todas o las mas figuras del Testamento viejo y nuevo, y sentarse sobre el a comer y beber en los bodegones y tabernas" (citado por Varey, 1957, 95). En *El coloquio de los perros*, incluída como a anterior nas *Novelas ejemplares*, verque de novo as súas críticas contra eles, dicindo que son "gente vagamunda, inutil, y sin provecho, esponjas de vino y gorgojos de pan". (ibidem, 96). Estas alusións dan algunhas pistas sobre a consideración que a moral imperante tiña a

respeito dos membros desta subcultura itinerante, provocada por esa mestura, xulgada indecente, de temas sacros e profanos e polo estatus humilde dos titiriteiros que ademais, tal e como apuntaba Covarrubias na súa definición, eran maioritariamente foráneos. E é ademais no período renacentista cando os títeres populares atoparán o seu verdadeiro público nas rúas, prazas e feiras. Nas feiras londinenses de Saint Bartholomew e Smightfield "els marionetistes es fan els defensors del poble per mitjà dels seus minots i comencen a lançar llur inspiració satírica contra l'ordre establert." (Badiou, 1988, 80)[73]. Os ataques das marionetas inglesas cara ao puritanismo serven tamén a Alain Recoing para sitúar na Contrarreforma, cando a expulsión dos templos obriga aos títeres a atopar nas prazas e feiras o escenario privilexiado, o momento no que as marionetas se constitúen en contrapoder (Recoing, 1981,1472).

2.3.4. Pulcinella e a súa estirpe

É neste momento no que un personaxe vai irromper nos palcos europeos, chegando a súa popularidade mesmo aos escenarios aristocráticos, ainda que principalmente sería adoptado polo pobo, baixo distintas denominacións e variantes físicas, sempre gardando uns trazos comúns nos que prima o carácter antiautoritario e irreverente. Trátase de Pulcinella, cuxa orixe, como a de todo personaxe popular, é incerta. Por unha banda está a teoría, antes mencionada, que sitúa a súa orixe nas farsas atelanas dos oscos prelatinos. Precisamente a enorme popularidade do personaxe, tanto na súa forma de máscara como de *guaratelle* (monicreque de luva, en dialecto napolitano) puido ter creado a necesidade de inventarlle unha orixe, e daí a aparición de numerosas teorías: a do vendimador de Acerra que é reclutado, pola súa graza, por unha troupe de comediantes franceses; a lenda que establece que tería nacido dun ovo; a hipótese orientalista que localiza Pulcinella en prácticas xamánicas nas faldras do Tíbet, desde onde tería chegado a Exipto e Turquía, de onde se tería extendido polo Mediterráneo... Bruno Leone atribúe ao personaxe arquetípico orixes rituais que atoparían continuidade nas celebracións carnavalescas do medievo. Pulcinella (tanto a máscara como o boneco-máscara total) exercería de *medium* coa divinidade, e cada un dos seus espectáculos constituiría, en si propio, un rito de pasaxe no que o público, confrontado cos seus medos fundamentais, acaba por superalos (Leone, 2013, 1-3)[74]. George Speaight comparte a idea das orixes ancestrais, moito máis arredadas que as da *Commedia dell'Arte*, do *zanni* oriúndo de Acerra:

> (…) this hook-nosed Neapolitan peasant is an inmortal human type that was not invented by anyone in 1600, but had been living for one, two, who knows how many thousand years before he joined Scapino... and the

[73] os marionetistas fanse defensores do pobo por medio dos seus bonecos e comezan a lanzar a súa inspiración satírica contra a orde establecida.(t.p.).

[74] As teorías de Leone vense sustentadas nos traballos que, partindo da análise da iconografía medieval, atoparían nas figuras dos *fous* ou tolos carnavalescos medievais un trasunto de Pulcinella. Deste xeito, Claude Gaignebet, estudoso do carnaval, describe o tolo ou "Rei dos Galos" como vestido cun bonete en forma de galo, animal presente en numerosos rituais do ciclo de febreiro, cunha túnica branca e unha vara (Gaignebet, 1979, 170). Tal personaxe, adoito vestido coas cores asociadas á loucura (marelo e verde), constituiría, segundo Gaignebet, un resquicio da clerecía propia da relixión precristiá de raigame indo-europea, cun calendario de base soli-lunar composto de cuarentenas alternando carnavais e xexúns, en cuxas articulacións se inscribirían as principais festas célticas e cristiás (Íbidem, 90)

> rest of these capering mountebanks as they danced through Renaissance Italy. (Speaight, 1955,17)[75].

O marionetista e investigador inglés propón unha posición salomónica no debate de se Pulcinella foi antes máscara ou boneco. Asumindo que os títeres preservaron durante a Idade Media os tipos das atelanas, desaparecidas do occidente europeu tras as invasións bárbaras, os bonecos populares puideron ter constituído unha inspiración para a *Commedia dell'Arte* no século XV. Esta teoría viría cubrir o baleiro de case mil anos que mediaba entre as dúas formas de farsa pantomímica, e apoiaría a idea de que as marionetas, tal que forma dramática, contribuíron historicamente a preservar, máis que a renovar, formas culturais e repertorios dramáticos (Speaight, 1955, 39), unha funcionalidade que compartirían coa comunidades peripatéticas das que os seus portadores formaban parte. En calquera caso, o seguro é que foron os comediantes italianos os que, ben na súa forma de teatro de máscaras ou na de teatriños de marionetas, contribuiron á expansión europea do personaxe de Pulcinella. O seu suceso e alto grao de identificación popular nunha área xeográfica tan ampla e lingüisticamente diversa puido ter que ver, precisamente, co feito de que o personaxe respondese ás características dun arquetipo imperecedeiro, que sobrevivira en distintos contextos baixo formas físicas e denominacións diversas. E Pulcinella non fixo máis que substituír algúns trazos superficiais dun heroe universal e recoñecíbel polos portadores de calquera cultura subalterna.

Desde que a *troupe* da compañía Gelosi arribara en Franza no 1571 para actuar perante Carlos IV, a *Commedia dell'Arte* acadou unha enorme popularidade nas cortes europeas. Mais acabaría por perder o favor da aristocracia, molesta pola acedume das súas sátiras, dirixidas en grande medida aos poderosos. Este proceso culmina en 1697, cando os comediantes italianos son expulsados de París. Mais ficarían vivos nas feiras que viran nacer esa forma de farsa emparentada coas atellanas. Os comediantes italianos trouxeran con eles ás marionetas, e da fusión entre o carácter napolitano e a tradición francesa preexistente nacería unha nova marioneta. A primeira referencia ao híbrido franco-italiano dátaa Magnin en 1630, cando o sacamoas Brioché (provábel adaptación do italiano Briocci á fonética do país de acollida) comeza a animar nos baixos do Pont-Neuf un personaxe ao que baptiza como Polichinelle. O carácter irreverente do novo personaxe non tardou en darse a valer, e na boca do boneco axiña comezan a colocarse misivas subversivas, como foi o caso dunha popular "mazarinade" contraria ao cardenal e ministro de Luis XIV (Magnin, 1862, 151). As feiras de Saint Germain e de Saint Laurent "ont été le berceau et, à partir de 1697, la vraie patrie des marionnettes" (Ibidem, 163)[76]. Certamente, desde os teatriños instalados nestas feiras, cando menos desde 1646 (onde se autoriza explicitamente a marionetistas e equilibristas a actuar como complemento ás actividades de compravenda propiamente ditas), Polichinelle tiña emprendido unha loita aberta contra os privilexios dos actores franceses e italianos e os da Ópera (Recoing, 1981, 1474). A expulsión dos comediantes italianos significará, pois, unha vitoria para as marionetas populares, que inician así un monopolio da sátira ao poder até que os propios marionetistas, ao tratar de imitar as convencións e fórmulas do teatro realista, levan os teatriños de marionetas a unha decadencia da que o Polichinelle xa non se recuperará. O seu erro, segundo Maryse

[75] este labrego napolitano de nariz ganchudo é un tipo humano inmortal que non foi inventado por ninguén en 1600, senón que estivera vivindo por quen sabe cantos miles de anos antes de xuntarse con Scapino... e o resto dos charlatáns falcatrueiros mentres bailaban pola Italia renacentista. (t.p.)

[76] foron o berce e, a partir de 1697, a verdadeira patria das marionetas. (t.p)

Badiou, foi o de tratar de reproducir a imaxe do ser humano, algo que non sería propio dos bonecos. "En canvi ho és sintetitzar la realitat i extreure la substància amagada tant dels éssers com de les coses" (Badiou, 1988, 82)[77]. Terá que aparecer o personaxe de Guignol tras a Revolución de 1789, para que o teatro de bonecos recobre a súa función de voceiro das arelas do pobo francés.

Así e todo, "la descendance de Polichinelle a conquis l'Europe" (Recoing, 1474)[78]. A expansión do tipo por Europa tivo lugar, nos dous séculos seguintes, vía Franza en moitos casos. Foi o de Inglaterra, a onde chega no séquito de Carlos II ao seu regreso de Franza, onde permanecera exiliado durante os anos da Commonwealth puritana. O personaxe franco-italiano constituiu unha "transfusión de sangue novo" para as tradicionais marionetas isabelinas (Speaight, 1955, 91), de cuxa vitalidade até o século XVI deixara constancia Ben Jonson na súa peza *St Bartholomew's Fair*. Punch, produto da fusión, no século XVII, entre Polichinelle e o *vice* do teatro popular antecedente, adquirirá trazos de personalidade e físico particulares, constituíndo un personaxe "ultrarrevoltat que encarna les misères del poble, lluita fins al final de les conseqüences." (Badiou, 1988, 83)[79].

No caso da Península Ibérica, onde as circunstancias políticas propiciaban estreitas relacións entre a coroa española e o virreinato de Nápoles, sería a versión italiana do arquetipo a que exercería unha maior influencia. Se ben terían chegado á Península a mediados do século XVII, os "títeres italianos" non serían referenciados até 1749, cando se rexistra no libro de contas do Coliseo de Madrid unha actuación de títeres manexados con esta técnica novidosa. Porén, en España por aqueles anos triunfaban os espectáculos da chamada "máquina real", que representaban con marionetas, durante a Coresma, as mesmas comedias que o resto do ano se levaban ao público en forma de teatro de actor ou "lexítimo", polo que os bonecos de luva que traían os italianos non acadaron excesivo eco (Varey, 1957, 133). Do heroe napolitano non se atopan referencias explícitas até 1760, "cuando un representante anónimo presentó *títeres de purchinela* en el Corral de la Cruz, en Madrid." (ibidem, 121). Adolfo Ayuso apóiase na fórmula italianizante coa que se nomea ao personaxe para sustentar a súa hipótese de que tería chegado directamente desde Italia, e non vía Francia, como algunha vez se ten suxerido. E desta mesma referencia induce que "se denomina a todos los personajes y a la forma teatral misma con el nombre de ese personaje. Algo similar ocurriría luego con Don Cristóbal y los *cristobitas*" (Ayuso, 2013, 4). Certamente, nas diversas tradicións de títeres populares semella habitual que o nome do heroe acabe por denotar ao xénero en si mesmo, o que, como se verá máis adiante, tamén ocorreu no caso galego. É difícil datar o momento no que o heroe napolitano é adaptado á lingua e ás particularidades ibéricas. Ayuso conxectura que o nome de Cristóbal puido ter sido tomado dun marionetista especialmente dotado para o manexo deste títere. En todo caso, a primeira referencia ao personaxe baixo a denominación castelanizada data de 1770, na peza *Las tertulias de Madrid*, de Ramón de la Cruz (Ibídem, 5). A seguinte referencia coñecida a Don Cristóbal é cáustica: provén da pluma de Jovellanos, quen na súa *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas* (1790) arremete contra case toda a comedia antiga e os xéneros menores (entremeses, sainetes e tonadillas), alén de contra os títeres e outras diversións populares:

[77] Si o é, en cambio, sintetizar a realidae e extraer a substancia agochada tanto dos seres como das cousas. (t.p.)
[78] a descendencia de Polichinelle conquitou Europa. (t.p.)
[79] ultrarrevoltado que encarna as miserias do pobo, loita até as últimas consecuencias. (t.p.)

> ¿de qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto pueda dañarle y abatirle. (Amorós, 1999, 81).

É obvio que o personaxe representaba toda unha ameaza para o paternalismo ilustrado, ansioso por estender os valores da urbanidade e o racionalismo fronte á superstición e desconfianza atribuídas ao pobo rústico. Este personaxe constará nun principio de trazos físicos semellantes aos do Polichinella francés (a xibia, a casaca de cores rechamantes, o chapeu bicorne) alén do seu carácter lambón e lascivo, groseiro e ocorrente. Co tempo este primeiro Cristóbal vai ir adquirindo trazos particulares e evolucionará, segundo os rastros atopados por Ayuso en recentes pesquisas, até desenvolver dúas faces opostas. Por unha banda devén un personaxe negativo, o Don Cristóbal amo, comprador de mulleres e indiano enriquecido ilicitamente nas Américas. Varey describe a este "Polichinela castellano", tal que "uno de esos maridos viejos dominados y burlados por la mujer jovencita, frescachona y tarasca: un celoso extremeño hecho burla; el héroe de una comedia de honor visto en el espejo deformador y estilizante de la risa del pueblo". (Varey, 1959, 16). Será este o que García Lorca empregará nas dúas dúas famosas pezas de títeres: *El retablillo de don Cristóbal* e a *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. É un personaxe que move ao escarnio e burla do público, ledo cos cornos que Rosita lle pón. Pola outra banda, estaría o Cristóbal que perdeu o "don", e que chega incluso a recibir un apelativo agarimoso, "cristobita", pois pertence ás clases populares. Esta variante era representada maiormente por titiriteiros ambulantes que actuaban en barracas, patios de fondas e ao aire libre. A súa presenza atópaa Ayuso documentada en todo o territorio andaluz, murciano e das dúas Castelas, e en menor medida en Euskadi ou Cataluña. (Ayuso, 2013, 10-11) Esta versión do personaxe, se ben garda similitudes co Don Cristóbal "amo", ten un carácter positivo e o público identificaríase e ri con el, xa non del. Actuaba como protagonista das pezas representadas e como comentarista da actualidade, exercendo unha función similar á do Guignol lyonés nas súas orixes. (Ayuso, 2013, 12, Fournel, 1975, 34-35). Tamén en Galiza debeu penetrar esta variante, ou polo menos a denominación xenérica de "cristovos" para referirse aos fantoches manipulados polos cegos ambulantes (Sampedro, 2007, 165-166).

Parellos procesos de hibridación terían ocorrido en Alemaña co personaxe de Kasper; en Holanda con Jan Klassen ou na Rusia con Petruska durante o século XVIII. "Pulcinella has the characteristics of the folk puppet, and because of this he was instantly recognisable in other cultures, which probably explains why he merged so easily with local figures, either giving his name to them, or taking on theirs". (McCormick e Pratasik, 2004, 116)[80]. Porén, chegado o século XIX o antigo arquetipo terá que adaptarse ás aspiracións revolucionarias dos novos tempos, ou resignarse a ser substituído polos novos heroes que, en toda Europa, xurdirán vencellados a loitas de emancipación nacional ou operaria. Foi o caso das marionetas itinerantes checas, que contribuíron a reforzar o sentimento nacional checo fronte ao

[80] Pulcinella ten as características da marioneta popular, e por iso era inmediatamente recoñecíbel noutras culturas, o que probabelmente explica por que se fusionou tan facilmente con figuras locais, ben dándolles o seu nome ou tomando o deles. (t.p.)

poder imperial austríaco a través do uso sistemático da lingua checa, ausente de toda expresión cultural oficial até a independencia en 1908. Outro caso similar é o do Karaghiosis, o heroe do teatro de sombras grego. Descendente directo do personaxe turco de Karagoz, probábel trasunto oriental de Pulcinella, a partir da revolución de 1821 adquire trazos particulares para diferenciarse do opresor otomano. O heroe grego convírtese á relixión ortodoxa e o seu repertorio exalta os valores da revolución, mais tamén se opón aos da monarquía imposta polas potencias occidentais. O feito de colocar aos turcos como os personaxes negativos das pezas era só unha táctica para encubrir a crítica ás autoridades do novo réxime. (Recoing, 1981, 1479).

2.3.5 O teatro popular de marionetas e a mudanza cultural.

Outros personaxes populares do teatro de títeres xurdidos no século XIX reflicten as arelas das masas obreiras que se apilan nos arrabaldes das cidades fabrís. A industrialización vai xerar serias mutacións sociais e culturais que terán o seu reflexo no teatro de bonecos animados. Os personaxes da tradición pulcinesca, pertencentes a unha era pre-industrial, van ser substituídos, en moitos casos, por outros tipos que reflicten a nova realidade, como Lafleur en Amiens, Guignol en Lyon, que representa aos operarios da industria textil, ou personaxes colectivos como os Tchantchés de Liège, reflexo das novas formas de miseria xeradas polo sistema industrial. O ascenso da burguesía tamén influirá nas formas de produción do teatro popular de títeres. As feiras son desterradas dos centros das cidades, consideradas un foco de inmoralidade e outros virus, o que obriga aos titereiros a percorrer as rúas e adoptar fórmulas máis portatis. Os títeres de luva, transportábeis no lombo dun bonecreiro solitario, xunto cun teatriño de madeira ou unha saba que se pode montar rapidamente en calquera esquina, pasarán a ser o formato maioritario no teatro popular. Alén diso, nas barriadas industriais máis populosas, algúns operarios atoparán uns ingresos complementarios ofrecendo espectáculos de marionetas aos seus veciños, no soto ou nos baixos da propia casa (McCormick e Pratasik, 2004, 59-62).

As transformacións socioeconómicas en Europa Occidental a partir da Revolución Francesa acentuarán as diferenzas entre marionetistas. A nova clase hexemónica teimará en distinguirse das masas proletarias e refugará os entretementos que outrora reuniran públicos interclasistas, como foran os teatriños de marionetas. Algúns artistas ambulantes esforzaranse en manter o favor deste público, adaptándose aos novos espazos de entretemento planificado en función da nova compartimentación entre os tempos de traballo e de lecer. Os planeamentos urbanos da nova clase dominante contemplan espazos reservados exclusivamente aos momentos non produtivos, como os parques de atraccións e os xardíns, onde algúns marionetistas conseguen colocar os seus pavillóns e deste xeito mellorar o seu estatus. Esta nova ubicación leva aparellada a sedentarización e a especialización de públicos, que devirá cada vez máis infantil, o que forzará aos marionetistas a adecuar o seu repertorio aos requerimentos dunha clase cada vez máis preocupada pola educación moral das súas crianzas.

Paralelamente, nos contextos que fican fóra do proceso industrializador e nos barrios operarios das cidades, os titereiros populares continúan a ofrecer os seus espectáculos, combinando os novos personaxes cos da estirpe pulcinesca. Os marionetistas populares verán como se reduce a súa capacidade adquisitiva, en consonancia coa proletarización das masas populares que constitúen a súa clientela. Por outra parte, o feito de verse forzados a ir á procura do seu público obrígaos a adaptar os repertorios aos ritmos da rúa, gañando así os espectáculos en frescura e

axilidade. Así, o texto dramático de Punch & Judy "was never written or even planed –it just happened. It was shaped by the fingers of hungry showmen, it was born from the traditions that ran in their blood, it was moulded from the laughter of street urchins" (Speaight, 1955,183)[81].

As pequenas pezas representadas en calquera esquina ou na praza dunha vila tiñan unha estrutura fixa adaptada ás posibilidades físicas do dispositivo: un só manipulador collía dentro do receptáculo de madeira que portaba no seu lombo, os seus dous brazos debían acoller a todos os personaxes da trama. Por ese motivo, o heroe popular adoitaba permanecer todo o tempo en escena, animado polo bonecreiro co seu brazo dereito, mentres que polo lado esquerdo da escena, movidos co outro brazo, ían circulando personaxes secundarios cos que o heroe pulcinesco se enfrontaba, resolvendo o conflito, as máis das veces a base de porrazos. Non existía un texto escrito para este espectáculo, e era cada bonecreiro quen enriquecía co seu enxeño a sinxela estrutura dramatica. A improvisación, sementada de alusións á situación política ou a acontecementos da vida cotiá, achegaba ademais o carácter dialectal ao espectáculo, o que o aproximaba aínda máis ao pobo (Recoing, 1981, 1479).

A lingua constituiría outro factor de diferenciación entre os marionetistas populares e aqueles que se dirixían a públicos burgueses. Como describen McCormick e Pratasik, os titiriteiros que se consideraban dun nivel superior autopercibíanse como difusores culturais alén de *entertainers*, e polo tanto procuraban usar un rexistro culto do idioma oficial nos seus espectáculos. En Francia algúns marionetistas empregaban o francés nas actuacións, mais cando representaban no rural empregaban o dialecto do *pays*. "Class often asserts itself linguistically and (…) French represented the language of education and upward social mobility, whereas Picard was that of the factory floor and the street." (McCormick e Pratasik, 2004, 24)[82].

O bonecreiro popular que no século XIX se ve forzado a regresar ás prazas e aos camiños mantén o sistema de cobro pre-industrial. El, ou o seu (ou a súa) axudante, pasan o chapeu ao final da representación, confiando na xenerosidade do público que deposita nel moedas ou -maiormente en contextos rurais- algún alimento. As *troupes* de marionetistas que continuaban percorrendo as feiras e fondas do rural constituían un exemplo intermedio entre o bonecreiro solitario e as grandes compañías que chegaron a acadar fama internacional, unha vez que a aparición do ferrocarril lles permitiu mover os seus espectáculos polas principais capitais europeas. Estas *troupes* de marionetistas populares, descendentes de antigas sagas de saltimbanquis e titiriteiros, reducen o seu radio de mobilidade a unha rexión ou bisbarra e adaptan os seus circuítos aos calendarios de feiras e festas das vilas e aldeas menos afastadas. Transportan os seus teatriños en carromatos nos que tamén viven os membros da compañía, adoito vencellados por lazos familiares. O carácter itinerante destas compañías leva aparellados trazos de endogamia e estratexias culturais defensivas propias das comunidades peripatéticas. No caso das familias de marionetistas, constitúen auténticas sagas nas que o patriarca coincide co empresario e marionetista principal, axudado pola súa dona en tarefas de xestión e intendencia. Tamén as mulleres manexaban e mesmo herdaban a dirección da troupe cando morría o home

[81] Nunca foi escrito nin planeado, simplemente ocorría. Foi moldeado polos dedos de titiriteiros famentos, naceu das tradicións que corrían polo seu sangue, foi modelado polos risos de pillabáns de rúa. (t.p.)

[82] A clase adoita afirmarse a través da lingua e (…) o francés representaba a lingua da educación e da mobilidade social ascendente, mentres que o Picard era a da fábrica e da rúa. (t.p.)

(McCormick e Pratasik, 2004, 32). Ao longo do século XIX estas familias iran progresivamente sedentarizándose, mantendo un lugar fixo de residencia do que se ausentan só durante a tempada de máis traballo.

A irrupción do capitalismo, polo tanto, ocasionou non poucas transformacións no colectivo de artistas do teatro de bonecos. A principal foi, como se viu, a súa estratificación segundo o público ao que se dirixían. Mais a aparición de novas formas de entretemento xeradas arredor das industrias culturais obrigaría a estes artistas a sucecivos procesos de adaptación. A aparición do circo a finais do século XVIII constituiría un primeiro momento deste proceso, polo cal numerosos artistas ambulantes pasan a integrarse como asalariados dun empresario circense, e deixan de depender directamente da relación co seu público. Ao longo do século XX xorden outros espazos para os entretementos populares, como os cafés-teatro, onde os títeres tamén ocuparán un lugar en compañía doutros divertimentos, no cadro dun programa do que se virá en chamar "varietés". Este formato novidoso ofrece ao espectador urbano a posibilidade de asistir, comodamente sentado na súa butaca, a unha serie de espectáculos que outrora tería que contemplar separadamente na incomodidade dunha feira. O pagamento dunha entrada fixa é o único requisito para poder desfrutar deste novo produto cultural adecuado aos hábitos da cidade industrial. Coa chegada do cinema, intégrase no programa destes espectáculos de varietés como unha atracción máis, ao carón das demostracións de habilidades de animais adestrados, os números de paiasos, equilibrismos, ou as marionetas. Mais progresivamente o cinema irá desbancando ás antigas diversións para constituír a atracción principal. Nas cidades e vilas máis importantes construiránse pavillóns de madeira que albergarán o novo invento, e onde se adoita incluír un pequeno espectáculo como introdución ou no intermedio. As marionetas, nese contexto, verán caer a súa popularidade até as cotas máis baixas que nunca coñeceran. Só o interese das avangardas artísticas, que atopan no teatro de obxectos un soporte interesante para a súa creatividade, e os habitantes dos lugares aos que a industrialización será allea até ben entrado o século XX, garantirán a pervivencia dunha arte que sempre viviu cómoda nas marxes.

2.3.6. Títeres e resistencia

O feito de constituír unha arte "menor" mantivo as marionetas relativamente afastadas do control das autoridades e da represión máis dura, que si se asañaron co teatro de actor e outras expresións artísticas. Esta circunstancia propiciaría a infiltración de contidos de carácter crítico e antiautoritario na maioría das formas e repertorios do teatro popular de títeres. O estatus marxinal e ambulante dos creadores favoreceu tamén a súa independencia ideolóxica e o seu aliñamento co discurso oculto. Di Schuman, un dos membros do histórico colectivo Bread & Puppets, que a dispensa de seriedade da que gozaron os títeres e o seu carácter marxinal foron a súa salvación e a causa da súa excelencia artística. Mesmo considera que actualmente o teatro de marionetas conseguiu manterse como forma de expresión radical, allea ao monopolio do mercado (Schechter, 2003, 42).

Algúns autores minimizan o compromiso consciente dos titiriteiros populares, considerando a necesidade de sobrevivir como o único motivo da introdución de contidos críticos afíns ao gosto do pobo, do que por outra banda dependía a súa subsistencia (McCormick e Pratasik, 2004, 28). Porén, é innegábel que o feito de pertenceren ás capas máis marxinais das clases subalternas necesariamente aproximaríaos ao público popular ao que se dirixían. Todo parece indicar que, a coincidencia no material levaría aparellada a coincidencia dun discurso oculto común, o que propiciaría a xeración dun espazo de comunicación no que se manexarían

códigos partillados e se xeraría unha subcultura disidente á marxe da oficial. Por outra banda, o feito de empregaren como medio de transmisión un dispositivo considerado menor, envolto nunha trama de ficción e humorística e poñendo en boca de bonecos de madeira sen pretensión de realismo as críticas e burlas ao poder, contribuiría a disimular o componente subversivo e a dificultar a súa detección, accesíbel só ás persoas que partillan o discurso oculto. Desta maneira, as mensaxes antiautoritarias transmitidas nos espectáculos de marionetas formarían parte das chamadas formas de infrapolítica ou resistencia simbólica (Scott, 1990, 163-164).

O feito de permaneceren infiltrados ou enmascarados tornaría estes contidos difíciles de decodificar para aqueles que non pertencían á comunidade de sentido que partillaba o *hidden transcript*, e poderían levar á conclusión errada do teatro popular de marionetas como inocuo e inxenuo. Porén, xunto cos contidos transmitidos, as propias atitudes fomentadas polos personaxes e a situación xerada durante as representacións do teatro popular de marionetas deviñan en sí mesmas revolucionarias, se ben nun grao de intensidade o bastante limitado para burlar os aparellos punitivos do poder. Como explica Joel Schechter, non é que os pallasos de circo, os títeres ou os espectáculos de revista ficasen fóra do ámbito de censura, pero con frecuencia foron desatendidas. As súas críticas alegóricas ou indirectas da opresión eran indulxidas, aínda cando as reunións públicas eran proibidas (Schechter, 2003, 219). Este aspecto garantía á marioneta popular unha certa licenza para facer e dicir cousas que o poder normalmente non permitiría. Nesas condicións, o propio riso constitúe unha declaración de intencións. Rir con outros é crear unha nova e libremente escollida comunidade, xunto con aqueles que ven unha loucura no poder ilexítimo e na riqueza desmedida. "As resistance to adversity, laughter is admittledly a small action, only a begining, but a pleasant one." (Schechter, 2003, 219).

O riso como acto de resistencia remite inmediatamente ao universo do carnaval, onde algúns autores buscan a orixe de moitos dos personaxes do teatro popular de títeres, nomeadamente Pulcinella. Bruno Leone insiste na estreita relación do heroe napolitano co carnaval, maior que a que tería coa *Commedia dell'Arte*, e que localiza preferentemente na dualidade entre a vida e a morte, considerada esta última como renacer (Leone, 2013, 2). O componente grotesco estenderíase a todas as marionetas, dado que estas reúnen os dous opostos: o animado e o inerte. "Com efeito, somos atraídos para o teatro de marionetas devido ao irresistível charnamento dos opostos, tão claramente evidenciados no grotesco: aquilo que não tem vida mas que parece viver." (Zurbach, 2002, 276). Ademais, o sistema de imaxes propio do carnaval sería incorporado á imaxinería dos circos (organizados segundo á topografía ceo/terra/lume/auga) e dos espectáculos das feiras, estaría na linguaxe hiperbólica e grotesca dos títeres e, fundamentalmente, en toda a tradición pulcinellesca, até ben entrado o século XIX. Estas imaxes, desvinculadas da orixe ritual na que foran xeradas, non perderían porén a potencia liminal que todo este sistema simbólico comporta, e que continuaría operando, se ben con difrentes funcionalidades, no cadro das sociedades industriais (Turner, 1982, 55).

Así e todo, as marionetas tampouco foron alleas á represión. De 1619 data un auto da Inquisición que rexistra a condena dun espectáculo de títeres no que se fai mofa dos representantes da Igrexa (Varey, 1957, 96-97). Como relatan McCormick e Pratasik, a partir da Revolución Francesa os reximes absolutistas comezan a sospeitar do teatro en xeral e tamén das marionetas como fonte de subversión política e de desorde pública. En Saxonia os títeres foron prohibidos en 1793. Napoleón III impuxo a censura previa aos espectáculos de Guignol e prohibiu as improvisacións, que

constituían o encanto principal dun espectáculo especialmente querido das capas máis baixas da sociedade lionesa.

> The reduction of a rich oral text to a written one resulted in a few schematic pages, barely better tan a scenario. Guignol was resistant, but this was the beginning of a long process of respectabilisation which led to the decline of the popular adult audience. (McCormick e Pratasik, 2004, 28)[83].

O idioma tamén era causa de censura, a miúdo burlada. Foi o caso do checo, cuxo uso foi prohibido ao asociarse co movemento independentista da Bohemia, e que aínda así seguiu a ser empregado por moitos bonecreiros. O mesmo ocorría en Cataluña, onde durante a segunda metade do século XIX os titereiros facían falar catalán aos personaxes das súas pezas, aproveitando que a prohibición establecida en 1867 para o uso desa lingua só afectaba ao teatro de actor. Durante a Posguerra Ezequiel Vigués, *Didó*, desenvolveu un repertorio non falto de alusións poíticas. Continuou a representar en catalán as súas pezas, ás que puña títulos en castelán para sortear a censura, até que en 1946 se permitiron as representacións teatrais en catalán (McCormick e Pratasik, 2004, 29).

O teatro popular de marionetas constituíu, por tanto, un medio privilexiado para a resistencia simbólica, mercede, xunto aos condicionantes xa reseñados, á propia natureza do riso como forma natural de resistencia. Así, segundo Peter Schuman, o teatro de marionetas constitúe...

> ...by definition of its most persuasive characteristics, an anarchic art, subversive and untamable by nature, an art which is easier researched in police records than in theatre chronicles, an art which by fate and spirit does not aspire to represent governments or civilizations, but prefers its own secret and demeaning stature in society, representing , more or less, the demons of that society and definitely not its institutions. (in Schechter, 2003, 41)[84].

Noutras palabras, a subversión e o antiautoritarismo formarían parte da natureza do teatro de marionetas, "la marioneta i el titelle, confrontats a un entorn concret que convé posar de manifest, justifiquen la seva existéncia en desenmascar els caracters, els defectes i les injusticies d'une societat determinada" (Badiou, 1988, 79)[85]. O elemento resistente é así, unha peza fundamental do proceso comunicativo que este tipo de teatro comporta.

2. 4 O TEATRO DE MARIONETAS COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN POPULAR

A esencia subversiva e antiautoritaria atribuída aos títeres populares podería estar determinada polo especial proceso comunicativo desencadeado durante o espectáculo.

---

[83] A redución dun rico texto oral noutro escrito resultou nunhas poucas páxinas esquemáticas, pouco máis ca un argumento. Guignol resistiu, mais ese era o pincipio dun longo proceso de respectabilización que levou ao declinio do público adulto popular. (t.p.)

[84] por definición das súas características máis persuasivas, unha arte anárquica, subversiva e indomábel por natureza, unha arte que é máis fácil de localizar nos rexistros policiais que nas crónicas teatrais, unha arte que por destino e espírito non aspira a representar a gobernos ou civilizacións, mais prefire o seu propio estatus segredo e humillante na sociedade, representando, máis ou menos, os demos desa sociedade e definitivamente non as súas institucións. (t.p.)

[85] a marioneta, confrontada a un contorno concreto que convén pór de manifesto, xustifica a súa existencia en desenmascar os caracteres, os defectos e as inxustizas dunha sociedade determinada. (t.p.)

O teatro de marionetas dista moito de ser un simple mecanismo de transmisión de información, ao igual que o teatro de actor, se ben con determinados elementos que o fan máis complexo. "The radicalism of the puppet theatre includes a redefinition of language as not merely a tool of convenient communication." (Shechter, 2003, 42)[86].

Ao longo do presente apartado, estableceranse as características do proceso comunicativo teatral. A complexidade de códigos e interlocutores que interveñen acentúase aínda máis no caso do teatro de marionetas, onde a duplicidade actor/personaxe é substituída polo desdoblamento marionetista/marioneta. Deste xeito, pódese falar dun sistema de signos específico do teatro de marionetas.

A posición das espectadoras e espectadores, tanto a nivel individual como colectivo, constitúe un dos elementos máis discutidos na análise comunicativa do feito teatral. No caso do teatro popular de títeres, é importante delimitar até que punto o envolvemento da espectadora supón unha entrega pasiva á mensaxe transmitida desde o teatriño, ou existe unha axencia que contribúe ao propio espectáculo e mesmo incide na realidade dos axentes presentes na situación de comunicación. Deste xeito, atenderase a distintas interpretacións que, desde campos como a psicanálise, atenden aos procesos psicolóxicos desencadeados durante a recepción dun espectáculo teatral. Desde esta perspectiva, a ilusión considérase unha actitude activa por parte da espectadora, que decide crer a ficción representada como táctica de liberación interior. Ao mesmo tempo, o proceso de identificación co personaxe ou co rol xogado por ese personaxe na trama cómica, no caso dos títeres, convírtese nunha reacción voluntaria que permite ao público recoñecer a ideoloxía que habitualmente é naturalizada. Nese senso, o proceso de identificación teatral emparentaríase co estrañamento brechtinano.

O teatro popular de títeres incorpora estes elementos ao facer fincapé no aspecto lúdico e na súa nula vocación de realismo. Este tipo de teatro non aspira a imitar a realidade senón a sintetizar algúns dos seus aspectos, obrigando ás espectadoras a entrar no xogo da ficción e confrontándoas cos seus medos interiores.

Toda vez que se asume o papel activo do emisor no proceso comunicativo teatral, e especificamente no do teatro popular de marionetas, xustificarase a súa consideración como medio de comunicación. Este uso do termo presupón unha determinada concepción da comunicación e unha vontade de fuxir da fascinación tecnolóxica actualmente preponderante no eido académico. Entende o medio como un elemento facilitador da comunicación humana, que non exclúe o papel determinante dos suxeitos no proceso comunicativo. Nese sentido, a perspectiva proposta distanciarase doutras tradicións teóricas que, malia entenderen o teatro e outras formas de cultura popular como *folk media*, téñeno feito desde un punto de vista instrumental que semella esquecer o papel determinante dos suxeitos autónomos na configuración dun medio no que se produza unha verdadeira comunicación.

2.4.1. Especificidade do sistema comunicativo do teatro de marionetas

A nivel xeral, a natureza da comunicación teatral ten motivado numerosas discusións teóricas, centradas justamente na maneira en que se produce a interlocución entre os distintos actores que interveñen na situación de representación, habendo mesmo quen lle nega ao teatro a súa natureza comunicativa[87]. Anne

[86] A radicalidade do teatro de marionetas inclúe unha redefinición da linguaxe como algo máis ca unha ferramenta de comunicación conveniente. (t.p.)

[87] Patrice Pavis, no seu *Diccionario del teatro*, expón as distintas posicións: nun extremo estarían quen consideran que no teatro non hai comunicación porque o ouvinte non ten a posibilidade de respostar ao emisor no mesmo código no que foi interpelado. Porén, se non se considera a reciprocidade de réplicas como necesaria para poder falar de comunicación, o teatro sí é unha forma de comunicación, e do que se trataría é de estudar a forma na que

Ubersfeld asume que o teatro é un "proceso" de comunicación "d'une complexité presque infinie" (Ubersfeld, 1980, 21)[88], no que concorren unha serie complexa de emisores, unha serie de mensaxes e un receptor múltiple presente nun mesmo lugar (Ubersfeld, 1989, 20). No que respecta aos interlocutores que "falan" na escena teñen unha dupla identidade: por unha banda, a súa "real" (de actriz ou actor que interpreta un papel), e pola outra, a do personaxe, identidade sempre negada (mediante o proceso de denegación do que se falará máis adiante). Este interlocutor de dupla personalidade dirixe unha mensaxe tamén bífida: por unha banda, a cada un dos espectadores que asisten á representación, tendo como testemuñas aos outros actores; pola outra, o "eu-personaxe" interpela aos outros personaxes, tendo como testemuña aos espectadores. Esta interpelación ten, asemade, unha representación dupla por parte do espectador. Este resposta (se ben de xeito implícito, mais innegábel) ao actor. Ademais, diríxese ao personaxe sen testemuñas, mediante o proceso "íntimo" da identificación. Por último, durante a representación teatral prodúcese unha comunicación entre os espectadores ("le fait fondateur de la représentation c'est la'adresse implicite du spectateur à tous les autres")[89], da que os actores-personaxes son testemuñas (Ubersfeld, 1980, 21-23).

A relación comunicativa xerada durante a representación de teatro de títeres reviste dunha complexidade similar, mesmo maior. Henryk Jurkowski, quen abordou a descrición do sistema de signos propio do teatro de títeres (Jurkowski, 2013, 90-114), propón unha clasificación segundo a relación que o espectáculo de marionetas mantén co teatro de actor ou cos actores de carne e óso que poidan compartir escena cos bonecos. En distintos momentos da historia algúns marionetistas trataron de atraer os públicos máis refinados incorporando aos seus espectáculos as convencións imperantes nos grandes teatros das cortes. En calquera caso, o teatro popular de títeres de luva, no que se centra a presente investigación, constitúe para Jurkowski un sistema de signos propio (Ibídem, 107). Por unha banda, sobre a escena non está visible máis que o personaxe (a marioneta), que lles *fala* aos espectadores e aos outros personaxes. Cada espectador por separado, e tamén colectivamente, respóstalle ao personaxe, de xeito implícito ao igual que o espectador do teatro de actor, mais tamén abertamente, posto que a interlocución da marioneta reclama, en numerosas ocasións, da intervención a viva voz do público, da súa incorporación aos diálogos improvisados da peza. Por outra banda, o marionetista[90], oculto tras a saba ou o teatriño, tamén lle fala ao espectador, aínda que por mediación do boneco (quen recupera deste xeito o seu rol de *medium* ritual). Resta por saber se os espectadores son quen de respostar ao marionetista, ao que non ven a menos que este saque a cabeza por debaixo da saba (como adoitan facer moitos titiriteiros contemporáneos para aliviar ao público infantil da súa inquedanza perante a natureza animada dos bonecos en escena). A actitude de moitas nenas e nenos cando asisten a un espectáculo deste tipo pode achegarnos unha luz sobre esta cuestión. É frecuente que algún espectador miúdo, violando as convencións que impiden ao público achegarse ao escenario ou tocar os personaxes, se aproximen ao teatriño e traten de espiar por tras da saba, para averiguar que ou quen está a mover os bonecos. Esta conduta pode estar motivada por unha curiosidade irresistíbel e pola necesidade apremiante de

se exerce a recepción. (Pavis, 1983, 85-86). Para Anne Ubersfeld, "La identidad de códigos de ida y vuelta no es una condición indispensable en la comunicación" (1989, 20).

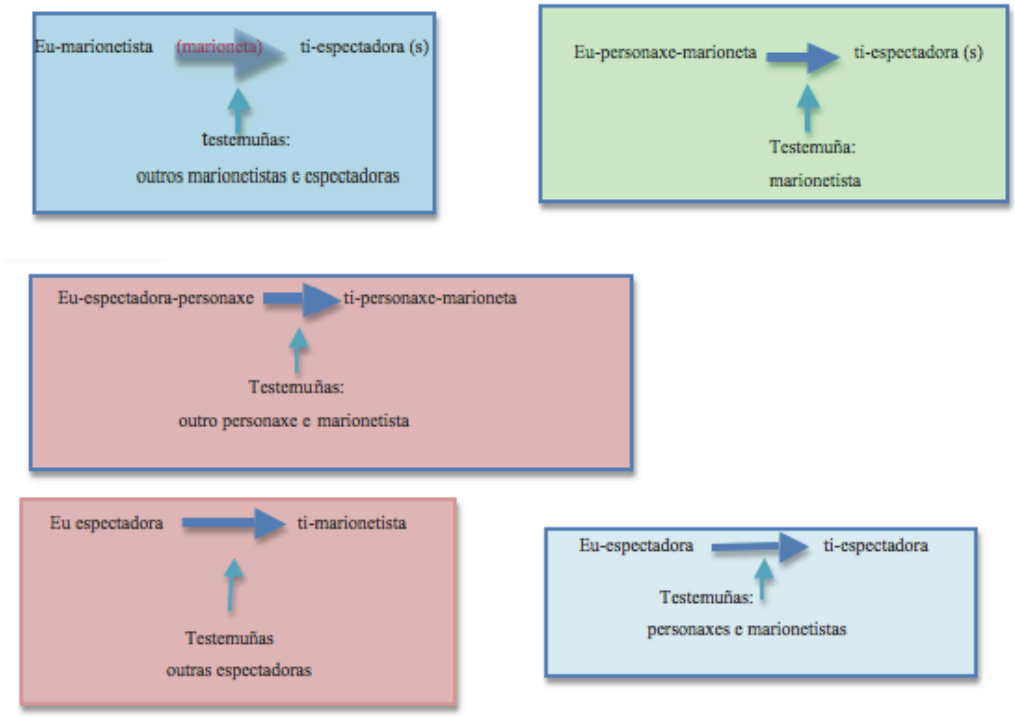
[88] Dunha complexidade case infinita (T.p).

[89] O feito fundador da representación é o espectador que se dirixe implicitamente ao resto. (t.p)

[90] Isto é así no caso do teatro de títeres de luva. Para as marionetas de fío e outras técnicas de manipulación, non sempre o manipulador permanece oculto, ainda que si disimulado ou confundido na escenografía.

desvelar o misterio que os desacouga. En calquera caso, a crianza "sabe" que os bonecos non poden ter vida propia, se ben precisa algunha proba para convencerse disto. Outras crianzas, aínda sabendo que hai "algo" ou alguén" movendo as marionetas, prefiren "crer". Serían aqueles pequenos espectadores cunha idade suficiente para experimentar o chamado efecto de denegación ("je sais bien, mais quand même...", Mannoni, 1969)[91], do que se falará máis adiante. Jurkowski chama a esta a dupla entidade da marioneta, que é percibida simultaneamente como personaxe e ser inerte, a opalescencia da marioneta (Jurkowski, 2013, 109). E é en base a este principio que se constrúe o sistema de signos do teatro de títeres.

Extrapolando o esquema de Ubersfeld (1980, 21-22) ao teatro de marionetas, as distintas interlocucións producidas durante o espectáculo de títeres poderían ilustrarse da seguinte maneira:



Relacións de comunicación durante a representación do teatro de marionetas (elaboración propia a partir de Ubersfeld, 1980).

Ubersfeld inclúe, por tanto, a interacción entre os membros do público como parte do proceso de comunicación teatral. En efecto, unha clave do suceso e do valor deste teatro como forma de resistencia simbólica das subalternas habería que situala na importancia da participación do público no proceso comunicativo desencadeado. O carácter colectivo e comunitario da situación xerada no momento da representación do espectáculo popular de marionetas determina unha forma particular de recepción da mensaxe, que como se ve, non é unívoca nin, en ningún caso, unidireccional.

[91] Ben o sei, mais así e todo... (t.p.)

> (...) el interés y la especificidad del teatro residen precisamente en la posibilidad, siempre presente, de privilegiar un sistema de signos, de hacer jugar las redes de signos unas contra otras y de crear, en el propio texto-guión, un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable. (Ubersfeld, 1989, 26).

Ao longo destas interaccións transmítese unha serie de mensaxes interrelacionadas según unha serie de códigos múltiples. A representación está constituída por un conxunto de signos verbais e non verbais, organizados nunha serie de códigos (lingüísticos, visuais, musicais, proxémicos....) aos que hai que engadir os códigos propiamente teatrais, que supoñen unha relación de equivalencia entre os signos textuais e os signos da representación. "Este código teatral es tan flexible, tan mudable y dependiente de las culturas como pueda serlo el código de la lengua" (Ubersfeld, 1989, 23). Por tanto, o signo teatral reviste de grande complexidade, o que fai que, máis que de signos, haxa que falar de símbolos: signos abertos á interpretación subxectiva e activa do público (Gourdon, 1982, 117-118).

Así pois, a comunicación teatral, e por ende a do teatro de marionetas, caracterízase pola complexidade das interaccións, que se superpoñen entre elas e dan pé a unha multiplicidade de respostas (tantas como espectadoras participan na representación) que se fan de xeito explícito (por medio da voz, a xestualización ou a expresión do rostro) e implícito (a nivel interno e individual).

2.4.2. Ilusión e convención teatral

Durante o espectáculo de títeres de luva[92] o actor non é visíbel, fica oculto tras o personaxe. Nese sentido o artificio fica inaccesíbel ao espectador, o que levaría a asumir que se persegue provocar unha ilusión de realidade. Alén diso, o carácter sobrenatural da marioneta, que non é humana mais cobra vida na escena, fai que a espectadora caia nunha fascinación imprescindíbel para poder entrar no xogo da convención teatral. Estas características levaron a teóricos do teatro de títeres como Jurkowski a asumir que a recepción por parte do público popular é pasiva, da entrega irracional á mensaxe transmitida (unha mímese extrema que mesmo superaría a que conduce á catarse aristotélica):

> (...) frente a la percepción racional del títere como objeto grotesco en su impotencia para aparentar la vida, existiría otra, irracional, que olvidando de qué está hecho, lo considera como una cosa viva, que habla y se mueve por sí misma, en fin, que se convierte en una criatura con cualidades mágicas o milagrosas propias del pensamiento animista o de la fe religiosa. En el arte de provocar este segundo modo mágico de percepción en los espectadores se basa el éxito del teatro popular de títeres desde sus principios en la Edad Media hasta nuestros días (Cornejo, 2008, 42).

A esta explicación oponse toda unha serie de estudos teatrais centrados en explicar a recepción, ou mellor dito as formas de resposta por parte das espectadoras durante (e despois) da representación. Nese sentido, farase referencia ás ideas verquidas por autores procedentes dos campos da semioloxía e da psicanálise.

---

[92] Restrinxiranse os exemplos á técnica propia do títere de luva manipulado por riba da cabeza do marionetista oculto, por ser a do caso de estudo do presente traballo.

Contra o que puidera parecer, a ilusión creada durante a representación do teatro non leva aparellada, necesariamente, unha evasión acrítica da realidade. Pola contra, ten que ver cunha sorte de pacto tácito –de convención- entre os suxeitos involucrados no espectáculo. En termos de Ángel Abuín, tal "realización simultánea de dos conductas, esta superposición de una conducta práctica y otra convencional" é propiedade inherente ao comportamento artístico (Abuin, 1996, 16).

Se ben a analoxía da vida psíquica co dispositivo teatral -coa súa escena, os seus bastidores e os seus personaxes- é frecuente na literatura da escola freudiana, os textos nos que se analizou especificamente o feito teatral son raros dentro do pensamento psicanalítico. Destaca como excepción o traballo de Octave Mannoni, quen trata de delimitar as características que conforman o que se coñece como "ilusión" teatral. Este salienta a semellanza entre a situación do espectador no teatro con aquela que se produce no soño, naquilo que Freud denominou significativamente "a escena do soño", e onde subsiste unha certa parte do Eu "comme en retrait de nous-mêmes qui serait le lieu de l'illusion" (Mannoni, 1969, 164)[93]. Do mesmo xeito que cando soñamos sabemos que durmimos, aínda que ese saber nos sexa agochado (Íbidem, 165), tamén no teatro sabemos, aínda que por momentos caiamos na tentación de crer que é outra cousa, que aquilo que se nos presenta como verdadeiro non o é. A diferenza da crianza de idade máis temperá,

> (...) chez l'adulte, les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s'apparentent à ceux de la négation (*Verneinung*); qu'il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. (Mannoni, 1969, 166)[94].

O mecanismo da denegación determina, segundo Mannoni, o rol simbólico do teatro, onde a imitación da realidade é pura convención. A ilusión da espectadora no teatro non é unha cuestión de estar ou non enganada, mais dunha credulidade conscientemente cultivada (Mannoni, 1969, 167). Anne Ubersfeld (1980) analiza a denegación como a característica da comunicación teatral pola cal o receptor considera a mensaxe como non-real (pero non a reduce á "nada", por iso non é negación). O acontecemento teatral é real, a escena amosa un aquí e un agora concretos, pero marcados por un signo de negatividade. Por tanto, "es la negación de la realidad teatral en tanto que realidad" (Abuín, 1996, 16). De xeito análogo, a mímese non deixa de ser unha imitación (e por tanto, só aparencia) da acción, segundo Aristóteles, ou da idea, en termos platónicos (Pavis, 1989, 311-312).

Abuín emprega a metáfora do xogo, tan acaída ao teatro[95], para explicar o funcionamento deste efecto. Durante o espectáculo, tanto marionetista como espectadores entréganse á representación do papel, xogando (actuando), mais sabendo que están a xogar. En calquera momento, o actor pode desenmascarar o seu personaxe para desvelarllo directamente ao espectador, "en un continuo vaivén entre el reconocimiento de los signos de teatralidad y su consecuente denegación". (Abuín,

---

[93] ...como retirado de nós mesmas que sería o lugar da ilusión. (t.p)

[94] no adulto, os efectos de máscara e os teatrais son posíbeis en parte grazas á presenza de procesos similares aos da negación (*Verneinung*); cumpre que non sexa verdade, que nos saibamos que non é verdade, a fin que as imaxes do inconsciente sexan verdadeiramente libres (t.p.).

[95] "ambos conceptos remiten a medios de conocimiento (...); teatro y juego crean un 'campo de juego propio' y cerrado; ambos buscan su fundamento en una 'escapada de la realidad habitual'; los dos se basan en una 'realización vicaria', copian algo, sin procurar una reproducción fiel o exacta de la realidad (...); en ambos casos, por último, está implícito un como si sin el que no se entendería su funcionamiento" (Abuín, 1996, 14)

1996, 17). Algo semellante fai o manipulador das marionetas cando saca a cabeza por baixo da saba para interpelar ao público ou a algún dos seus bonecos: deste xeito o marionetista fai visíbel a duplicidade da situación de emisión, a do plano da ficción (non-real) e a da representación (real, entre o marionetista e o seu público).

Mannoni interrógase pola funcionalidade do teatro e valora a hipótese de que esta sexa a identificación cun ideal de Eu (o heroe) que permite ao adulto aborrecido coa súa monótona existencia achegarse a eses outros eus sen asumir o risco que estes deben afrontar (o que, en termos de Freud, facilitaría toda unha economía "du côté des peurs et des dangers du véritable héroïsme, satisfaction donc de savoir que ce n'est qu'un jeu, et satisfaction de savoir que c'est autre qu'en souffrira"[96]. Mannoni, 1969, 171). Deste xeito, a orixe do teatro estaría no aborrecemento do público (burgués). Porén, Mannoni considera que esta interpretación debe revisarse desde o momento no que o heroe non é peza imprescindíbel no teatro. Na comedia, por exemplo, o heroe desaparece e son as personaxes, diversas e imperfectas, as que presentan a situación dramática sobre o palco. Este tipo de teatro non presenta xa un ideal do Eu, e por tanto, de producirse a identificación, esta faise con algúns dos roles do personaxe, posto que o teatro, a través dos roles, ten licenza para facer aquilo que na vida non está autorizado. É a través da identificación con ese rol interdito na vida real que a espectadora se protexe e, ao tempo, se libera, sempre sabendo que se trata de convencións, que eses roles non son reais (Mannoni, 1969, 174). Así pois, o teatro satisfai o desexo humano de vivir acontecementos distintos aos do seu cotián, mais que só se producen "dans la partie imaginaire du Moi"[97]. Para a psicanálise, pois, a óptica escénica é equilibradora e "le théâtre ne doit pas seulement avoir des effets de libération psychique, mais aussi *consolider nos défenses*" (Mannoni, 1969, 176)[98].

Esa liberación do espectador a partir da denegación permítelle satisfacer os seus desexos conscientes e inconscientes. Deste xeito, pode falar co protagonista, dicir o seu texto, pois "ce n'est pas moi qui parle"[99] e as palabras que pronuncia o actor, en realidade non as di el, senón un outro ausente. (Ubersfeld, 1980, 23). É a través da denegación, por tanto, que se pode entender a bidireccionalidade da comunicación teatral.

Pola súa banda, Patrice Pavis, explica o proceso de identificación como a procura de identidade por parte do espectador, unha identidade que pode entenderse desde dúas perspectivas. Do punto de vista psicanalítico, como se viu, esa identidade conséguese revivindo o Eu reprimido no Eu de outro representado, e é aí onde entra en xogo a denegación, que permite admitir os elementos que ficaban recluídos no plano do inconsciente, sempre a conta dese outro, o personaxe na escena. Analizar este proceso de identificación-denegación conleva, segundo Pavis, dar conta do traballo de reorganización estructural do Eu consciente, do proveito que se obtén da identificación presente.

Por outra banda, a identificación pode concebirse como o recoñecemento dunha ideoloxía "vécue comme familière et normative" (Pavis, 1980, 51)[100]. Entendendo que a peza reflicte a consciencia do espectador, o devir da mesma contribuirá a revelala. A experiencia teatral contribuiría, deste xeito, á produción dunha nova conciencia no

[96] ...da banda dos medos e dos perigos do verdadeiro heroismo, satisfacción de saber que non é máis ca un xogo, e satisfacción de saber que será outro quen sufrirá. (t.p.)
[97] na parte imaxinaria do Eu. (t.p.)
[98] o teatro non debe só ter efectos de liberación psíquica, mais tamén *consolidar as nosas defensas.*
[99] Non son eu quen fala. (t.p.)
[100] vivida como familiar e normativa (t.p.)

espectador. Entendida deste xeito, a identificación teatral, lonxe de contraporse á noción brechtiana de extrañamento ou distanciación, viría completala.

2.4.2. Distancia ou ilusión no teatro de marionetas

Só pode producirse verdadeira comunicación no teatro, un intercambio verdadeiro, "...que si la salle entière se sent provoquée par une vision (valeurs et procédés esthético-idéologiques) qui ne correspond pas à sa perception habituelle et dérange ses habitudes de perception" (Pavis, 1980, 31)[101]. Ten que operar, pois, un certo tipo de estrañamento, o que non impide, porén, que se produza a identificación das espectadoras con algúns dos personaxes. Para Brecht, unha imaxe distanciadora é aquela "qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger" (Brecht,1994, 42)[102]. O mesmo percurso que leva os espectadores a "crer", a apropiarse do espectáculo aínda sabendo que non é real, fainos afastarse daquilo que colisiona co seu marco de certezas cotiás. Identificación e distanciamento, en simbiose, xogan un papel dialéctico (Ubersfeld, 1989, 41).

A definición de "distancia" que pode atoparse no *Diccionario do Teatro* de Pavis establece que se trata dunha actitude "crítica del receptor, esa capacidad de resistir la ilusión teatral, que se manifiesta cuando el espectáculo le parece algo ajeno, de manera que no se siente implicado emocionalmente y no olvida en ningún momento que se encuentra ante una ficción (Pavis, 1989, 146). Polo que se ve, a distancia coincide nalgúns aspectos co funcionamento do mecanismo da denegación, se ben a principal diferenza parece residir na actitude que evita a implicación emocional. Deste xeito, se o mecanismo da denegación presupón que a espectadora decide que "quere crer", aínda que sen esquecer en ningún momento que está perante unha ficción, a distancia semella obviar ese aspecto volitivo do espectador, pois é a propia ficción representada a que "expulsa" ao espectador da súa ilusión.

> En eso consiste precisamente el juego con la distancia, en la posibilidad de volver remota para el espectador la acción teatral que está contemplando, de manera que la vea como una obra de arte y no directamente como un 'trozo de vida' a la manera realista-naturalista. (Abuín, 1996,18).

Fronte á oposición entre mímese aristotélica e distanciamento brechtiano, o mecanismo psicolóxico de denegación permite introducir unha cuestión de grao para analizar o maior ou menor carácter crítico da resposta do espectador teatral. Se tanto o xogo como o teatro propician a creación dunha situación de "metaficción", asumida como tal polos suxeitos participantes, a única diferenza entre unhas propostas dramáticas (incluíndo aquí tanto o texto como a posta en escena) e outras será o nivel no que o que pasa sobre o palco insiste no seu "*status* como artefacto, poniendo al descubierto convenciones vacías de todo sentido, llevando a su espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad." (Abuín, 1996, 19). En calquera caso, mesmo aquelas representacións que aspiran a un grao maior de verosemellanza (o teatro chamado realista) fracasan inevitabelmente no seu intento de crear unha ilusión de realidade. Pois a ficción é, como se viu, condición inseparábel do medio teatral.

---

[101] "...se a sala enteira se sinte provocada por unha visión (valores et procedimentos estético-ideolóxicos) que non corresponden á súa percepción habitual e incomoda os seus hábitos de percepción (t.p.).

[102] que, certamente, fai recoñecíbel o obxecto, mais que o fai ao mesmo tempo semellar estraño (t.p).

En consecuencia, máis que cuestionar se o teatro de marionetas persegue a creación dunha ilusión de realidade (algo, como se viu, irrealizábel) ou non, cabería perguntarse que grao de distancia se xera na recepción. Cando o espectador dos títeres de luva é animado a implicarse na acción dramática, na ficción representada, interpelado directamente polo personaxe-boneco ou polo marionetista, enténdese que desta maneira é invitado a maximizar a súa ilusión ou, polo contrario, que se evidencia o carácter artificial do dispositivo escénico? A experiencia propia como espectadora de marionetas impéleme a concluír que esta segunda opción é a máis plausíbel. Cando o público (infantil e adulto en termos biolóxicos) resposta ao personaxe de títeres que pregunta polo paradeiro do seu antagonista, faino sabedor de que participa dun xogo. Porén, decide entregarse e pasar ao plano da ficción no que pode fuxir momentaneamente da súa realidade cotiá.

Outro elemento que aproxima as marionetas ás teses brechtianas é a súa nula vocación de realismo. De feito, aquelas etapas nas que o teatro de títeres tratou de emular ao teatro de actor realista en voga determinaron a súa crise artística e de público. O éxito do teatro de formas animadas reside precisamente no seu carácter sobrenatural. En termos de Maryse Badiou, "no ès propi del titella reproduir la imatge de l'home. En canvi ho ès sintetitzar la realitat i extreure la substància amagada tant dels éssers com de les coses" (1988, 82)[103]. Un proceso de síntese que, enténdese, é responsabilidade do espectador a partir do traballo do marionetista, que propón cos seus bonecos unha interpretación necesariamente subxectiva da realidade na que se poñen de relevo as súas contradicións e estridencias.

2.4.4. Confrontación coa autoridade a través da denegación

Noutro lugar falouse de que a marioneta constitúe unha extensión da máscara tribal. Como tal, protexe ao marionetista e axuda ao público a diferenciar os planos da ficción e da realidade. O que di a marioneta non o di o marionetista directamente, o que o exime até certo punto da responsabilidade das palabras que son pronunciadas sobre o palco. Nese senso, a marioneta contribuiría a protexer o anonimato do emisor, dotándoo de certa impunidade respeito dos poderes que poderían considerar un desacato inadmisíbel o discurso da marioneta se o expresase directamente un ser humano.

Interesa neste sentido regresar á súa explicación psicanalítica da relación desencadeada durante a representación do teatro de fantoches. Segundo a interpretación de Mannoni, durante a representación do *guignol* non é o ideal do Eu o que entra en xogo, mais unha figura do Supereu que no espectador miúdo[104] aínda non está escindido do Eu. Deste xeito, o teatro de títeres axudaría ao espectador "à se délivrer, à se distancier des figures plus ou moins persécutrices de sa fantasie" (Mannoni, 1969, 179)[105]. Pasando por alto a asociación de teatro de fantoches e infancia, se se entende o efecto de liberación do Supereu como unha estratexia para facer fronte ("consolider nos défenses") aos símbolos de autoridade máis evidentes, a interpretación de Mannoni viría refrendar as hipóteses presentadas neste traballo.

---

[103] Non é propio do títere reproducir a imaxe do home. En cambio éo sintetizar a realidade e extraer a substancia oculta tanto dos seres como das cousas (t.p.).

[104] Mannoni semella asociar o teatro de guignol ao público infantil, redución que este traballo non comparte. Porén, a súa referencia á infancia (a un tipo de espectador que aínda non operou a escisión do Supereu) podería aplicarse a calquera espectador pertencente a unha tradición premoderna ou tradicional.

[105] A se liberar, a se distanciar das figuras máis ou menos perseguidoras da súa fantasía. (t.p.)

O mecanismo de denegación permite colocar no plano da ficción teatral a violencia, "de la peinture de l'horreur, du crime, de l'inceste et des 'passions fortes'." (Ubersfeld, 1980, 23)[106]. Os tabús poden violarse sobre escena, mercede a esa denegación da súa realidade. Ese mesmo carácter irreal é o que permite ao teatro de marionetas adentrarse en territorios arriscados como a parodia aos poderosos. "Ce n'est pas vrai, mais..." ; a mesma escusa que permite ao espectador identificar partes reprimidads do seu Eu cos aspectos máis irreverentes ou impúdicos dos personaxes, exímeo a el e ao marionetista da responsabilidade dos actos "irreais" dos bonecos na escena.

2.4.5. Un medio de comunicación das subalternas

Neste traballo asúmese o rol comunicativo do teatro. Fálase de "expresión cultural" en singular ou plural, ou de "dispositivo" para referirse ao espectáculo teatral de marionetas, á relación comunicativa xerada no momento e no espazo específico de cada representación. Empregarase, premeditadamente, a denominación "medio de comunicación", aplicada ao teatro. Aínda compartindo a crítica á centralidade excesiva dos medios de comunicación de masas (en realidade habería que falar de medios "de difusión", seguindo a Pasquali, 2007, 98) nos estudos da comunicación contemporáneos, óptase por empregar esta expresión aplicada a unha relación de comunicación como é a teatral, artellada arredor dunha serie de códigos complexos. E faise así coa vocación, precisamente, de chamar a atención naqueles elementos da comunicación humana que a ciencia da comunicación ten deixado á marxe, precisamente por mor desa "fascinación tecnolóxica" que espertan os medios masivos e que semella obrigar a estudalos en si, como algo dotado de leis propias ás que só cabe someterse (Pasquali, 2007, 89). Entender o medio como un mero "facilitador" da comunicación humana (entendida como intercambio de mensaxes entre seres racionais, independentemente dos aparellos intermediarios empregados para facilitar a interrelación a distancia), supón atender prioritariamente aos suxeitos (os artífices das canles naturais, segundo Pasquali, 2007, 90) para comprender calquera fenómeno comunicativo (e por ende, social). Asumindo isto, a importancia dos suxeitos na comprensión do proceso comunicativo vai da man da comprensión das canles das que botan man para transportar as distintas mensaxes. No caso do teatro, atopámonos cunha mistura de canles naturais (xesto, palabra, música) e artificiais (escenografía, iluminación, obxectos animados, no caso das marionetas) que fan que falemos dun "artefacto" ou "aparello" facilitador ou amplificador (se ben, non na distancia) de "capacidades sensoriais previas". E por tanto, estaríamos falando, asumindo a definición de Pasquali, dun medio de comunicación.

Non son poucas as referencias á consideración do teatro como medio de comunicación, se ben son escasas as xustificacións teóricas do seu uso. Raymond Williams estableceu para a noción de medios de comunicación unha definición que pode achegar algunha luz a esta encrucillada terminolóxica. Segundo o autor británico, a noción contemporánea resulta da converxencia de tres significados primixenios:

1. Por unha banda, o senso que entende o medio como unha substancia ou axencia interventora –senso desbotado actualmente porque identificaría a propia linguaxe cun medio cando esta é, segundo Williams, unha práctica primaria-;

[106] a pintura do horror, o crime, o incesto e as 'pasións fortes' (t.p.)

2. o termo tamén alude á existencia dunha técnica, coas súas propiedades específicas e determinantes (pois a técnica determina a versión que terá preminencia sobre as outras; é dicir, condiciona o discurso);
3. por último, a noción social de medios de comunicación, a preminente na sociedade de masas, é aquela que entende as prácticas e as institucións como axencias para outros fins distintos dos primarios. (Williams, 1985, 203-204)

As tres converxen no feito teatral. O teatro é considerado, como se viu, un código complexo (ou conxunto de códigos) polo que se rexen unha serie de interaccións comunicativas; constitúe tamén unha técnica ("a particular construction or method"[107], segundo a definición de Williams, 1985, 315); así como unha axencia interventora (a acción dos axentes que interveñen no proceso teatral contribúe á súa propia transformación e, por exensión, á da súa realidade) e social.

Unha acepción equivalente á de medio constitúea a do Dispositivo Socio-ténico da Información e a Comunicación (DISTIC) acuñada polos membros do Laboratoire I3M a partir da noción foucaltiana de dispositivo[108], se ben eles mesmos advirten que non se pretende reducir a un mero aparello todo un conxunto "de interacciones complejas entre tecnologías y sujetos que se aprovechan de ellas" (Cailler e Rasse, 32013, 277), do mesmo xeito que o feito de empregar para o teatro a expresión "medio de comunicación" non pretende reducila a canle de transmisión.

Montalbán, na súa *Historia y comunicación social*, alude explicitamente ao teatro como "el medio de comunicación más peligroso: por la capacidad de representación simbólica del actor y por la audiencia indiscriminada de un público de todos los sectores sociales" (Vázquez-Montalbán,1997, 22). Asume, pois, a capacidade interventora ou intermediaria do tal "medio".

A consideración do teatro como medio de comunicación é aceptada por outros autores como François Botrel, que o califica, para diferencialo dos medios de comunicación escrita, tal que 'medium audio-visual' (Botrel, 1977, 391). Pola súa banda, John Downing inclúe na súa enumeración de "medios radicais" o teatro popular como medio de comunicación que emprega publicamente a fala e o corpo como *mediums* (Downing, 2000, 130).

No caso do teatro popular, tanto de formas animadas como de actores, o feito de outorgarlle o status de medio de comunicación conleva unha vocación de intervención para a transformación da realidade social. Deste xeito, os autores adscritos ás teorías da Comunicación para o desenvolvemento (Valbuena, 2008, 579) defenderon desde a década de 1970 o uso do teatro popular e outros "medios folclóricos" (*folk media*), como ferramentas para o empoderamento das comunidades do Sul. Esta consideración do teatro popular como medio de comunicación popular aséntase nunha vocación claramente instrumental, do medio entendido como canle a través da que vehiculizar aqueles contidos que os axentes da cooperación (con frecuencia, alleos á comunidade) consideran que van permitir á comunidade avanzar cara ao seu desenvolvemento (un criterio obxecto de abondas discusións). Dentro desa aproximación funcionalista, considéranse medios de comunicación populares un amplo abano de expresións: música, cantigas, teatro, danza, poesía, proverbios, chistes, vestido, artesanía e teatro de marionetas (UNESCO, 1972, 3-4). Estas premisas estaban encamiñadas a fundamentar unha serie de accións nas comunidades consideradas "subdesenvolvidas"

[107] unha construción ou método particular (t.p.).
[108] "El concepto de DISTIC parte del principio de que las tecnologías de la información y de la comunicación construyen a sus usuarios de la misma manera que éstos le dan forma. Constituyen dispositivos que tienen su origen en procesos de interacción entre los usuarios (productores, consumidores, clientes, ciudadanos) que son a su vez sujetos socializados, y un conjunto heterogéneo de técnicas." (Cailler e Rasse, 2013, 273)

ou “atrasadas” nas que o teatro, entre outras formas da cultura popular, foron e continúan a ser empregadas como unha ferramenta de concienciación e de aprendizaxe. (Colletta, 1980, 280-595).

Este uso do termo *folk media* ten o problema de presupor unha intervención *top-down*, e en definitiva unha concepción dos medios de comunicación perigosamente próxima ás teorías da agulla hipodérmica da socioloxía norteamericana da comunicación de masas (Saperas, 1992, 156). Esta sería, con algunhas diferenzas, a liña da corrente brasileira da folkcomunicação, que reduce o papel do artista popular ao do *gatekeeper* das teorías do lider de opinión de Katz e Lazarsfeld (Beltrão, 2008, 301).

O presente traballo afástase das coordenadas teóricas daquelas ideas, que hoxe semellan superadas polas teorías da Comunicación para o Cambio Social (Gumucio, 2008, 23) e por tanto proporá unha definición do medio de comunicación teatral tal que ferramenta de uso autónomo das comunidades, nas que os suxeitos e os contidos intercambiados son tan importantes como a propia canle. Nese senso, considérase que as expresións comunicativas das subalternas, malia estaren limitadas pola precariedade instrumental á espontaneidade, forman parte dos diferentes medios de comunicación empregados pola Humanidade ao longo da Historia (Vázquez-Montalbán, 1997, 14, 32).

Polo tanto, asúmese unha concepción do medio como dispositivo complexo, no que se congrega unha serie de interaccións, de técnicas e a axencia duns suxeitos autónomos, e que por tanto só pode entenderse nese cadro dinámico. O teatro é un medio de comunicación, sempre que se entenda este no sentido de axencia, de ferramenta facilitadora, e non como mediación entendida como acción propagandística, propagadora unidireccional de ideoloxía (Williams, 1985, 205-6). Esa é tamén a concepción defendida por Boal cando propón devolver o teatro ás comunidades. Ao erixir ás subalternas en suxeitos do Teatro do Oprimido, a mediación teatral perde sentido. Non se dá voz a quen non a ten falando del, o teatro é a linguaxe mesma da que se deben dotar as oprimidas (Vicente 2013, 275).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 3: TRANSFORMACIÓNS SOCIOCULTURAIS E PROCESOS DE PATRIMONIALIZACIÓN.

3.1 PROCESOS DE MUDANZA CULTURAL DURANTE A INSTAURACIÓN DO CAPITALISMO.

A medida que se vai delimitando o obxecto de estudo, faise necesaria unha descrición do contexto histórico e social no que apareceu e se desenvolveu. Porén, unha descrición do terreo no que se desenvolveu o espectáculo de Barriga Verde non pode limitarse a unha enumeración de feitos, pois o propio fenómeno analizado é consecuencia do contexto complexo no que se xerou. Un contexto cheo de mudanzas económicas, sociais e, en consecuencia, culturais. Durante o periodo comprendido entre 1880 e o remate da II Guerra Mundial, Europa occidental experimentou o que que Eugen Weber denominou o fin dos *terroirs*, para explicar como a cultura popular labrega acabou por ser remprazada por modos de vida e de produción urbanas e industriais. A desaparición de formas culturais foi paulatina e consecuencia da perda do sentido que motivara a súa orixe. Serían remplazadas por formas alleas, ben xeradas pola incipiente industria cultural ou ben desde o aparello estatal, embarcado na altura no proceso de unificación nacional en moitos estados europeos.

A cultura tradicional labrega que fora común a todo o Vello Continente durante o Antigo Réxime experimentaría procesos análogos de substitución en todas partes, se ben con ritmos distintos segundo as circunstancias. Así, no caso galego, a implantación das vías de comunicación foi tardía e o desenvolvemento da nova clase hexemónica, a burguesía, moi insuficiente, o que explica que as formas tradicionais perduraran até ben avanzada a segunda metade do século XX. Se ben as interpretacións das causas e das consecuencias dese retraso na penetración das novas formas económicas e socioculturais difiren, existe un certo consenso en que o golpe de estado de 1936 representou para Galiza un freo no proceso de desenvolvemento autónomo do campesiñado, a clase preponderante na altura. A pervivencia da forma de organización comunitaria explica á súa vez o mantemento de formas culturais propias do antigo modo de vida até a década de 1960, cando o proceso de aculturación requerido polo novo sistema social acaba por imporse.

3.1.1. *La fin des terroirs*: transformacións culturais na Europa finisecular.

Ese proceso non foi nin lineal nin homoxéneo. Significou o paso dun universo de relacións circunscrito ás comunidades que baseaban a súa supervivencia na autarquía económica a penas crebada por intercambios esporádicos nas feiras e nas visitas dos colectivos peripatéticos (vendedores ambulantes, esmoleiros, artistas…) chegados a pe ou a cabalo por antigos camiños. Nas comunidades tradicionais o tempo do traballo e o da vida confundíanse e a familia constituía a unidade básica de supervivencia e de produción. Os vínculos afectivos estaban subordinados aos intereses da familia e da comunidade (Weber, 2010, 209-239). As festas xogaban un rol crucial para o mantemento dese modo de vida, actuando como rituais que aseguraban a fertilidade e a resolución de conflitos no interior da comunidade. Dese

xeito, as veladas cumplían unha función de socialización ao tempo que de produción (Ibídem, 491-497), e as chocalladas funcionaban como instrumentos punitivos endogámicos (Ibídem, 473-483). A cultura popular transmitíase por vía oral, en forma de relatos, proverbios ou cancións. E creaba heroes cun agudo senso do reparto da riqueza e moito máis cómicos que os da cultura hexemónica (Ibídem, 497-537).

O historiador norteamericano establece un primeiro factor que en Francia acelerou o proceso de substitución dese Antigo Mundo polo modo de vida capitalista: as vías e os medios de comunicación. "Avant que la culture ne change en profondeur, il fallait que les conditions matérielles se transforment, et dans ce processus, le rôle de la route et du rail fut fondamental" (Weber, 2012, 252)[109]. A extensión das vías férreas, así como a construción de novas estradas unindo as aldeas máis illadas coas cidades e estas coa capital do Estado, fixeron posíbel o establecemento de relacións comerciais e a mobilidade dos traballadores; polo tanto de relacións comunicativas que favoreceron o reforzamento de unidade nacional francesa – sentimento que non apareceu mentres as comunidades e as estruturas sociais antigas non foron desmanteladas (Ibídem, 145). Ao principio, a intensificación dos intercambios afectou máis ben ás vilas "de provincias", habitadas por funcionarios ou artesáns, que fixeron o papel de intermediarios da cultura urbana e racionalista. Pouco a pouco, as novas estradas e vías férreas permitiron á mocidade das aldeas migrar ás grandes cidades industriais que demandaban man de obra. As migracións estacionais deviñeron permanentes, o que crebou a unidade cultural que constituíra até entón cada comunidade. Do mesmo xeito, a redución da duración do servizo militar contribuiu a reducir o número de deserción. As condicións de vida dos reclutas eran máis confortabeis que as da aldea, o que os levaba a non regresar (Ibídem, 361). En consecuencia, a instrución militar, así como a escolarización obrigatoria, constituíron unha vía de aculturación efectiva. O novo mundo levaba aparelladas formas distintas de socialización e de relación co poder: a organización política, as asociacións, a separación de traballo e lecer… A nova cultura transmitíase por escrito, e a lingua francesa estaba máis adaptada ao pensamento abstracto. As antigas formas de relación, vencelladas á produción agrícola e ao mantemento dos vínculos entre os membros da comunidade, perderon sentido.

> Car les rites sont fonctionnels, ils servent d'intérêts particuliers. Lorsque de tels intérêts disparaissent ou dépérissent, ou lorsque les hommes découvrent un meilleur moyen de les servir, les rites peuvent malgré tout persister aussi longtemps qu'ils ne constituent pas une source de tracas, particulièrement s'ils sont l'occasion d'une distraction. Ils ne sont plus considérés alors comme des rituels sérieux et ils disparaissent sans qu'il y ait même une timide opposition, ou bien ils disparaissent pour toujours âpres qu'un événement eut entrainé leur suspension provisoire (Weber, 2012, 564)[110].

[109] Antes de que a cultura mudase en profundidade, era preciso que se transformasen as condicións materiais, e nese proceso, o papel das estradas e das vías de tren foi fundamental. (t.p.).

[110] Xa que os ritos son funcionais, serven a intereses particulares. Cando eses intereses desaparecen ou morren, ou cando os homes descobren un modo mellor de servilos, os ritos poden persistir, malia a todo, tanto tempo como non sexan unha fonte de preocupación, particularmente se constitúen unha forma de entretemento. Daquela xa non son considerados rituais serios e desaparecen sen que haxa nin unha oposición tímida, ou ben desaparecen por sempre despois de que un acontecemento ocasionara a súa suspensión provisional. (t.p.)

En Francia ese acontecemento constituíno a Grande Guerra, despois da cal numerosas expresións da cultura popular foron abandonadas. En Galiza, como se verá, a cultura popular resistiría algunhas décadas máis.

O proceso de asimilación non foi nin lineal nin homoxéneo. As formas culturais do antigo mundo resistiron aínda nos lugares máis illados e entre os individuos de máis idade (aqueles que tiraron menos proveito dos novos modos de vida). Porén, as festas e costumes que sobreviviron durante algunhas décadas como meros divertimentos, desprovistos do seu valor ritual, acabaron por desaparecer. As cancións e as danzas tradicionais acabaron sendo substituídas por outras de orixe urbana ou estranxeira (Weber, 2010, 533). Algunhas expresións culturais son propias dese período de mudanzas, e representan o combate entre dúas concepcións do mondo opostas. Desa maneira, os artistas ambulantes, outrora o único axente de comunicación que achegaba ás aldeas novidades e informacións doutros lugares, tentaron adaptarse ao xurdimento do prelo, distribuíndo distintas formas de liberatura dirixida aos habitantes das vilas e aos labregos máis ricos. A literatura de cordel, forma cultural de transición entre os dous mundos, rematou por sucumbir á competencia da prensa, que difundía verdades de base científica e respondía á curiosidade polas novidades espertada entre os habitantes do rural. Unha forma de ler universal, na que os particularismos locais xa non contaban moito, impúxose, e os antigos axentes da mediación entre a cultura culta e a do pobo víronse forzados a procurar outros medios de vida[111]. As feiras perderon progresivamente a súa función económica e socializadora e deviñeron simples parques de atraccións. Do mesmo xeito, os cafés-teatro, onde se escoitaba música interpretada con novos instrumentos ou se asistía a representacións de variétés, substituíron ás veladas.

Eugen Weber definiu este proceso como unha verdadeira crise de civilización, durante a que as prácticas tradicionais desapareceron sen que outras, nutridas da experiencia das comunidades locais, viñesen remprazalas. Os talentos e os rituais que dependían de tales prácticas desapareceron tamén, unha vez perdido o senso que os motivara. Cando sobrevivían, facíano como distración baleira, desprovistas da súa funcionalidade orixinal. Novas tradicións, oficiais, naceron –ou foron inventadas, segundo Hobsbawn (1984)- en Francia, como as festas nacionais. Os labregos non tiñan saudade do pasado, que evocaba a miseria. Preferían imitar as formas de vida das clases superiores. A antiga visión do mundo vinculábase coa loita pola supervivencia, un mundo no que a aldea constituía unha asociación de axuda mutua que debía permanecer unida. Nese mundo non podía tolerarse ningún desvío (Weber, 2010, 568). O novo sistema supuña unha marxe de manobra maior para os individuos, unha variedade de opcións inaudita. Porén, a nova visión do mundo trouxo aparellada unha forma de organización onde o tempo do traballo ficaba separado daquel consagrado á vida (reprodución, socialización, aprendizaxe). A manufactura impuxo unha nova forma de organización do traballo, que se distancia da familia e desenvolve un novo espazo disciplinar, circonscrito, separado do tempo do lecer e das rerlacións

[111] "L'amélioration du réseau routier et des moyens de transport qui encourageait le développement des activités de colportage entraîne également bientôt la création de magasins plus nombreux, et parmi eux, des librairies. De même, cela entraîna la pénétration des imprimés de Paris dans des régions qui n'en avaient jamais vu jusqu'à présent". [A mellora da rede de estradas e dos medios de transporte que animaban o desenvolvemento das actividades de comercio ambulante levou aparellado tamén a creación de tendas máis numerosas, entre elas librarías. Igualmente, supuxo a penetración de materiais impresos procedentes de París en rexións que até entón nunca as viran.] (Weber, 2010, 551). Arredor dos anos 1880 e 1890, o comercio ambulante mingua en Francia, non só por causa do desenvolvemento do comercio local, mais tamén porque un menor número de persoas precisaba unha fonte de ingresos complementarios (Ibídem, 553). O mesmo fenómeno non se produciría en Galiza até os anos 1960, malia que a pluriactividade como estratexia de supervivencia no rural persiste aínda hoxe.

interpersoais (Foucault, 1975, 174-175). O tempo do traballo convírtese ademais en exclusivo, consagrado á produción. A partir de entón o tempo vai ser medíbel; pódese perder ou gañar; pódese comerciar con el (Rasse, 2006, 98-99 ; Weber, 2010, 573).

3.1.2. Particularidades do proceso en Galiza: os *terroirs* persistentes.

As características que Eugen Weber enumera para a Francia dos *terroirs* (que podería traducirse como a Francia das leiras) son case as mesmas que as da cultura labrega tradicional galega, o que é lóxico, sendo as dúas parte da cultura labrega europea. Porén, na Galiza o mundo de relacións do Antigo Réxime tiña as súas particularidades, nomeadamente no relativo ás relacións coa Igrexa. A unidade básica era tamén a comunidade rural e autárquica, na que os labregos vivían en aparente harmonía co clero e a pequena nobreza. Os representantes da Igrexa, a clase social hexemónica até o século XVIII, mantiñan una relación ambigua cos labregos: estes amosaban respecto, mais no fondo sentían un fondo anticlericalismo (Castro, 2007, 377). As feiras, festas, veladas (fiadeiras, muiñadas, etc.) e chocalladas constituíron, como noutros lugares de Europa até o fin do século XIX, a expresión da cultura do pobo, que era maioritariamente analfabeto. A través desas expresións o pobo expresaba, de forma disimulada, o seu descontento e exercía unha resistencia simbólica contra a aculturación pretendida pola Igrexa. Esta institución emprendera no século XIV unha cruzada contra os costumes populares, que consideraba contrarios á moral católica. A Igrexa pretendía impor unha concepción do mundo baseada nunha ética e unha moral que habían condicionar as prácticas culturais do cotián no futuro;

> De tal xeito que unha vez inseridas no corazón das familias, esta ética e esta moral acabarían reproducíndose por sí soas. De aí en principio a negación dos valores e da personalidade da cultura popular como unha cultura diferenciada da inspirada polos ideais de vida cristiáns. (Dubert, 2007, 31).

A alfabetización dos labregos e a imposición do uso do castelán, así como a substitución dos costumes populares por cerimonias cristiás, constituíron os instrumentos deste proceso de imposición cultural que só se interrompeu ao final do século XIX, no momento no que o estado liberal e a transformación económica socavaron a hexemonía cultural do clero (Dubert, 2007, 74).

As transformacións na estrutura do Estado español favoreceron o xurdimento dunha nova clase, a burguesía, que sen embargo non chegou a crecer en Galiza ao mesmo nivel que noutras áreas do Reino, nomeadamente Cataluña ou Euskadi. O proceso de industrialización foi lento e incompleto en Galiza, onde a burguesía non era o bastante potente e onde a fidalguía se resistiu até 1900 a perder os seus privilexios. As mudanzas do sistema de propiedade das terras a partir da desamortización non permitiron aos labregos mercar as terras até o principio do século XX, cando as remesas de cartos dos emigrantes en América forneceron dun capital que antes semellaba inaccesíbel. A emigración, masiva durante o período, constituíu unha verdadeira sangría para un país que perdeu 1,5 millóns de traballadores entre 1860 e 1960 (Barreiro, Carballo, López e Senén, 1979, 150). Porén, a interpretacion deste fenómeno por parte dos analistas non é unánime. Un sector fala dunha "renuncia masiva á revolta" (Ibídem, 151). Doutra banda, recentemente a noción de resistencia ten sido ampliada para comprender tamén aquelas actitudes aparentemente conformistas dentro das formas de oposición das

subalternas. A partir das ideas formuladas por James Scott, xa comentadas, algunhas historiadoras do campesiñado galego teñen proposto a hipótese segundo a que a emigración constituíu unha das formas de resistencia de baixa intensidade practicada polos dominados na Galiza, presionados polas circunstancias económicas e políticas que lles impedían actuar de maneira máis directa contra o poder (Castro, 2007; Cabana, 2013).

En todo caso, o proceso de transformación revestiu en Galiza trazos particulares en relación a Francia. A implantación das estradas e das vías de ferro foi muito máis tardía que noutros lugares da Península Ibérica, en parte por causa da morfoloxía montañosa da Galiza oriental, o que retrasou as relacións comerciais co interior. Porén, aínda que lentamente, unha industria conserveira tíñase establecido no litoral galego xa no século XVIII, da man de empresarios cataláns e bascos. A extracción de ferro e a manufactura de cerámica foron as principais industrias establecidas por unha burguesía local nacente, mais non chegaron a se consolidar. Esta feble clase burguesa acabou por se aliar coa fidalguía propietaria da terra para impedir aos labregos que se apropiaran do seu medio de traballo (Barreiro et al, 1979, 158-160). Esta hibridación entre a burguesía e a pequena nobreza, en palabras de Xavier Castro (2007, 383) ralentizou enormemente o proceso de mudanza en Galiza.

Outro factor que postergou as transformacións económicas e culturais na Galiza foi o modelo de familia troncal e numerosa, na que os fillos e fillas estaban sometidos aos intereses e valores dos pais e avós. Este tipo de familia caracterízase pola resiliencia e capadade de adaptación en conxunturas variábeis; os seus distintos membros organízanse para combinar as tarefas agrícolas tradicionais de subsistencia co traballo como xornaleiros en terras doutros e coas migracións estacionais ou temporais para exercer pequenos oficios. Esa flexibilidade para xerar ingresos permitía comercializar as explotacións adaptándose ás demandas dos mercados capitalistas, ao tempo que aseguraba a supervivencia do grupo doméstico e do modo de vida tradicional labrego.

> A pluriactividade familiar e a emigración temporal dalgúns membros da casa foron (…) a principal resposta económica das familias labregas galegas ante o mercado capitalista e urbano que subordinou economicamente ó mundo rural, coa bendición administrativa e légal do Estado liberal español, desde mediados do século XIX : A este só lle interesaba extraer man de obra, alimentos, impostos, soldados e, finalmente, votos, da Galicia rural (Soutelo, 2004, 57).

Outras voces da historiografía teñen matizado esta visión negativa da Galiza coma un territorio incapaz de saír do subdesenvolvemento. Apuntan a que cara a 1880 as capas labregas galegas comezaron a adaptarse ás innovacións técnicas e ás redes de comunicación para mellorar as súas condicións de vida. Impulsados polo avance do capitalismo no momento da implantación do estado burgués en España, os labregos souberon adoptar un papel protagonista no proceso de adaptación de Galiza ao novo sistema económico (Artiaga, Balboa e Fernández, 1997, 203). As vías férreas, unha vez completadas, fixeron posíbel o desenvolvemento dun comercio de gado que, nun primeiro momento, reforzou a economía labrega (Artiaga e Villares, 2007, 201). A loita pola propiedade da terra, que o estado burgués pretendía deixar aos burgueses,

acabou dándolle a vitoria aos labregos no decreto de 1926 que establecía a redención dos foros[112].

> La reforma agraria liberal se convirtió en el principal "pretexto para la acción" (…) y la protesta predominante tuvo las características de un conflicto comunitario en defensa de un modo de uso de los recursos y de un tipo de relaciones sociales, frente a la implantación de la propiedad privada y de la mercantilización cada vez mayor de elementos precisos para la preproducción campesina (Cabana, 2013, 40).

Lourenzo Fernández Prieto (2007) fala mesmo dunha explosión agraria iniciada en Galiza en 1903 e interrompida en 1936 polo golpe de estado de Franco. Ao mesmo tempo, a comunidade campesiña avanzaba cara a súa transformación en socedade civil, gozando de novas posibildades de participación social[113] para introducir formas novas de organización e de loita colectiva (Cabana, 2013, 41). A guerra civil e a posguerra supuxeron unha verdadeira creba nese proceso; o retroceso conseguinte borrou todos os avances experimentados durante o período anterior, o que levou ao seu posterior esquecemento (Artiaga et al, 1997, 209).

Sexa como for, todos os autores concordan no protagonismo social do campesiñado na sociedade galega do XIX. A predominancia desta clase foi consecuencia da ausencia doutros grupos máis dinámicos na sociedade galega contemporánea e do nulo interese do Estado español polo desenvolvemento autónomo de Galiza. Xustamente esa carencia que limitou o desenvolvemento da Galiza contemporánea (ibídem, 214) asegurou, ao mesmo tempo, a vitalidade da cultura popular tradicional até datas recentes.

3.2. CULTURAS DE RESISTENCIA.

No primeiro capítulo deste traballo aludíase á imposibilidade de definir a cultura popular sen facer referencia ao conflito social no que se desenvolve e do que, en grande medida, é consecuencia. O feito de situar o caso de estudo desta investigación nun período tan complexo como o dos anos da posguerra en Galiza (1939-1960), obriga a repensar as nocións anteriormente expostas para poder aplicalas a un contexto no que se produce unha tensión en varias direccións entre, por unha banda, o modo de vida tradicional que se resiste a desaparecer; un estado de tipo autoritario que trata de impor uns valores ideolóxicos que poden englobarse baixo a etiqueta de *casticismo*[114] pola outra; e, por último, a cultura de masas que de xeito serodio, acabará por penetrar as prácticas sociais e culturais xurdidas tras a definitiva –se ben deficiente- implantación do capitalismo no territorio galego.

Ao longo dos seguintes apartados exporase o xeito no que se concretizou na Galiza da Posguerra a chamada cultura de resistencia, un conxunto de tácticas

---

112 O foro era unha forma contractual de larga duración (a miúdo perpetua), pola que os propietarios das terras (pequena nobreza ou mosteiros) cedían aos labregos a súa explotación a cambio de certas condicións. Foi o sistema de propiedade das terras preponderante no rural galengo desde a Idade Media a 1926.

113 Nomeadamente o sufraxio universal masculino, aprobado en 1890; a Lei de Asociacións de 1887 ou a Lei dos Sindicatos Agrícolas de 1906.

114 Seguindo o relato de Helen Graham sobre a cultura popular durante a posguerra española, "*casticismo* operated as an inverted form of social imperialism, projected inward to reinforce an exclusive construction of the 'nation'". [o casticismo actuou como unha forma invertida de imperialismo social, proxectado cara a dentro para reforzar unha construción exclusiva da nación, t.p.] (Graham, 1995, 238).

desenvolvidas polas comunidades tradicionais labregas de Europa. Moitos dos trazos desta cultura remiten a aquilo que máis arriba foi designado como infrapolíticas das subalternas e coa expresión do seu discurso oculto, nomeadamente mediante as expresións da cultura popular. Durante as primeiras décadas do Franquismo os grupos subalternos galegos reactivaron algunhas das formas de resistencia simbólica propias do modo de vida tradicional, o que, nun contexto de forte de represión, constituíu a única alternativa para manter unha identidade diferenciada da que as autoridades trataban de impor.

A estratexia de aculturación promovida polo réxime franquista combinou a imposición dunha cosmovisión propia, caracterizada pola exaltación dos valores patrios e a recreación dun pasado glorioso para a nación española, coa progresiva apertura á penetración da cultura de masas, cuxos produtos eran o suficientemente inocuos e permitían contrarrestar o carácter autónomo da cultura popular. A instauración da sociedade de masas non se fixo efectiva en toda Europa até o remate da II Guerra Mundial, cando o consumo masivo facilitará a estandarización de todos os aspectos da vida, eliminando todo espazo para a creatividade popular.

Algunhas interpretacións consideran que a cultura masiva acabou por substituír e integrar todas as formas da cultura popular. Outras inciden na posibilidade de apropiación a través dos usos das formas culturais masivas, dando pé a novos sentidos non previstos pola maquinaria de produción cultural industrial. A dificultade radica en medir estas formas de bricolaxe cultural, dado que operan no terreo das marxes e na fugacidade do efémero.

3.2.1. Cultura de resistencia na sociedade tradicional galega: precendentes e reactivacións.

Tras o golpe de Estado de xullo de 1936, Galiza fica integrada na retagarda do bando sublevado, o que levou aparellada unha vaga represiva de grande violencia contra todos os individuos que apoiaran a República, alén da revocación de todas as conquistas sociais conqueridas no período anterior. Galiza pasa a ser considerada "a despensa do Exército Nacional", o que a devolve á situación de subalternidade e de atraso na que se mantivera durante a Idade Moderna. A resposta das comunidades rurais a esta situación resposta a o cálculo entre tres factores: o seu grao de cohesión interna, a consciencia da inxustiza e a capacidade de asumir os riscos dunha eventual acción de protesta (Cabana, 2013, 43). A intensidade da represión do réxime franquista, onde o mantemento da orde chegou a ser obsesivo, obriga ao campesiñado a recuperar vellas dinámicas de resistencia. Iso foi posíbel porque as formas de asociación desenvolvidas durante a primeira parte do século XX (nomeadamente a organización sindical agraria) non tiveran tempo de se implantar completamente e convivían aínda coas prácticas comunitarias, o que facilitou esa recuperación das formas de acción e de resistencia propias do Antigo Réxime (Ibídem, 46). En efecto, as formas de protesta cotiás nunca chegaran a desaparecer; tiñan convivido coas novas formas de organización e de loita colectiva posibilitadas polo Estado Liberal no contexto da loita dos labregos contra a mercantilización das economías rurais que aquel mesmo réxime pretendía levar a cabo desde finais do século XIX. Todo un repertorio de formas de loita "de baixa intensidade" (en termos de James Scott) pervivía no acervo cultural do campesiñado galego, formando parte da cultura da resistencia común do mundo rural europeo.

> Las formas de protesta empleadas durante el período franquista no son específicas de esa etapa histórica ni de la región geográfica en

> cuestión. Los modos de protesta que define el repertorio son sociológica e historicamente distintivos de las clases subalternas, especialmente del campesinado, porque parten de un acervo histórico, de un pasado común, de una "cultura de la resistencia" que proporcionan recursos que la población puede aprovechar en los márgenes que un estado como el franquista, en proceso de consolidación o ya consolidado, daba. (Cabana, 2013, 43).

Esta "re-activación do pasado" que mantén disponíbeis as formas de protesta funciona de dúas maneiras: por unha banda, a través do *hábitus*, das prácticas sociais continuadas de maneira inconsciente polo grupo; pola outra, pola representación do pasado a través de relatos, rituais e celebracións (ibídem, 44). É por iso que a cultura popular, eminentemente aquela que se expresa en contextos festivos, acolle frecuentemente formas de resistencia simbólica durante os anos da posguerra en España, o que a vincula co espectáculo que suscita a presente investigación. Máis arriba fixose referencia á noción de *hidden transcript*, o discurso colectivo xerado en espazos que fican á marxe do poder, mesmo na imaxinación da comunidade. Este discurso permite ás subalternas reafirmar unha visión do mundo propia e frecuentemente contraditoria coa visión do mundo dominante, a única que se permite expresar publicamente en contextos non democráticos (Scott, 1990, 5). Certos estudos históricos parecen confirmar que na Galiza da Idade Moderna as comunidades campesiñas trataban de preservar eses espazos nos que podían expresar libremente este discurso oculto, tal e como se deduce dos informes dalgúns cregos do século XVIII:

> (...) as reiteradas queixas destes párrocos refírennos a existencia dunha conciencia campesiña que, en certo modo, se resiste ao seu proxecto aculturante, na medida na que trata de manter un espazo operativo fóra desa orde eclesial, onde non se impoña a separación física entre os sexos e no que se ríe, se canta, se baila ou se berra sen orde nin concerto aparentes. En consecuencia, é no festivo onde se apreciará dun xeito máis claro esa loita habida entre as dúas dinámicas culturas e na que, por outra banda, acabará poñéndose en evidencia a resistencia dunha delas a perder definitivamente unha parte significativa do seu peso (Dubert, 2007, 51).

Así mesmo, a existencia dunha cultura de resistencia común ao campesiñado europeo está condicionada pola comparecencia de condicións de existencia análogas, que son as que en definitiva dan lugar a unha ou outra concepción do mundo. O modo de vida tradicional do campesiñado estaba organizado arredor da comunidade como forma de organización e de preservación desa visión do mundo compartida. E a comunidade constitúe, en efecto, unha condición imprescindíbel para que as formas de resistencia cotiá definidas por James Scott e analizadas por Ana Cabana para o caso galego durante as décadas de 1940 e 1950 poidan verificarse. A historiadora asume que a comunidade rural pervive e mantén a súa fortaleza durante as primeiras décadas do período franquista ("hasta convertirse en el sostén de la conflictividad", Cabana, 2013, 46), e que mesmo sobrevive á Ditadura para chegar aos nosos días. Contrariamente ás concepcións dualistas da comunidade como as de Ferdinand Tönnies, que sitúan o xurdimento do asociacionismo moderno sobre a previa desestruturación da comunidade, en Galiza ambas as dúas formas de organización convivirían durante moito tempo. Alén diso, fronte á visión romántica da comunidade como agregado homoxéneo, colectivista e igualitario, Cabana entende que dentro da

mesma conviven individuos con posibilidades distintas de acceso á propiedade e ao poder, aínda que partillen intereses comúns. A comunidade é "un agrupamiento de individuos envueltos en patrones de interacción regular dentro de una gran heterogeneidad" (Ibídem, 47). A súa unidade está estreitamente relacionada co nivel de ameaza ou de dominación ao que está suxeita, fronte ao cal dispón dos seus propios mecanismos de cohesión interna e de corrección de desigualdades, un dos cales sería o discurso oculto (Scott, 1990, 131).

Así pois, a pervivencia dos lazos comunitarios no rural galego durante o primeiro terzo do século XX permitiríalle ao campesiñado recorrer, tras o golpe de estado de 1936, ás únicas formas culturais de oposición e de resistencia que as circunstancias facían viabeis. Durante o período estudado as formas de oposición directa (os partidos políticos e a guerrilla) foron abandonadas (nomeadamente tras o remate da II Guerra Mundial, que frustrou as esperanzas daqueles que confiaran en que a derrota do Eixo levaría a unha intervención aliada no Estado Español). Porén, o disenso foi expresado de múltiples maneiras, tal e como deixan ver entre liñas os informes dos gobernadores civís ou, máis abertamente, os documentos internos da Falange, que se laian en moitos casos da escasa implantación do seu proxecto nas localidades do rural galego (Cabana, 2013, 50-51).

As autoridades franquistas consideraron que todo acto ou actitude fóra do establecido era unha mostra de disconformidade co réxime. Isto levou a considerar como disenso calquera forma de desacordo e actitude negativa, incluíndo formas tan dispares como a apatía, a desobeciencia civil e a protesta. Ademais, o disenso podía convivir co consentimento respecto doutros aspectos (Ibídem, 77). Así pois, non pode falarse dunha resposta homoxénea nin unívoca do campesiñado galego ao novo réxime, do mesmo xeito que non se pode falar do campesiñado como un todo homoxéneo (Ibídem, 54). A concepción defendida por Ana Cabana do campesiñado lembra a acepción proposta polos Estudos Culturais para o pobo tal que alianza transitoria de antagonismos. Un pobo, un campesiñado, que se vale do efémero e dos espazos non permanentes como escudo protector e garante da eficacia das súas tácticas, recuperando a noción de Certeau. O carácter fragmentario das mostras de disconformidade non debe levar, porén, a minusvalorar a súa impronta:

> (...) primero porque incomondan o asustan a las autoridades; segundo porque las identidades personales pueden ser preservadas a través de actos de no conformidad en contra del 'asalto' estatal por controlar la esfera privada; y tercero, y sobre todo, por la evocación que hacen de una actuación que puede ampliarse, multiplicarse y radicalizarse (Cabana, 2013, 79).

Cabana propón catro categorías dentro desta consideración ampla da resistencia civil, segundo o grao de confrontación co poder amosado, para clasificar as formas que adoptou o disenso entre o campesiñado galego das dúas décadas posteriores á instauración da orde nacionalcatólica. Por unha banda estaría a resistencia aberta, cuxas formas son as máis recoñecíbeis porque persisten na memoria colectiva e son reflectidas na documentación oficial; dentro destas contaríanse a negativa a pagar determinadas taxas ou cotas obrigatorias, as revoltas, os boicotes, e as formas de resistencia simbólica. Outra categoría agruparía formas de resistencia non dirixida ou protesta de facto, nas que é a acción o que importa, porque contribúe a desestabilizar o *status quo*, ainda que non se derive dunha vontade consciente de enfrontar o poder. Na Galiza da posguera, incluiríanse dentro desta categoría o apoio prestado aos guerrilleiros ou o estraperlo. A terceira categoría agrupa as formas de resistencia

institucionalizada, isto é, aquelas que botan man dos mecanismos do sistema para actuar en contra dos intereses deste; é o caso do recurso á Xustiza para denunciar algún cargo do franquismo ou outras vías de acción aproveitando os resquicios da legalidade imposta. A última categoría é a máis difícil de apreixar. Inclúe as formas de resistencia implícita: o descontento que non devén acción. Inclúe os rumores, "forma de expresión de disenso social en tanto que transmisores y generadores clandestinos de información." (Ibídem, 148).

3.2.2. Infrapolíticas e cultura popular baixo o Franquismo

Os rumores, tal e como amosan distintos informes das autoridades locais, chegaron a xerar a intranquilidade dos mandos franquistas. Constitúen unha forma de desacordo discursivo porque axudan a encamiñar o *hidden transcript* cara a arena pública, e polo tanto poden considerarse como unha expresión da resistencia simbólica, a carón doutras formas máis abertas como poden ser as cancións, relatos e representacións parateatrais desenvolvidas en contextos festivos (Scott, 1990, 161-175). O discurso oculto, a subcultura disidente das subalternas, só pode expresarse de xeito disimulado en contextos de forte represión. É por iso que se desenvolven formas de infrapolítica, continuando coa terminoloxía proposta polo politólogo norteamericano. Dentro da variedade de formas que este tipo de resistencia disimulada pode adoptar, as de tipo simbólico servirían para contrarrestar o discurso público dominante no plano ideolóxico, insinuando unha oposición ao mesmo. En contextos non democráticos a cultura popular constitúe o único espazo posíbel para a expresión pública do discurso político dos dominados. Alén diso, só o *hidden transcript* que pasa a ser expresado publicamente a través destas formas de infrapolítica pode chegar a recuperarse e a rexistrarse, se ben coa precariedade que levan aparelladas a oralidade e o anonimato que protexen habitualmente as expresións da resistencia simbólica. Scott distingue, dentro destas infrapolíticas, formas máis básicas (o que Cabana denomina "resistencia implícita"), como os eufemismos, os queixumes ou os rumores; e outras máis complexas, aquelas que forman parte das expresións públicas e institucionalizadas da cultura popular (Scott, 1990, 157). Éstas xogan cun duplo senso, sendo un deles sempre inocuo. A cultura popular, en si mesma, constitúe unha protesta implícita, ao reflectir os valores e experiencias dunha clase ou dun grupo, exercendo así unha resposta á degradación á que este grupo se ve sometido por parte da cultura oficial. Alén diso, a cultura, en virtude do seu carácter metafórico e do seu simbolismo polivalente, é un terreo propicio para o disimulo. A transmisión oral, típica das culturas das clases subalternas, fai destas formas culturais vehículos ideais para a resistencia simbólica pois permite aos creadores e/ou intérpretes individuais das cancións, relatos ou pezas dramáticas, refúxiarse tras o anonimato. Alén diso, distintas tácticas permiten a transmisión de mensaxes sediciosas a un número amplo de ouvintes. A comunicación oral admite o matiz, o disfraz, a evasión e a difuminación, segundo o grao de vixilancia á que é exposta. Así, o ou a cantora pode interpretar unha canción potencialmente sediciosa de distintas maneiras segundo o público ao que a dirixa: de xeito abertamente hostil, se canta para un público amigábel e seguro (isto só ocorre cando a comunicación se produce en lugares fóra da vista e do control dos dominadores); ou aparentemente inocuo, cando o público é hostil. Este último seria o caso das infrapolíticas ou formas de resistencia simbólica, xeradas en contextos onde o disenso aberto sería gravemente reprimido, poñendo en risco as vidas dos seus emisores (Ibídem, 162).

Durante o período que centra a análise de Ana Cabana para Galiza, coincidente co do universo de análise da presente investigación, as formas que adoptou a

resistencia simbólica ao réxime imposto violentamente en 1936 foron diversas e respostaron a distintos obxectivos. Constituían, a un tempo, unha forma de expresión e de reagrupamento colectivo, de defensa das identidades comunitarias, e un sistema de autoaxuda e alivio perante unha realidade moi dura (Cabana, 2013, 231). Para un réxime tan preocupado polo aspecto simbólico como era o franquista, toda ruptura das normas de representación oficiais era especialmente enervante, máis aínda no caso daquelas formas que, amparadas polo anonimato e a sutileza, non era quen de reprimir. Así, o pobo escudábase en situacións atenuantes como a ebriedade ou a vellez para dirixir os seus insultos cara ás autoridades do Réxime, contribuíndo así a minar o seu poder. Proba do grao de irritación que espertaban son as numerosas sancións emitidas contra os e as autoras de comentarios irónicos ou de burla; sancións que non deberon ser de grande eficacia, a xulgar polo seu elevado número (Ibídem, 238). O réxime tratou de controlar a linguaxe como parte da súa estratexia de xeración de consentimento e de presenza en todos os ámbitos da vida. Daí que as críticas fosen encamiñadas de xeito subrepticio nas cancións e ditos populares, nos que se ironiza sobre as autoridades falanxistas e eclesiásticas. Estas expresións eran tamén soporte da exaltación das actitudes diverxentes, o que contribuía a "publicitar tales actos y a sus protagonistas como referentes para la comunidad" (Ibídem, 243). Cabana detense amplamente na construción de mitos a partir das fazañas de guerrilleiros e outros individuos disidentes, relatadas en forma de proverbios, relatos ou cancións que permitirían preservar a memoria colectiva como espazo de resistencia (Ibídem, 253). Resistencia pasiva pero non resignada, dado que estas formas míticas de nova construción conterían unha semente de esperanza no futuro, pois,

> (…) si bien constituían un incentivo para la paz social, eran también una forma de manifestar el rechazo hacia las estructuras de poder que se impusieron por la fuerza de la sinrazón. Desde esta perspectiva, la dimensión mítica de la memoria sobre el fenómeno represivo se proyectaba no sólo hacia un pasado alienante, sino que también lo hacía sobre un futuro en el que los vecinos recuperaban la dignidad que les había sido arrebatada (Cabana, 2013, 255).

Aínda que Cabana non fai mención á reutilización de argumentos da ficción popular previa ao Franquismo para viabilizar unha resistencia simbólica a este réxime, non semella aventurado incluír a Barriga Verde, heroe antiautoritario dunha tradición de títeres de cachaporra de orixe europea, como exemplo dunha tal "reciclaxe mítica". O personaxe de Barriga Verde reúne as caractersísticas do que Scott denomina "trickster", o heroe abstuto dos relatos dos escravos afroamericanos que, apesar da súa febleza, "manage to outwit, ridicule, torture, ande destroy his more powerful enemy while at the same time inserting the narrative into an apparently inocuous context" (Scott, 1990, 164)[115]. Segundo a hipótese defendida neste traballo, o personaxe de teatro de títeres continuaría a constituír durante a Posguerra, tal e como fixera nas décadas anteriores, a cara pública dunha cultura oral que reforzaba un desprezo aos poderosos e a veneración da persistencia e astucia dos desfavorecidos.

A resistencia simbólica durante o Franquismo continuou a se expresar en determinados contextos festivos, percibidos como acontecementos extraorinarios pola comunidade e que permitían unha certa relaxación das regras de interación, onde se daba un ambiente xeral de licenza no que a expresión da crítica adoitaba ser indulxida

[115] Consegue ser máis listo, ridiculizar, torturar e destruir ao seu inimigo poderoso; todo isto insertando a narrativa nun contexto aparentemente inocuo. (t.p.)

(Scott, 1990, 174). Porén, o réxime tratou de controlar e de reprimir a celebración de bailes e carnavais (o mesmo que a Igrexa fixera cos fiadeiros e muiñadas, segundo relata Dubert, 2007, 50), aínda que sen moito éxito, xa que os bailes e os carnavais seguiron a celebrarse en moitos lugares, tal e como constatan os testemuños orais e as sancións económicas que as autoridades locais impuñan en caso de as detectar. Para Cabana, esta teimosía por manter as formas festivas comunitarias...

> (...) demuestra un grado significativo de impermeabilidad de la sociedad frente a las disposiciones del franquismo. Esto supone que tradiciones y ciertos modos de vida, de relación y de comportamientos anclados en el bagaje cultural se mantuvieron refractarios a los valores e ideología desarrollados por el régimen (Cabana, 2013, 252).

En relación co espectáculo obxecto do presente traballo, cabe indicar que durante os meses de inverno adoitaba representarse en salóns de baile do rural, como preámbulo ao baile que a propia familia de artistas ambulantes amenizaba co seu gramófono, frecuentemente sen contar coa autorización gubernativa pertinente[116]. Alén da táctica empregada para burlar as prohibicións do momento (a autorización para celebrar o espectáculo de cinema e títeres permitía "coar" o baile na mesma sesión), a hibridación dunha forma festiva propia do modo de vida preindustrial (os títeres de cachaporra) con produtos dunha incipiente industria cultural (os discos de canción española) preludia o tránsito a novas formas de socialización que van ir penetrando, co auspicio do réxime nacionalcatólico, para configurar novos hábitos de consumo e de comunicación asociados a novos modos de vida e novas concepcións do mundo.

3.2.3. Consolidación da cultura de masas en Occidente.

O fin do modo de vida tradicional campesiño, que Eugen Weber situou, no caso francés, ao remate da Grande Guerra ("une ligne symbolique de partage entre ce qui avait été et ce qui est", 2010, 565)[117], se ben non se verá concluído até ben despois da II Guerra Mundial (Rasse, 2006, 151), reviste trazos particulares no Estado Español pola especial política cultural que os sublevados contra a II República van impoñer a partir de 1939. Tales especificidades interesan para os fins do presente traballo, xa que determinaron a forma na que a cultura oficial foi consumida, lida ou empregada (segundo o papel máis ou menos activo que se lle confira ao pobo como receptor da mesma) durante as dúas primeiras décadas do Réxime Franquista, marco temporal ao que se cingue a análise. Porén, a pesar destas particularidades, o resultado do proceso será similar en España que no resto do Occidente capitalista: a expansión dun sistema de consumo masivo. Rematada a Primeira Guerra Mundial, boa parte de Europa continúaba estreitamente ligada ao *terroir*. Só unha pequena parte dos seus bens de uso cotián procedían da manufactura, o resto era producido a nivel local por artesáns ou labregos. O capitalismo industrial víase sacudido por crises periódicas, causadas polo desaxuste entre a oferta e a demanda. Para corrixir ese desaxuste, o sistema capitalista europeo tratou de estenderse ao resto do mundo, para o que precisaba desenvolver os medios de comunicación masiva que permitisen tecer as redes dun grande mercado planetario. Para conseguir que os mercados interiores, replegados sobre si mesmos, se abrisen, o grande capital industrial tivo que forzar unha mudanza

[116] como relata Juan Silvent na entrevista realizada durante a gravación do documental *Morreu o Demo, acabouse a peseta*, en setembro de 2011.
[117] Unha divisoria de augas entre o que foi e o que é (t.p.)

nos modos de vida: daí que o fordismo simbolice a estratexia do capitalismo para colonizar todas as vidas (Rasse, 2006, 151). O éxito deste modelo baséase na súa capacidade para atraer a incipiente clase media cara ao consumo, grazas aos prezos asequibeis do Ford T, acadados mercede á hipersegmentación das cadeas de produción onde os operarios, desposuídos do seu oficio, constitúen simples pezas, e só os enxeñeiros gozan do privilexio da especialización. O sistema fordista introduce a sociedade industrial de masas, onde a expansión do consumo é chave. Chega primeiro aos Estados Unidos durante o período de Entreguerras, e unha vez vencida a II Guerra Mundial, implántase sen obstáculos na Europa "liberada". A sociedade vai experimentar unha profunda mutación nos seus modos de vida. O consumo estandariza e masifica vivenda, transporte, alimentos, en detrimento dos modos de relacionamento tradicionais. As familias poden, a partir de entón, adicar unha parte dos seus ingresos aos bens da industria do lecer. A industria cultural acompañará e reforzará a imposición dos novos modos de vida (Rasse, 2006, 151-161).

A cuestión que permea este traballo é o espazo que esta nova cultura, a cultura de masas, deixa para as culturas populares. Isto é, trátase de determinar en que modo os grupos subalternos, o pobo (as "alianzas de antagonismos transitorias"), se expresan na sociedade que xenera esta nova cultura, hexemónica en Occidente desde a década de 1960. Trátase, evitando caer nun populismo que resultaría contraproducente alén de inxenuo, de rastrexar o papel activo das clases subalternas nesta cultura que teima en condenalas á pasividade.

A industria cultural consolídase, chegando mesmo a substituír á cultura popular, pois, "la razón secreta del éxito y el modo de operar de la industria cultural remiten fundamentalmente al modo como ésta se inscribe en y transforma la experiencia popular" (Martín-Barbero, 1991, 88). Trátase dun proceso conflitivo e inzado de negociacións, que se ten definido como inscripción ou aculturación (nas visións que centran o foco na emisión), pero que pode ser tamén apropiación, mediación ou adaptación, se a análise pon o acento na recepción, entendida esta tal que usos ou lecturas. Esta segunda perspectiva outorga un papel máis activo a quen recibe a mensaxe, mesmo lle atribúe unha vocación de oposición ou resistencia. Nas seguintes liñas analizarase o xeito no que ese proceso tivo lugar no Estado Español durante os anos da Postguerra.

3.2.4. Autarquía e cultura de masas contra cultura popular (ou a pesar dela)

Tras a Guerra Civil que asolou todo o territorio español (incluídos os territorios que quedaron baixo o control do bando Nacional inmediatamente despois da sublevación[118]) o Estado franquista tivo que construírse a través do exercicio da autarquía. Segundo a historiadora Helen Graham, a dimensión sociocultural da autarquía foi tan crucial para o proxecto franquista como a económica. "Autarkic structures and practices provided the means of social and cultural exclusion, and of physical and economic repression." (Graham, 1995, 237)[119]. O réxime tratou de exercer a hexemonía cultural mediante a difusión do que Graham chama "unha visión arcaizante", que inclúe unha revisión triunfalista da historia de España (existente como tal reino só desde a Idade Moderna) na que se destacan os mitos do Imperio "no

[118] Segundo Lourenzo Fernández Prieto, para Galiza a sublevación de xullo de 1936 "supuxo unha ruptura de proporcións aínda non totalmente ponderadas na articulación dos mercados, nas vías de especialización rexional desenvolvidas nos cen anos previos en España e mais nas condicións sociais e normativas nas que tiñan lugar as actividades económicas." (Fernández Prieto, 2007, 42)

[119] As estruturas e prácticas autárquicas forneceron os medios da exclusion social e cultural e da represión física e económica. (t.p.)

que nunca se pon o sol" e se promoven novas e ampulosas formas de cerimoniais protagonizadas pola Igrexa e polo Estado, un exemplo do que Eric Hobsbawn chamaría "invención de tradicións"[120].

No sistema cultural instaurado tras a vitoria, a cultura "culta" pertencía aos vencedores. O réxime promovía un culto ao folklorismo vacuo –escindido das comunidades que o orixinaran e lle daban sentido- nos produtos da cultura comercial, pasados todos polo filtro da ideoloxía dominante. "Commercial popular culture in all this forms was perceived as useful to the regime because (...) it was seen as pacificatory, offering malnourished and unhappy Spaniards a form of –ostensibly depoliticized- 'escapist' entertainment" (Graham, 1995, 238)[121]. Entre as formas susceptíbeis deste uso incluíase o fútbol e as touradas, os filmes de Hollywood, a literatura de quiosque, os seriais radiofónicos e as cancións populares. Graham localiza nestas últimas as pegadas da sensibilidade das subalternas.

Para unha grande parte da poboación, nunha tal situación de violencia social, a cultura traducíase na loita cotiá por cubrir as necesidades básicas. Isto inclúe a aplicación de distintas tácticas psicolóxicas para saír adiante naqueles tempos escuros. Segundo Graham, as cancións populares forneceron unha forma de catarse fronte á derrota. "This, however, was provided 'by proxy', in so far as the real cause of the grief and loss expressed could not be named" (Ibídem, 240)[122]. A conciencia popular tivo que aprender a expresarse de xeito elíptico para sortear a represión:

> In the songs, as in daily life, the meaning had to be sought not in the words, but in the tone or stress, or in the space between words. (...) This ellipsis came to signify more than just a refusal to communicate certain feelings or memories to others: it mean their suppression below the level of conscious thought itself (Graham, 1995, 240)[123].

Este refuxio do *hidden transcript* no faiado do inconsciente explicaría o frecuente rexeitamento de moitas persoas que viviron a posguerra a recoñecer abertamente a súa disconformidade co réxime franquista.

Graham suxire que algunhas cancións populares poden ser lidas como un comentario irónico "on the enormous distance separating real life from the national-patriotic 'moral superstructure' of Francoism." (Ibídem, 241)[124]. Estas cancións, así coma outras máis abertamente contestatarias, poden ser interpretadas como unha forma de resistencia cultural que axudou á xente a saír adiante. "They signify a kind

---

[120] 'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past (Hobsbawn, 1984, 1). [A tradición inventada vén significar un conxunto de prácticas, normalmente rexidas por regras aberta ou tacitamente aceptadas e de natureza ritual ou simbólica, que aspiran a inculcar certos valores e normas de comportamenteo por repetición, o que automaticamente supón continuidade co pasado. De feito, cando é posíbel, normalmente tratan de establecer unha continuidade cun pasado histórico apropiado. (t.p.)]

[121] A cultura popular comercial en todas as súas formas era percivida como útil ao réxime porque (...) era vista como pacificatoria, ofrecendo aos malnutridos e infelices españois unha forma de entretemento "escapista" –ostensiblemente despolitizado-. (t.p.)

[122] Porén, isto conseguíase 'por poderes', dado que a causa real do dó e perda expresada non podía ser nomeada. (t.p.)

[123] Nas cancións, como no día a día, o significado tiña que buscarse non nas palabras, mais no ton ou no acento, ou no espazo entre palabras. (...) Estas elipses viñan significar máis que un mero rexeitamento a comunicar certos sentimentos ou memorias aos demais: significa a súa supresion baixo o nivel do propio pensamento consciente. (t.p.)

[124] Sobre a enorme distancia que separaba a vida real da "superestrutura moral" nacional-patriótica do Franquismo. (t.p.)

of affirmative cynism in desperate times when so much human reciprocity had been reduced to the exchange value of the market" (Ibídem, 241)[125].

Segundo a autora, para a supervivencia no día a día era preciso pasar páxina e esquecer todo o que se perdera coa guerra, as aspiracións persoais e colectivas de "antes" debían ser autoreprimidas porque a súa memoria facía insuportábel a mezquindade do presente ("all the petty acts of mediocrity and prostitution (literal or metaphorical) which survival inevitably entailed" (Ibídem, 241)[126]). O oco deixado pola autorrepresión daquela memoria colectiva encheuse cunha mitoloxía alternativa do material, especialmente dos alimentos, como os bens máis devecidos nunha época marcada pola carestía. Vázquez Montalbán[127] denominou este proceso "despolitización organizada da conciencia social". A fame constituíu un instrumento (consciente ou non) de control social, pois serviu para erradicar os valores políticos inaceptábeis. "In the unremitting harshness of life, popular energy was channelled towards the securing of small personal respites" (Graham, 1995, 242)[128]. Así pois, esta cultura da supervivencia xerada a partir dos produtos da industria cultural da España autártica, se ben forneceu un mecanismo para a expresión subrepticia do descontento, reduciría as resistencias á penetración de formas culturais alleas, contribuíndo a achaiar o camiño á cultura de masas e de consumo capitalista.

> In spite of the evident contradiction between authoritarian catholic, national-patriotic culture on the one hand and the pre-consumerist values of much 1940[s] popular culture on the other, because the former impeded or atrophied independent critical thought, there is a sense in which it can be said to have facilitated the uncritical assimilation of new, consumerist cultural values –under the later guise even of rebellion against regime puritanism, or in some cases against the seriousness of the opposition (Graham, 1995, 243).[129]

Falouse máis arriba de como a cultura de masas houbo anular a cultura popular, se ben ésta conseguiu pervivir nos usos que fai dos produtos da cultura masiva. A visión de Graham, nese senso, é máis pesimista que ás dun Fiske ou dun DeCerteau, apaixonados defensores da potencia das tácticas das subalternas como fórmula de resistencia fronte á hexemonía. A proposta de Graham estaría na liña do traballo clásico de Richard Hoggart sobre os usos que as clases obreiras da Gran Bretaña dos anos 1940 facían dos produtos culturais producidos en masa para asegurar un goce á desesperada: "comment les stratégies marketing jouent avec la tendance hédonique des cultures populaires, à savoir prendre du bon temps quand cela est possible, quitte à obérer l'avenir, sans doute justement parce qu'il n'y a pas d'avenir" (Rasse, 2009, 59)[130]. Hedonismo resignado, cabería chamarlle á actitude aparentemente conformista

---

[125] Significan un tipo de cinismo afirmativo en tempos desesperados nos que tanta reciprocidade humana tiña sido reducida ao valor de cambio do mercado. (t.p.)

[126] todos os actos ruíns de mediocridade e prostitución (literal ou metafórica) que a supervivencia levaba inevitabelmente emparellada. (t.p.)

[127] *Crónica sentimental de España: una mirada irreverente a tres décadas de mitos y de ensueños* (Barcelona, 1980)

[128] Na implacábel dureza da vida, a enerxía popular foi canalizada a asegurar os pequenos alivios persoais. (t.p.)

[129] Malia a evidente contradición entre a cultura autoritaria católica e nacional-patriótica dunha banda e os valores pre-consumistas da maioría da cultura popular da década de 1940 pola outra, dado que a primeira impediu ou atrofiou o pensamento independente e crítico, nun senso pode dicirse que facilitou a asimilación acrítica dos novos valores consumistas –malia a segunda aparentar mesmo rebeldía contra o puritanismo do réxime, ou nalgúns casos contra a seriedade da oposición. (t.p.)

[130] como as estratexias de marketing xogan coa tendencia hedónica das culturas populares, a saber pasalo ben cando é posíbel, a risco de endebedar o futuro, sen dúbida xustamente porque non hai futuro. (t.p.)

dun pobo que non ve máis posibilidade de resistir que a través do desfrute momentáneo de certos bens que o sistema pon ao seu dispor, inhabilitadas as expresións propias da creatividade popular pola forza das novas condicións de existencia que o mundo capitalista trouxo aparelladas.

A proposta defendida neste traballo non nega o evidente impacto que a represión da Postguerra e o "desenvolventismo" da década de 1960 tiveron nas culturas populares labrega e operaria[131] existentes no Estado Español antes do Golpe de 1936. Porén, tratarase de sopesar até que punto esas culturas populares perviviron dalgún xeito (sempre precario e marxinal), camufladas nun uso que, en aparencia, denotaba aceptación do estado de cousas.

3.2.5. Entre a aculturación e a apropiación.

Durante as primeiras dúas décadas da Postguerra, a cultura popular en Galiza vaise ir conformando, polo tanto, a base de impulsos en direccións diversas e con frecuencia opostas. Se ben por unha banda as expresións da creatividade popular resisten á aculturación e continúan a portar consigo os contidos do discurso oculto das subalternas, en moitos casos estas expresións van esmorecendo ao perder o sentido práctico que motivara a súa creación, pois moitas delas estaban asociadas a determinadas tarefas agrícolas ou comunitarias que deixarán de practicarse a medida que o modo de vida capitalista se vaia implantando (Weber, 2010, 562). Tomando o exemplo das danzas tradicionais, que consituíran outrora unha expresión colectiva das comunidades rurais galegas (e que, o mesmo que en Francia, desempeñaban unha serie de funcións que ían desde a máxica á recreativa, sen esquecer a utilitaria de achaiar a terra ou a de ritual de seducción, Weber, 2010, 529); éstas serán progresivamente substituídas por danzas de tipo urbano, realizadas nun local acoutado para ese uso (salón de baile, campo da festa) e amenizadas por un organillo ou un conxunto musical que interpreta pezas orixinarias da incipiente industria da canción española. As danzas tradicionais, integradas polo Réxime (a través das agrupacións de "Coros y Danzas" da Sección Femenina da Falange) nunha versión estilizada e marcial, deixan de exercer o papel de socialización nas comunidades rurais. Este será desempeñado agora polos salóns de baile e as verbenas populares. As capas subalternas da poboación incorporan, deste xeito, formas novidosas de comunicación, producidas pola industria, e reinterprétaas. Seguido a perspectiva proposta por De Certeau e os *cultural studies*, esta reinterpretación dos usos culturais outórgalle aos grupos subalternos un rol activo que viría contrarrestar as lecturas negativas dun Eugene Weber ou dun Richard Hoggart. Deste xeito, lonxe dun proceso de aculturación, no que a cultura subalterna adopta acriticamente trazos da dominante (Burke, 2010, 94) óptase por falar de "apropiación" ou bricolaxe cultural (Ibídem, 133), procedementos considerados naturais no devir de toda cultura, dado que, recuperando as ideas de Gramsci, a cultura popular non deixa de constituír un conglomerado de concepcións do mundo, reflexo das condicións da vida do pobo en cada momento e lugar.

Asumindo que toda cultura está composta de empréstimos e de apropiacións, cabe preguntarse polas intencións que subxacen a estas: "hay que descubrir la lógica detrás de la elección, las razones, conscientes o inconscientes, que nos llevan a elegir

[131] En Galiza a cultura operaria era só incipiente no momento do golpe de estado fascista. A cultura popular labrega, como xa se viu, mantíñase vixente no rural e constituiría o principal foco de resistencia simbólica (Soutelo, 2004, 61; Cabana, 2013, 46).

ciertos elementos de un repertorio y a rechazar otros." (Burke, 2010, 104). Nese senso, as interpretacións que lamentan ou celebran a desaparición da cultura popular (as daqueles autores que consideran que ésta tería pasado a integrarse na cultura "única" dominante[132]) son aquelas que dan por feito que as prácticas culturais das subalternas no marco da hexemonía capitalista perseguen unicamente o entretemento. As expresións da cultura tradicional campesiña perden o seu sentido primixenio e, cando conseguen persistir, fano como puras reminiscencias pintorescas dun modo de vida pretérito. Os elementos residuais (orixinados na cultura pasada mais continuando activos no novo modo de vida) terían sido incorporados por completo á cultura dominante, isto é, a cultura de consumo de masas. Xunto a elas, as novas formas de entretemento, fornecidas pola industria cultural, serían adoptadas como mera fonte de esparcimento, de evasión ou de goce efémero, acorde ao "hedonismo resignado" do que falaba Hoggart.

Segundo Martín-Barbero (1991), a cultura de masas foi xestada lentamente desde o popular (135). Na segunda metade do século XX, cando a cultura devén espazo estratéxico da hexemonía, contribuíndo a difuminar as diferenzas e reconciliar os gostos, a cultura de masas construiríase a partir de sinais de identidade deformadas da cultura popular. Este proceso operaría a través dos "dispositivos de massmediación" encargados de cubriren o conflito de clase mediante a súa resolución no imaxinario dos dominados.

> A partir de los sesenta la cultura popular urbana es cercada por la industria cultural que deja cada día menos espacios fuera de su influencia, y traspone unos modelos que toma crecientemente del mercado trasnacional. La propuesta cultural se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables, arrumbamiento de lo nacional en "el limbo anterior al desarrollo tecnológico" e incorporación de los viejos contenidos sociales, culturales, religiosos, a la cultura del espectáculo. En esa tarea la publicidad será esencial: transforma los productos comerciales en instituciones hogareñas al tiempo que contribuye a mitificar un "progreso" tecnológico que en las condiciones económicas, de las clases populares se traduce en desvalorización cotidiana de sus saberes y sus prácticas (Martín-Barbero, 1991, 212).

No Estado Español este proceso tamén se verificará, se ben coas particulariedades xa reseñadas, froito da súa situación política. A festa vai ser progresivamente substituída polo espectáculo: xa non se participa, mírase. O teatro popular das compañías itinerantes que percorrían os salóns rurais será progresivamente substituído polo cinema, e a música tradicional pola canción española e o pop. O pobo atopa nestes produtos culturais, subministrados en formatos novidosos mais combinados con contidos e expresións antigas, o material necesario para a construción de novos mitos. Hoggart, na súa descrición das clases populares suburbanas da Inglaterra dos anos 40 observa que as industrias culturais son aceptadas sempre que poidan asentar sobre unha actitude antiga (1958, 239, 339). Porén, a acción do masivo é sentida tal que desposesión cultural (Martín-Barbero, 1991, 87-88).

[132] Segundo Weber, a finais do século XIX "la culture populaire et la culture des élites étaient de nouveau réunies" (2010, 587) [a cultura popular e a das elites estaban de novo reunidas; t.p.]

Esta análise da integración da cultura popular por parte da masiva non exlcúe a posibilidade de que o proceso opere en sentido inverso. Por unha banda, o consumo dos produtos da industria cultural, malia levar aparellada a asunción acrítica da desigualdade social no cotián, pode tamén constituír unha plataforma sobre a que se constrúan resistencias.

> El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales (Martín-Barbero, 1991, 232).

De tal maneira que no contexto da cultura de masas hai un espazo para as "arts de faire" que operan nas marxes e no efémero, e por iso mesmo teñen poucas opcións de deixar unha pegada visíbel ou de desencadear unha transformación inmediata do estado de cousas. Porén, son quen de "marcar la realidad política con unha huella duradera, no de impedir las formas de dominación, sino de condicionarlas y modificarlas" (Levi, 99, citado por Cabana, 2013, 282).

A natureza marxinal e efémera desas tácticas operadas nas prácticas de consumo cultural limita a posibilidade de determinar o grao de influencia que poidan ter na resistencia á dominación. Do mesmo xeito, o modo no que determinados elementos residuais da cultura popular manteñen vixente a súa potencia opositoria é difícilmente mesurábel, especialmente cando operan en combinación con expresións massmediadoras que contribúen á implantación da cultura de masas a partir de elementos recoñecíbeis da cultura popular. Tal situación corresponde ao caso de estudo do presente traballo.

3.3 MEMORIA, PEGADAS DA CULTURA TRADICIONAL E PROCESOS DE PATRIMONIALIZACIÓN.

Para trazar o mosaico teórico que soporta este traballo realizouse un percurso polas problemáticas arredor das chamadas culturas populares, especialmente por aquelas perspectivas centradas no papel das expresións desas culturas como configuradoras do devir dos sectores sociais subalternos e nas tácticas deses sectores na súa relación co poder político. Como xa se advertía ao principio, toda ollada que se pouse nas expresións culturais dos grupos subalternos de tempos pretéritos debe asumir a dificultade de traballar con pegadas escasas, difusas e en moitas ocasións manipuladas polo nesgo dun tradutor pertencente a outra clase. A natureza eminentemente oral da maior parte destas pegadas dificulta ou imposibilita a súa recolla e estudo actuais, o que leva a cuestionar a lexitimidade dun tal estudo, conducindo, unha vez máis, ao *cul de sac* do miserabilismo. O mesmo ocorre cos procesos de patrimonialización dos bens culturais materiais ou inmateriais propios daqueles grupos. Non en balde, este traballo intégrase nun proceso dese tipo, pois aspira a dar visibilidade e contribuír á comprensión dunha expresión pertencente a unha subcultura marxinal e, en consecuencia, escasamente atendida polas institucións científicas. Tal comprensión, enténdese, fará posíbel unha ulterior reapropiación do fenómeno pola sociedade como parte da súa identidade e memoria colectivas, dúas nocións problemáticas que adoitan acompañar a idea de patrimonialización.

Nos seguintes apartados establecerase a noción de memoria adoptada neste traballo, que se sustenta nunha concepción construtiva que entende a memoria

colectiva como, por unha banda, resultado da sedimentación de múltiples experiencias subxectivas, e o resultado dunha vontade compartida de construír un relato común, pola outra. A transmisión da memoria colectiva, fronte ao establecemento de relatos históricos, apóiase nese carácter diverso e heteroxéneo que é propio dos suxeitos subalternos.

A construción do patrimonio como acto participado por unha determinada comunidade susténtase nun proceso semellante, polo cal determinadas memorias do pasado son recuperadas e obxecto dunha transformación simbólica. Fronte a nocións liberais e verticais que entenden o patrimonio como o reflexo da tradición selectiva dunha cultura dominante, atenderase a procesos de activación patrimonial promovidos polas comunidades, que aspiran a pór en valor os bens culturais que conformaron o seu pasado. Estas iniciativas son o resultado dunha decisión colectiva no presente pola cal se constrúe un vínculo cun Outro que habitou o pasado. Un grupo social reclámase depositario dunha memoria social antiga, que desta maneira volve a ser memoria colectiva. O feito de producírense en contextos de mudanza cultural, nos que os bens obxecto de patrimonialización están en risco de desaparición, outorga a estes procesos unha virtualidade como axentes de adaptación ou de resistencia colectiva ás mudanzas.

A patrimonialización dos colectivos sociais marxinalizados, sen pegada, é dobremente problemática. Nese caso, cada ben recuperado constitúe unha vitoria furtiva contra o tempo, e a súa activación por parte da xeración do presente presenta unha serie de potencialidades reivindicativas da diversidade e da identidade que o convirten nun acto de intensa carga política.

A reactivación dos bens como patrimonio constitúe, en todo caso, un proceso esencialmente comunicativo, polo cal unha xeración receptora modifica o significado dun ou dunha serie de bens que decide colectivamente incorporar ao código cultural do seu presente, devindo emisora para sucesivas xeracións. Para que este proceso sexa efectivo debe comparecer un sentimento de pertenza que permita a apropiación simbólica a este legado patrimonial. Nese senso, a construción de identidades colectivas, como representación consensuada polos membros dunha comunidade dos seus elementos comúns, constitúe un dos valores dos procesos de activación patrimonial como o que será obxecto de análise neste traballo.

3.3.1.Memorias colectivas: entre o imposíbel e o imprescindíbel

> (...) chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective. (Halbwachs, 1968, 33).

Falar de patrimonio cultural remite inevitabelmente á noción de memoria que, ao igual que a de identidade, constitúe unha construción social e polo tanto é produto dunha axencia e de decisións historicamente adoptadas. Maurice Halbwachs, un dos principais defensores da idea da memoria colectiva, considera que mesmo as memorias máis íntimas de cada individuo son construídas sobre un substrato de vivencias compartida no interior dun grupo, sexa este maior ou menor (por exemplo, o núcleo familiar). As memorias individuais constituirían parte dun fluxo de pensamento colectivo: "On ne se souvient qu'à condition de se placer au point de vue

d'un ou de plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs courantes de pensée collective." (Halbwachs, 1968,15)[133].

Joël Candau diferencia tres tipos de memoria individual, coas súas correspondencias no plano colectivo. Empeza pola protomemoria, "experiencia incorporada" que permite actuar sen someter cada acto á continua toma de decisións (Candau, 2001, 19-20). Este tipo de memoria lembra á noción de *hábitus* de Bourdieu ou á de habituación, que Berger e Luckman colocaron na orixe de todo proceso de institucionalización social (Berger e Luckman, 1998, 75). A protomemoria é unha memoria imperceptíbel, inconsciente. Séguelle a memoria propiamente dita, a lembranza ou recoñecemento convocados deliberadamente ou evocados de xeito involuntario. Por último, a metamemoria é a representación que cada individuo fai da súa memoria e o que expresa desa memoria. A metamemoira é, por tanto, a memoria reivindicada e a que conduce á construción explícita da identidade (Candau, 2001, 21). Dado que a facultade de lembrar é, considera, individual, Candau nega a posibilidade dunha protomemoria colectiva e entende a memoria colectiva como unha forma de metamemoria, "un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo" (Ibídem, 22). A memoria colectiva sería, polo tanto, o resultado dunha vontade de sumar lembranzas, de construír unha comunidade que é tan só hipotética (posto que os estados mentais son únicos e imposíbeis de comunicar). A memoria colectiva constituiría unha área de circulación das lembranzas individuais delimitada a través de actos colectivos de memoria. (Ibídem, 32). As lembranzas, repetidas e transmitidas dentro dun grupo humano de xeito durábel, acaban por convertirse en representacións culturais (simultaneamente individuais e públicas).

Berger e Luckman si entenden a posibilidade dun corpus ou depósito común de coñecemento (de protomemorias) nos que se incorporarían as biografías e experiencias partilladas por un grupo de individuos. Porén, puntualizan, para que esa "sedimentación intersubxectiva" poida considerarse social ten que se ter obxectivada nun sistema lingüístico, é dicir, ten que surxir a posibilidade de "objectivizaciones reiteradas de las experiencias compartidas. Sólo entonces hay probabilidad de que esas experiencias se transmitan de una generación a otra, y de una colectividad a otra" (Berger e Luckman, 1998, 91).

Todos os autores citados atribúen ao elemento comunicativo, á transmisión, un papel decisivo na conformación da memoria colectiva, tanto se é entendida como representación ou como sedimentación intersubxectiva. Halbwasch aborda a cuestión da transmisión das memorias colectivas (memorias "vivas" dentro dunha comunidade) e define como memoria social aquela composta de restos de antigas memorias colectivas que deviron "correntes de pensamento", ou pegadas do pasado que nutriron da súa materia á historia (entendida como "reconstrution socialle d'un temps abstrait substitut du passée"[134] Davallon, 2002, 57). Eses restos de memorias colectivas, transmitidos tamén a través das memorias persoais ou individuais (os avós que educan os netos nos valores propios do seu mundo, xa extinto) serven de soporte dun traballo para darlles senso e significación, para integralas nun relato histórico (Halbwachs, 1968, 50). Pois "l'historie ne commence qu'au point où finit la tradition,

[133] Só lembramos a condición de situarnos no punto de vista dun ou de varios grupos e de recolocarnos nunha ou varias correntes de pensamento colectivo (t.p.).
[134] reconstrución social dun tempo abstracto substituto do pasado. (t.p.)

moment où s'éteint où se décompose la mémoire sociale. Tant qu'un souvenir subsiste, il est inutile de le fixer par écrit" (Ibídem, 68)[135].

A memoria colectiva forma parte dunha corrente de pensamento continuo, mentres que a historia organiza o pasado segundo períodos estancos. A memoria dunha sociedade desaparece cando desaparecen os grupos dos que se compón. As memorias son diversas e múltiples, como son diversos e múltiples os grupos que as compoñen. Pola contra, a historia busca a unicidade, a xeralización nun esquema cronolóxico e espacial que non pode reter todas as variábeis de espazo e tempo, e que se centra nas modificacións operadas no plano diacrónico (Ibídem, 70-77).

Fronte á historia entendida como relato oficial dun pasado colectivo, a memoria social perténcelles a aqueles sectores con menor ou nula presenza no discurso dominante. Pierre Nora reivindica esa concepción da memoria, como construción colectiva que presupón, necesariamente, unha ruptura co pasado:

> Ce que l'on appelle aujourd'hui communément mémorie, au sens ou l'on parle d'une memoire ouvrière, occitane, féminine, est (...) l'avénement d'une conscience historique, d'une tradition défunte, la récuperation reconstitutrice d'un phénomène dont nous sommes séparées, et qui intéresse le plus directement ceux qui s'en sentent les descendants et les héritiers: une tradition que l'histoire officielle n'avait pas nullement éprouvé le besoin de prendre en compte parce que le groupe national s'était le plus souvent construit sur son étouffement, sur son silence [...] Cette mémoire est en fait leur histoire" (citado por Davallon, 2001, 54)[136].

3.3.2. Construír o patrimonio: entre a escolla e a invención

Todo rexistro dunha cultura pasada resposta a unha selección realizada atendendo aos intereses dun determinado grupo social, que decide pór en valor e enfatizar uns elementos da súa cultura vivida por riba de outros. Normalmente, son os grupos dominantes de cada período os que privilexian aquelas expresións da súa cultura vivida que máis conveñen ao seu relato da historia dun pobo, ou o que é máis habitual, dunha nación que precisa reforzar o sentimento de pertenza das persoas que debe aglutinar. Raymond Williams chamou "tradición selectiva" a este construto simbólico que acaba por xerar unha nova cultura "ideal", ao tempo que exclúe determinados aspectos do que foi a cultura vivida e que non lle interesa resaltar (Williams, 1975, 38-39). Eric Hobsbawn (1984) falou da "invención de tradicións" para referirse ao proceso concreto de elaboración de rituais ex novo, ou a partir de expresións anteriores relaboradas, para consolidar o novo estado burgués na Europa de finais do século XIX e primeira metade do XX. É precisamente nese marco cronolóxico no que pode ubicarse o nacemento da noción liberal do *patrimonio*, termo

[135] a historia só comeza no punto no que remata a tradición, momento no que se apaga ou se descompón a memoria social. Mentres unha lembranza subsiste, é inútil fixala por escrito. (t.p.)

[136] O que hoxe chamamos comunmente memoria, no senso no que falamos de memoria operaria, occitana, feminina, é (...) o advento dunha consciencia histórica, dunha tradición difunta, a recuperación reconstituínte dun fenómeno do que estamos separados e que interesa máis directamente aqueles que se senten os seus descendentes e herdeiros: unha tradición que a historia oficial nunca tivo a necesidade de tomar en conta porque o grupo nacional foi as máis das veces construído sobre a súa extinción, sobre o seu silencio [...] Esta memoria é de feito a historia deles. (t.p.)

orixinalmente vencellado a cuestións xurídicas referidas a propiedades particulares e por tanto restrinxido á esfera do privado[137].

A idea dun patrimonio cultural como herdanza colectiva provén da Revolución francesa e do nacemento do Estado Liberal. O patrimonio cultural pasou a entenderse, entón, como representante lexítimo do que é común a toda a cidadanía, e por tanto propiedade colectiva. O Estado-Nación burgués, como construción libre dos individuos, debía respostar aos postulados filosófico-políticos da Ilustración e lexitimarse sobre unha refundación cultural da historia da Nación, de xeito a asentar o seu presente sobre un pasado sólido (Sierra, 2000, 384-386). O termo patrimonio separábase así da súa acepción orixinal como traspaso de propiedades para pasar a consistir na transformación simbólica pola cal se lles atribuía un estatuto simbólico especial a determinados bens colocados na esfera pública. Ese estatuto coincidiu, nun primeiro momento, cos valores hexemónicos do estado burgués, que primaron aqueles elementos que contiñan os atributos venerados polos cánones estéticos da chamada alta cultura. "O patrimonio cultural non quedou á marxe da dicotomía entre o 'culto' e o 'popular' cando se configuraba a súa noción mediante segmentacións derivadas da nova división de clases na sociedade contemporánea" (Ibídem, 389). Este culturalismo inicial, que primou os bens culturais de carácter monumental xerados no ámbito eclesiástico ou aristocrático, foi dando paso ao longo da segunda metade do s. XX a unha noción máis ampla do patrimonio cultural na que se integraron tamén determinadas creacións das clases subalternas. En paralelo ás distintas correntes que ían xurdindo na disciplina antropolóxica, nas que se avogaba por unha visión ampla da cultura, considerada como fenómeno social vinculado a un espazo e a un momento dados, a noción de patrimonio cultural foise ensanchando para dar cabida a obxectos, saberes e construcións que constitúen un testemuño da vida de comunidades humanas diversas e alleas ao poder político. Este proceso foi acompañado dunha toma de conciencia progresiva de determinados grupos sociais sobre a importancia estratéxica da reivindicación de determinados bens culturais como vía de reafirmación identitaria e de axencia social (Ibídem, 388).

En efecto, os movementos de activación patrimonial dos bens culturais dos grupos subalternos da sociedade xorden precisamente cando os modos de vida orixinais nos que se expresaron tenden a desaparecer. O chamado patrimonio etnográfico serve, así, para representar aquelas identidades en proceso de transformación, achegándolles un novo sentido, ou unha nova vida, tal que obxectos patrimoniais e testemuños do que foron algún día e xa non son (Pereiro, 2008, 132, Leal, 2013,9).

3.3.3. Patrimonializacións sen a comunidade.

Os movementos que entenden o patrimonio cultural como activo nas mans das comunidades chocan coa concepción máis frecuente do patrimonio etnográfico como subordinado ao patrimonio arqueolóxico e reducido a "legado do pasado, sen lecturas de proximidade, familiaridade, identidade, biografía e habitualidade" (Pereiro, 2008, 133). Tamén é frecuente reducir o patrimonio cultural dos grupos sociais subalternos a patrimonio histórico-artístico, de xeito que fica suxeito aos cánones estéticos da cultura dominante, e por tanto xerarquizado e clasificado dentro do esquema dicotómico alta/baixa cultura:

[137] Na súa acepción romana, o termo *patrimonium* designaba unha lexitimidade familiar que facía perdurar a herdanza.

> Deste xeito, o "etnográfico" é construído como se fose un monumento estetizado (ex: o muíño como monumento, o hórreo como retablo relixioso) e sacralízase na súa función representadora estetizante. O etnográfico é convertido en decoración, mudados os seus valores de uso orixinal polos valores decorativos e mercantís (Pereiro, 2008, 135).

Estas concepcións "nostálxicas" teñen sido habituais en Galiza, onde o movemento patrimonializador foi emprendido nos anos 20 do século XX polos membros da xeración Nós e os seus discípulos do Seminario de Estudos Galegos. Estes grupos foron pioneiros no exercício da antropoloxía en Galiza, como parte da reconstrución histórica e cultural do país. Nese sentido, exerceron unha práctica patrimonial, entendida como acción de rescate e salvagarda dunha tradición cultural en intensa mudanza. Estes autores non manexaban a noción de patrimonio cultural:

> O folclore e o conxunto de saberes, prácticas ou costumes da cultura material e espiritual informan a singularidade histórica por eles definida, polo que a práctica etnográfica é unha parcela da tarefa documental subministradora de datos para a reinterpretación da historia de Galicia que os homes de Nós tiñan que acometer sobre o "pre-texto" de partida representado pola *Historia de Galicia* de Murguía (Sierra, 2001, 396).

Elaboraron unha teoría da historia de tipo esencialista, supeditada "á necesidade de fixar o horizonte temporal no que emerxe a alma diferenciadora do home galego, onde cristaliza o seu carácter diferencial e no que se recoñece a etnia portadora desa identidade" (Ibídem, 394).

O traballo deste colectivo, se ben meritorio, estivo carente, segundo algunhas críticas, "das correspondentes análises sociais e das identidades sociais" e serviu de alicerce teórico para crear "unha identidade mítica e monolítica que exprese o comunitarismo, a harmonía social, a igualdade e a homoxeneidade social. O obxectivo era reafirmar que os galegos eramos españois, europeos e universais e tamén mansos, conservadores e tradicionais." (Pereiro, 2008, 136). Un enfoque que influenciou en grande medida as prácticas patrimoniais das institucións autonómicas, unha vez rematado o período franquista. Deste xeito, o patrimonio etnográfico tal e como é entendido actualmente desde as institucións ampárase nunha visión dicotómica das identidades, onde o rural e o urbano son compartimentos estancos e só o rural é considerado auténtico e identificábel coa esencia galega. O urbano non foi considerado relevante nin expresivo dos "modos de vida tradicionais do pobo galego" (tal e como define o patrimonio etnográfico a Lei de Patrimonio Cultural 8/1995, no seu artigo 64). Paradoxalmente, o ruralismo foi definido como característica da identidade colectiva galega por persoas de procedencia urbana, axentes patrimonializadores dominantes que deste xeito neutralizan e despoxan de memorias críticas os elementos escollidos. De tal xeito que se pode dicir que en Galiza os movementos patrimonializadores impulsados *top-down* favoreceron o esquecemento, a ruptura entre patrimonio cultural e memorias individuais e colectivas. (Ibídem, 137).

3.3.4. O patrimonio activado como recurso colectivo

A experiencia galega amosa o xeito no que as prácticas patrimonializadoras reflicten as relacións de subalternidade e de dependencia cultural vixentes na sociedade. A patrimonialización –o que Raymond Williams chamaría "construción da

tradición selectiva"- consiste na selección de determinados elementos da cultura vivida nun momento do pasado para a súa activación como patrimonio cultural no presente. Constitúe pois un trazado de fronteiras lexitimadoras, realizado segundo criterios ideolóxicos. Estes criterios terían evolucionado desde a exaltación do Estado-nación por parte do Estado liberal ao longo do século XIX até os movementos xurdidos a partir de 1968, nos que distintos colectivos cidadáns comezan a reivindicar desde o local a defensa dun patrimonio cultural que senten como propio, nun proceso que Sierra denomina "reconquista do patrimonio" por parte dos seus propios actores, tradicionalmente tratados como o "outro" na antropoloxía académica de perspectiva *etic*. Baixo o paraugas deste movemento de natureza identitaria desenvólvense por toda Europa prácticas sociais de patrimonialización, nas que as comunidades emprenden a reapropriación, posta en valor e xestión dos bens culturais recoñecidos como parte da súa historia e espello da súa identidade colectiva (Sierra, 2001, 413). Na mesma liña, a *Convención da Unesco para a salvagarda do patrimonio cultural inmaterial* de 2003 veu amparar as iniciativas xeradas desde a base e promoveu a introdución da noción antropolóxica de cultura, "na sua formulação moderna" nas políticas de conservación e activación patrimonial dos estados (Leal, 2013, 5).

Estes movementos fundaméntanse nunha concepción do patrimonio cultural como o resultado dun proceso de (re)construción cultural polo cal unha memoria social antiga (un "resto" dunha memoria colectiva dun grupo social en vía de mutación, en termos de Halbwachs) é transformada de novo en memoria colectiva, é dicir, viva e compartida Davallon denomina "memoriación" a este proceso (Davallon, 2002, 57-60). Así, a patrimonialización é o resultado dunha decisión tomada no presente por un grupo social concreto que decide construír un vínculo con un Outro que habitou o pasado. Leva aparellado un dó, un ritual de pasaxe dunha memoria antiga a unha nova. O grupo social que impulsa a activación patrimonial do tal obxecto reivindícase herdeiro, depositario do achádego do obxecto patrimonializado. A diferenza das memorias, que son transmitidas até o presente polos seus depositarios e recollidas polos grupos sociais novos, os obxectos patrimonializados son restos de antigas memorias colectivas, pegadas do pasado que alguén atopa. Así pois, a patrimonialización conmemora un achádego. É mediante a recepción do mesmo (a través da visita, da representación ou outras formas de comunicación) que ten lugar este proceso de mediación entre o mundo do Nós e o dun Eles pretérito (Ibídem, 60). Por tanto, se ben o patrimonio cultural pode ser usado para reforzar unha hexemonía, pode tamén contribuír a activar memorias. Constitúe, así, un recurso precioso de desenvolvemento comunitario, o que o convirte nun activo de futuro.

> Le patrimoine (naturel et culturel, vivant ou sacralisé) est une ressource locale qui ne trouve sa raison d'être que dans son intégration dans les dynamiques de développement. Il est hérité, transformé, produit et transmis, de génération en génération. Il appartient à l'avénir. (Varine, 2005, 15)[138].

Deixando, pois, de lado o patrimonio cultural producido polas institucións dominantes (as tradicións selectivas ou inventadas polos gobernos occidentais ou os "tesouros nacionais" enaltecidos polos reximes autoritarios), interesa centrarse nunha concepción do patrimonio cultural como recurso colectivo e participado polas

[138] O patrimonio (natural e cultural, vivao ou sacralizado) é un recurso local que non atopa a súa razón de ser mais que na súa integración nas dinámicas de desenvolvemento. É herdado, transformado, producido e transmitido, de xeración en xeración. Pertence ao futuro (t.p.)

comunidades locais, que constituirá o conxunto de bens culturais e naturais, materiais e inmateriais, que os membros dun grupo social entenden e reivindican como patrimonio. Enténdese que tal iniciativa xorde a partir dun corte na transmisión deses bens, que motiva a necesidade de preservar ou recuperar, co aval dun traballo científico ou histórico que lles outorga un estatuto de obxecto auténtico e os fai falar como testemuños do mundo orixinal (Davallon, 2002, 58).

O obxecto patrimonializado convírtese así nun *medium* co pasado que é reconstruído creativamente desde o presente, para o futuro. Non debe confundirse, por tanto, esta forma de creatividade que procede a partir dunha ruptura para restablecer, dalgunha maneira, un vínculo co pasado, coa creatividade cíclica na que opera a tradición nas culturas de transmisión oral, onde a continuidade está garantida por unha reprodución permanente de obxectos e saberes transmitidos ininterrumpidamente (se ben con posíbeis variacións). Nas sociedades contemporáneas, nas que o corte coa tradición é indefectíbel, a escolla sitúase entre a innovación absoluta ou a reconstrución a partir das pegadas daquilo que se perdeu, a "creatividade-ruptura" (Davallon, 2002, 50-51).

Unha reconstrución tal permite convertir o patrimonio en recurso de desenvolvemento local, sempre e cando se faga de xeito participado polas comunidades. Nese caso, cando é produto dun diálogo entre as mudanzas e a memoria dunha comunidade, o patrimonio pode constituír un capital sostíbel e renovábel, como motor da iniciativa e a creatividade locais, segundo defende Hugues de Varine (2005, 30-32). Este autor, impulsor do movemento patrimonializador en Francia, considérao un acto político no que as comunidades deben ser axentes activos das mudanzas que afectan ás súas vidas. O valor dos bens culturais do pasado, materiais e inmateriais, debe formar parte da conciencia colectiva desa comunidade para que o proceso patrimonializador sexa exitoso.

Nesa mesma liña, o artigo 15 da Convención da Unesco establece que os estados deberán tratar de "lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo" (Unesco, 2003, 6). Se ben esta recomendación constitúe unha oportunidade para renovar lazos coas poboacións, a súa aplicación real ten sido obxecto de críticas. Segundo Noël Barbe, a Convención foi aplicada en Francia, no relativo á participación, "seja como uma simples formalidade sem conteúdo ou uma técnica de governo, sem que se discuta as formas participativas das 'comunidades', dos 'grupos', dos 'individuos'" (Barbe, 2011, 31-32). A pesar destes riscos, a Convención posibilita un deslocamento, ao suspender a distribución de competencias preestablecidas nas activacións patrimoniais (habitualmente atribuídas de xeito exclusivo a técnicos e especialistas), e facilita a produción e reconfiguración do disenso (Ibídem, 32).

3.3.5. Pegadas dos sen pegada

Outro problema que subxace ao debate sobre os procesos de patrimonialización das culturas populares é o da dificultade de activar como patrimonios os restos das memorias sociais de grupos que deixaron de existir e que, durante a súa vida, non tiveron posibilidade de garantir o rexistro ou a perdurabilidade das súas formas culturais. En moitos casos, nomeadamente no das subculturas nómades (das que as comunidades peripatéticas son parte), o feito de non deixar pegada constitúe mesmo un garante para a supervivencia do grupo. Para as culturas destes colectivos marxinalizados e/ou perseguidos, os elementos susceptíveis de patrimonialización,

aqueles que conseguen chegar até o presente dun Nós que o decide atoptar como parte da súa tradición cultural, son escasos e en estado de degradación elevado, o que fai que en moitos casos o proceso patrimonial deveña unha operación case detectivesca: "Face à ces formes d'exfiltration et de dissolution des groupes et des êtres il ne reste plus qu'à chercher à detecter une présence, à retrouver la trace." (Bernardot, 2011, 344)[139]. Bernardot denomina "sans-trace" (sen pegada) aqueles colectivos subalternos dos que, as máis das veces, "les quelques traces ruinées qui restent témoignent plus des processus de domination impériale ou nationale sur les subalternes que de l'existence et de la culture de ces derniers." (Ibídem, 344)[140].

Nalgúns casos, así e todo, os colectivos subalternos obteñen pequenas conquistas furtivas ao deixar a pegada da súa existencia itinerante e desviada. Neste caso, as pegadas constituirían aqueles elementos residuais definidos por Raymond Williams. Eses contidos culturais orixinados no pasado, de continuaren activos no presente, representan unha alternativa á cultura dominante, o que os convirte nunha ameaza e explica os intentos da hexemonía por asimilalos. Noutros casos, trátase de elementos do pasado "arcaicos", isto é, que deixan de ser activos no presente. Aínda así, manteñen interese como obxecto de observación e exame e mesmo "para ser conscientemente 'revivido' de un modo deliberadamente especializado." (Williams, 2000, 144). Os procesos de activación patrimonial das pegadas das culturas populares pretéritas constituirían un caso de "reanimación" de elementos residuais arcaicos das culturas dominadas.

Segundo a distinción de Williams, só os elementos residuais activos conservarían a súa capacidade opositora á cultura dominante. Porén, como se leva exposto, tamén os procesos, emprendidos polas comunidades, de "exhumación" ou tracexamento daquelas pegadas culturais de colectivos dos que se consideran herdeiros, constitúen potenciais procesos transformadores ou de desenvolvemento autónomo. A patrimonialización, entendida como *conmemoración do achádego da pegada*, contribúe, cando emprendida desde as comunidades (procesos *botton-up*), á defensa da diversidade das culturas (Rasse, 2012, 252); á mobilización cultural das persoas *reais* (Leal, 2013, 13); ou mesmo a procesos de reivindicación identitaria ou político-social (Souty, 2013 19).

Nalgúns casos, algúns elementos materiais do pasado, se ben xa perderon a súa funcionalidade orixinal, constitúen un soporte precioso de bens inmateriais. O exemplo do campo da festa como escenario dos encontros, danzas, espectáculos dos artistas ambulantes é pertinente no contexto do presente traballo. Estes espazos permiten aos seus antigos ocupantes (ou á súa descendencia) colocarse en presenza do seu pasado, constituíndo puntos de apoio para a lembranza de pasados persoais e colectivos, e para describir un mundo en mudanza (Barbe, 2011, 51). Nese sentido, coincidirían cos lugares da memoria definidos por Nora ou, desde unha óptica máis próxima ao propósito deste traballo, á aplicación do termo de *heterotopías,* definidas por Foucault como...

> sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de

[139] Fronte a esas formas de repatriación e de disolución dos grupos e dos seres non queda máis que tentar detectar unha presenza, rencontrar a pegada. (t.p.)

[140] as poucas pegadas estragadas que restan testemuñan máis os procesos de dominación imperial ou nacional sobre os subalternos que a existencia e a cultura destes últimos. (t.p.)

> tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (Foucault, 1984, 48)[141].

Esta idea remite de xeito tentador á explicación de John Scott acerca do *backstage*, "the privileged site for non hegemonic, contrapuntal, dissident, subversive discourse" (1990, 25)[142], os bastidores nos que se expresa abertamente o *hidden transcript*, cando non o ten que facer de xeito subrepticio, disimulado, no discurso público.

Por último, a atribución do estatuto patrimonial contribúe, por si mesmo, á salvagarda destes elementos (ben na súa funcionalidade orixinal, ben na súa segunda vida como obxectos patrimoniais), e reforza o vínculo entre os membros da comunidade. O patrimonio é, deste xeito, un "pasivo activado como recurso" (Sierra, 2011, 444) que facilita a comprensión dos procesos de mudanza experimentados polas comunidades e a posibilidade do seu aproveitamento como base de experiencias de desenvolvemento local integral (Pereiro, 2008, 139).

3.3.6. Activación patrimonial como proceso comunicativo.

> Ce qui est vivant ne meurt pas. Donc si une culture, une langue, un patrimonie meurt, c'est que sa vitalité n'est plus suffisante pour en assurer le renouvellement, la créativité, l'ancrage dans la vie quotidienne des gens (...). Un patrimoine qui ne sert plus à rien, sauf éventuellement quelques uns de ses éléments soigneusement sélectionnés à l'intention de visiteurs touristiques privilégiés, doit tôt ou tard laisser la place à autre chose. (De Varine, 2005, 96)[143].

Alén da reflexión sobre a pertinencia e lexitimidade de rescatar para o presente bens culturais dun momento pretérito, cumpre cuestionar a viabilidade de que este proceso se realice de xeito verdadeiramente participado. Como se viu, esta condición é imprescindíbel para que se verifique a activación patrimonial, entendida como apropiación de bens culturais dun Outro pasado para integralos na cultura vivida presente e por tanto convertilos en material creativo desde o cal o colectivo se proxecta até o futuro.

Adoita falarse da socialización do patrimonio como condición necesaria para conseguir a súa efectiva apropiación por parte das comunidades. Este termo, orixinado na disciplina antropolóxica, engloba distintas prácticas comunicativas: desde as máis convencionais e unidireccionais (visita a exposición, difusión a través dos medios de comunicación de masas) á implicación das comunidades a través de técnicas educativas ou de dinamización sociocultural onde se require dunha participación activa das mesmas, mediante a organización de faladoiros, saídas de recollida colectiva, obradoiros creativos a partir dos contidos patrimoniais, etc.

A activación dun ben cultural en patrimonio para a súa transmisión e conversión

---

[141] unha sorte de contra-localizacións, de utopías efectivamente realizadas nas que as localizacións reais, todas as demais localizacións reais que se poden atopar no interior da cultura son representadas a un tempo, contestadas e invertidas, unha sorte de lugares que están fóra de todos os lugares, aínda que porén sexan efectivamente localizabeis. (t.p.)

[142] o sitio privilexiado para o discurso non hexemónico, contrapontístico, disidente, subversivo. (t.p.)

[143] O que está vivo non morre. Polo tanto se unha cultura, unha lingua, un patrimonio morrre, é que a súa vitalidade non é abonda para asegurar a renovación, a creatividade, o arraigamento na vida cotá das persoas (...). Un patrimonio que xa non sirve para nada, excepto eventualmente algúns dos seus elementos cuidadosamente seleccionados para visitantes turísticos privilexiados, debe cedo ou tarde deixar lugar para outra cousa. (t.p.)

en memoria colectiva constitúe en si mesma un proceso de comunicación. A capacidade para estender no interior dun grupo a necesidade de recoñecer un determinado ben cultural como patrimonio común reside amplamente na súa potencialidade de ser comunicado e entendido como propio por todos os membros, de xenerar o que Gómez Redondo denomina "vínculo patrimonial" (Gómez-Redondo, 2013, 70). "La generación receptora, antes de convertirse en una nueva generación emisora, procesa, interviene, selecciona, patrimonializa y reelabora el acervo patrimonial para poder transmitirlo" (Ibídem, 71).

Os bens culturais activados, desprovistos da súa funcionalidade orixinal, pasan a respostar a outro tipo de necesidades de tipo simbólico: o testemuño de tempos idos, a nostalxia ou a reivindicación política ou identitaria. O seu significado desvincúlase da súa funcionalidade primaria para referirse a relacións de pertenza, propiedade e identidade que se xeran entre determinados bens e persoas.

No proceso patrimonializador, entendido como comunicación, opera por tanto unha mudanza de significado. Ao tempo, prodúcese un cambio de roles, dado que o receptor do ben patrimonial devén emisor da mensaxe resignificada. Non abonda coa recepción do ben patrimonial para que esta transformación en emisor se produza, senón que é preciso que comparezan no individuo a valoración do proceso patrimonial e do seu produto, proceso do que debe ser conscientemente partícipe (sentimento de pertenza); a apropiación simbólica do patrimonial e unha nova auto-percepción, o que Gomez-Redondo (2013) denomina "identización" (78).

Para que se poida falar de patrimonio teñen que existir persoas que o desexen transmitir, comunicalo. Daí a importancia dos vínculos entre obxecto e suxeito patrimoniais (entre o ben cultural e as súas herdeiras ou portadoras), imprescindíbeis para que se produza o cambio de roles antes descrito. "A través de la creación, o ampliación de sentimientos de pertenencia y de identidad el individuo se completa y se relaciona con el medio y con la sociedad, generándose vínculos interpersonales a través de elementos patrimoniales" (Gómez-Redondo, 2013 79). Deste xeito, a investigadora segoviana outorga unha dimension humana ao patrimonio, considerado tal que lugar de encontro e de interacción de historias individuais que se poñen en común, de xeito análogo a un arrecife no que van sedimentando para dar lugar a unha identidade da comunidade (Ibídem, 2013, 82).

Deste xeito, a construción de identidades aparece no outro extremo do proceso patrimonial, como funcionalidade principal dos bens culturais na súa nova vida como obxectos patrimonializados.

3.3.7. Activación patrimonial e identidades colectivas

Enténdese a identidade como un proceso de construción de sentido por parte dos individuos, a partir non só dos elementos comúns con outros actores sociais, senón tamén daquilo que os diferencian (Barker, 2003, 60). Fronte a concepcións esencialistas da identidade, deféndese a pluralidade de identidades que atravesan a cada individuo ao longo do seu devir como unha serie de construcións discursivas, enunciadas nunha linguaxe que non é tampouco estábel nin terminada. "No podemos *tener* una identidad, sino que *somos* más bien una malla sin centro de creencias, actitudes e identificaciones." (Ibídem, 55). A pesar desa noción "descentrada" da identidade, os individuos tendemos a construír unha "narrativa do Eu" para convencernos de que temos unha identidade máis ou menos estábel (Ibídem, 37).

A identidade individual constitúe o substrato da identidade colectiva ou compartida, que se conforma a través dunha valoración do que se entende como propio do grupo. "Supone hacer común, y aportar algo a esa comunidad" (Gómez-

Redondo, 2013, 96). Os individuos comparten aquilo que consideran común e chegan a un consenso do que se deriva unha identidade colectiva. Este proceso ten que ver coa sedimentación subxectiva definida por Berger e Luckman. Aínda que estes autores son renuentes ao emprego do termo "identidade colectiva" ("a causa del peligro de hipostatización falsa (o reificadora)", Berger e Luckman, 1998, 216), aceptarase o seu uso "nun senso metafórico" (Candau, 2001, 22), tal que representación dos individuos como membros dun grupo (Ibídem, 23) e, o que é máis interesante a efectos deste traballo, como proceso dinámico polo cal os membros dunha sociedade tratan de adaptarse á mudanza. O obxecto patrimonial, "aporta un lenguaje para la comunicación entre los miembros de esa identidad naciente" (Gómez-Redondo, 2013, 96), ese código común imprescindíbel para que a sedimentación intersubxectiva chegue a bo porto.

Segundo Castells, na sociedade contemporánea (que denomina "sociedade Rede") os individuos, dentro da tensión de autorepresentacións que os atravesa, tenden a primar unha identidade primaria arredor da cal organizar colectivamente o sentido. Estas identidades colectivas constrúense a partir de materiais diversos (historia, bioloxía, xeografía, memoria, institucións, fantasías persoais, aparellos de poder...) que son procesados polos individuos e os grupos sociais e reordeados segundo o senso, as determinacións sociais, os proxectos culturais e o contexto histórico concretos. "En términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella". (Castells, 1997, 29) O sociólogo catalán diferencia tres tipos de identidade: a lexitimadora, construída polas institucións dominantes; a resistente, construída polas subalternas para sobrevivir á situación de dominación; e a identidade-proxecto, construída tamén polas oprimidas co fin de redefinir o seu papel na sociedade e transformala. A identidade resistente ten como resultado a creación de comunidades ou comunas culturais, asentadas na fronteira e na actitude defensiva frente ás institucións dominantes. Xustamente, na Sociedade Rede, as subalternas atopan unha alternativa para a construción de sentido na reconstrución deste tipo de identidades asentadas arredor de principios comunais que se consideran orixinados na historia, na xeografía ou na bioloxía (Ibídem, 33).

A noción de identidade resistente de Castells resulta apropiada aos obxectivos deste traballo, sempre e cando parta dunha vision dinámica da identidade. A idea da identidade como proceso[144], como o a vía que empregan as comunidades para adaptarse ás situacións de mudanza, como táctica de resistencia, permite situar os proxectos de activación patrimonial dentro dunha axencia social con vocación transformadora. O patrimonio cultural, como se viu, constitúe un dos códigos nos que esa identización, esa axencia a través da identidade, se comunica no interior dos grupos.

[144] Gómez-Redondo cuña o termo "identización" para incidir neste carácter procesual da identidade. (Gómez-Redondo, 2013, 84).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BLOQUE II: MARCO METODOLÓXICO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 4. DESEÑO DA INVESTIGACIÓN

Unha vez delimitado o cadro conceptual que rodea o problema de investigación (o teatro popular de marionetas como medio de comunicación das subalternas), considéranse postas as bases para a formulación dos obxectivos específicos da pesquisa. É preciso aclarar, chegadas a este punto, que malia a seguir unha estrutura propia das investigacións sociais empíricas, este traballo combina tamén elementos da investigación social teórica, dado que as hipóteses que se formulan como resposta aos obxectivos de investigación non tratarán de verificarse só a partir dos datos obtidos, mais tamén a partir dunha reflexión soportada polo mapa conceptual trazado na primeira parte deste traballo. Esta decisión ten a súa xustificación na práctica ausencia de traballos académicos previos sobre o problema de investigación desta tese, o que obriga á formulación de hipóteses de tipo teórico que permitan cubrir ese baleiro e achegar unha mínima base a ulteriores traballos de corte empírico. Asemade, o feito de tratarse dunha expresión da cultura popular de transmisión oral non rexistrada fai o caso de estudo dificilmente apreixábel cos instrumentos de análise propios da observación sociolóxica, o que obriga, unha vez máis, á proposta de respostas de tipo dedutivo baseadas na extrapolación das teses relativas a casos similares ao que fai obxecto deste traballo. Neste senso, asúmese a necesidade dun enfoque construtivo que combine distintas estratexias metodolóxicas e un razonamento simultaneamente indutivo e dedutivo, algo por outra parte inevitábel en toda investigación que se centre nun aspecto da realidade social. Optarase, pois, polo pluralismo metodolóxico e o construtivismo epistemolóxico no deseño da investigación, nun proceso creativo e necesariamente subxectivo para verificar de xeito argumentado e coherente as hipóteses que a continuación se presentan.

4.1. OBXECTIVOS E HIPÓTESES DE INVESTIGACIÓN.

O problema de investigación do presente traballo constitúeo un dispositivo de mediación simbólica, un medio de comunicación popular, para empregar a terminoloxía defendida máis arriba. Trátase dun espectáculo de teatro popular de títeres de cachaporra do que, se ben estivo activo desde polo menos 1910 até a década de 1960, se atenderá á súa práctica e recepción durante o período da chamada Posguerra no Estado Español, período do que existen máis rexistros. É, polo tanto, un medio de comunicación pouco convencional, no sentido de que se trata dun dispositivo efémero, que desaparece tras cada representación, e que só existe ou cobra carta de realidade como feito social durante o instante no que se confronta co público. A pesar desas dúas peculiaridades, nesta investigación defenderase a súa lexitimidade como tal medio de comunicación social, propio das capas subalternas da sociedade galega durante o período analizado.

Tomando como base o cadro conceptual tracexado nas liñas que anteceden a este apartado, analizarase o tal medio de comunicación encadrado no seu contexto e tratarase de determinar o papel que desempeñou nas comunidades subalternas galegas durante o período analizado. A interrogación xeral sobre o problema de estudo inclúe tamén un intento de extrapolación do mesmo ao momento presente; valorando o xeito no que o medio de comunicación analizado podería intervir na realidade social contemporánea ao momento no que esta tese se escribe.

Este obxectivo xeral (***Análise do espectáculo de Barriga Verde como medio de comunicación popular durante o período 1939-1960 en Galiza***) pode dividirse en tres obxectivos específicos que guiarán a reflexión teórico/empírica :

Obxectivo 1

Determinar se o teatro popular de marionetas (especificamente o espectáculo de Barriga Verde) constituíu unha expresión do discurso oculto das subalternas durante o período estudado.

A consecución deste obxectivo requerirá identificar os mecanismos a través dos cales o teatro de Barriga Verde infiltrou contidos opositores/antihexemónicos a través do discurso público transmitido durante a representación do espectáculo en espazos públicos como feiras e salóns de baile.

Obxectivo 2

Detectar os aspectos nos que o espectáculo de Barriga Verde acompañou a penetración da Cultura de Masas en Galiza, constituíndo un exemplo de massmediación.

Estudaranse as estratexias económicas dos responsabeis do medio: fórmulas para captar a atención do público, mecanismos de remuneración dos artistas e de cobro ao público, organización empresarial do medio. Analizarase tamén o propio discurso do espectáculo (tipo de números presentados e orde na que se dispoñen) para valorar o grao de influencia dos contidos da Industria Cultural e as tácticas de apropiación empregadas. Por último, valorarase se a introdución de elementos propios da Industria Cultural tivo consecuencias no devir do medio de comunicación.

Obxectivo 3

Cuestionar a lexitimidade e o interese da activación do espectáculo de Barriga Verde como patrimonio cultural.

Este terceiro obxectivo supón unha extrapolación do caso de estudo á actualidade. Parte do cuestionamento da vixencia ou perennidade da potencia subversiva do medio (en caso de verificarse); isto é, tratarase de dilucidar se a capacidade do medio de comunicación de vehiculizar a expresión dun descontento é inherente ao propio medio ou está suxeita ás circunstancias nas que se puido desenvolver durante a etapa estudada. Parte da discusión sobre a lexitimidade dos procesos de patrimonialización das culturas populares e a súa instrumentalización para o reforzamento identitario das comunidades subalternas.

Destes obxectivos específicos, así como dunha primeira reflexión a partir do mapa conceptual deseñado, infírense unha serie de **hipóteses** que tratarán de verificarse nas seguintes páxinas deste traballo.

H1. A cultura popular galega resistiu durante séculos aos dispositivos da hexemonía cultural, conservando as súas prácticas culturais propias á marxe ou disimuladas no interior das expresións da cultura dominante. Os espectáculos de teatro de marionetas constituiron unha forma de cultura popular que as subalternas empregaron como medio de comunicación propio. Tomaron partido polo pobo, vehiculizando de forma subrepticia contidos do discurso oculto das subalternas nas mensaxes que expresaban publicamente.

H2. O dispositivo espectacular no que se encadraban as marionetas de Barriga Verde ilustra a apropiación dunha forma cultural novidosa por parte dos grupos subalternos en Galiza, durante un período de mudanza cultural no que as condicións históricas forzaban a unha transformación do cadro de vida da poboación e, derivada dela, unha transformación cultural que conduciría á xeralización da cultura de masas. Os pavillóns da familia Silvent conservaron unha expresión da cultura popular tradicional (as marionetas de luva), ao tempo que introduciron mecanismos propios da

Industria Cultural. En consecuencia, o medio de comunicación analizado actuou tal que dispositivo de *masmediación*, e por tanto constituíu un reflexo da nova concepción do mundo vencellada á Modernidade.

H3. A reactivación de Barriga Verde como medio de comunicación popular, sempre e cando se realice a través da implicación activa das novas xeracións, pode conducir a unha axencia, a unha mobilización social transformadora. Este proceso deberá perseguir a identificación deste medio de comunicación como patrimonio no que a sociedade se sinta reflectida e emocionalmente identificada.

4.2. DELIMITACIÓN DA POBOACIÓN OBXECTO DE ESTUDO.

O caso de estudo no que se apoian as hipóteses desta tese constitúeo, por unha banda, un medio de comunicación: o espectáculo de Barriga Verde. Tal e como se defendeu, o medio de comunicación é un dispositivo complexo que non se pode reducir aos seus componentes técnicos, senón que implica unha axencia activa por parte dunha serie de persoas, aquelas que en termos comunicativos podemos definir como emisores e receptores dunha serie de mensaxes, e que no que respecta a este estudo consitúen tamén obxecto da investigación. Coherentemente coa idea da comunicación defendida, considerada unha forma de acción social, e coa asunción da realidade social como construción intersubxectiva, entenderase a estes individuos ou colectivos non tanto como obxectos de investigación, senón como suxeitos da mesma.

Tendo en conta estas premisas, delimítase para o presente estudo un suxeito colectivo, composto por distintas persoas agrupadas arredor dun artefacto cultural, un medio de comunicación popular que constitúe o espectáculo de Barriga Verde.

Este medio é o resultado da interacción de distintos actores: por unha banda, os artistas ambulantes que se encargaron da produción do espectáculo durante o período analizado, a maioría deles membros da familia Silvent, mais tamén doutras sagas da subcultura feirante. Pola outra, os grupos sociais que conformaron o público do espectáculo, e que se aglutinan dentro da noción de pobo como alianza diversa e transitoria defendida máis arriba.

Os criterios de acoutación no que respecta a esta poboación suxeito de estudo serán basicamente biolóxicos. Isto é, á hora de localizar ás persoas que, ben como parte activa na produción[145], ben como integrantes do público, tiveron algún contacto ou vivencia do espectáculo, priorizouse a aquelas que, por razón de idade, tiveron posibilidade de vivir algunha das dúas situacións. Nese senso, as persoas nadas con posterioridade ao ano 1960 teñen poucas ou ningunha posibilidade de ter presenciado o espectáculo, que deixou de representarse en 1964, polo menos con suficiente idade como para decodificar aquela experiencia. As mesmas circunstancias biográficas fan pensar que non será fácil atopar persoas que puidesen asistir ás representacións da barraca cando contaban máis de 50 anos (hoxe superarían a centuria) polo que, sen desprezar aos hipotéticos informantes que puideran aparecer nesa situación, semellou máis realista considerar que a poboación de estudo maioritaria está entre as persoas nacidas entre 1920 e 1955, que residían en Galiza durante parte ou a totalidade do período analizado. A maioría delas asistiron ao espectáculo cando eran crianzas, polo que as súas lembranzas son fragmentarias e limitadas.

[145] Dispensando a anacronía do termo "produción" aplicado a un dispositivo, como se verá, eminentemente premoderno.

4.2.1. A Posguerra Española como escenario contextual da investigación

A importancia do contexto socio-político e económico para a comprensión da problemática estudada obriga a delimitar un período preciso para a súa análise. Óptase polas dúas décadas que establece a Historiografía como as máis duras tras o remate oficial da chamada Guerra Civil Española, situadas entre 1939 e o final de 1959 (Fernández Prieto, 2007, 46). Durante este período, ademais, prodúcese unha evolución nas formas de oposición ao Franquismo na sociedade galega, marcada pola a desilusión respecto da actitude das potencias aliadas co Réxime de Franco tras a derrota do Eixe na II Guerra Mundial. Este acontecemento histórico leva aparellado un repregamento da oposición aberta ao réxime e unha reactivación das formas de resistencia simbólica que se desenvolveran no Antigo Réxime e que constituían a cultura de resistencia dos grupos subalternos en Galiza (Cabana, 2013, 56-61). Por último, durante estas dúas décadas a fisionomía das feiras experimenta unha profunda transformación en Galiza, operándose a escisión entre as formas de transacción económica pura (a compra-venda de gado e outros produtos excedentarios do agro) e o entretemento. Este proceso concluirá cunha especialización que obriga aos grupos ambulantes a un perfeccionamento técnico e á súa inserción (se ben en termos de elevada precariedade) na lóxica mercantil e mecanizada propia da industria cultural.

Por último, cómpre engadir unha salvedade ao período estudado, posto que a terceira das hipóteses obriga a incorporar o momento contemporáneo á reflexión. A necesidade de valorar o proceso de activación patrimonial iniciado en 2013 pola Asociación Cultural Morreu o Demo, mais con precedentes na década de 1980, xustifica esta ampliación do cadro cronolóxico analizado.

4.3. ESTRATEXIAS DE OBTENCIÓN DE DATOS.

> El *investigador social* forma parte de la sociedad que investiga, es un *dispositivo autorreflexivo* (un espejo) que la sociedad se pone- (...) ¿Cómo es posible que, si es *interior*, se ponga en el *exterior* de la sociedad para observarla y actuar sobre ella? ¿Cómo, si es una *parte*, puede comprender al *todo* -la sociedad? (Ibáñez, 1994, 73).

Como xa se advertiu, o presente traballo sosterase nunha base metodolóxica de tipo plural, botando man de distintas estratexias de obtención de datos, e construtiva, por entender que se toda realidade social é unha construción, todo intento por explicala tamén debe selo. O obxecto de análise é, como xa se defendeu, complexo e non nos é posíbel distanciarnos completamente del, porque formamos parte da sociedade na que se xerou. Adoptaranse pois técnicas do método racional-crítico deductivo e do método cualitativo para a recolla de datos que permitan completar a resposta ás preguntas formuladas. Os datos a recoller serán de tipo primario e secundario.

4.3.1. Datos primarios

Son aqueles cuxa obtención é provocada pola investigadora de cara aos fins deste traballo. Neste caso, fíxose prioritariamente a través de técnicas de tipo dialogal realizadas segundo un enfoque cualitativo: entrevistas abertas e grupos de conversa. A opción por técnicas de orientación interpretativa resposta ao especial interese que para os obxectivos deste traballo reviste, non tanto a obtención de datos (que tamén serán tidos en conta de cara á reconstrución do percorrido biográfico dos portadores do espectáculo estudado), como a captación e interpretación de aspectos significativos

diferenciais da conduta e das representacións dos suxeitos investigados. Por tanto, a técnica de recollida empregada precisa favorecer a libre manifestación dos intereses, crenzas e desexos dos suxeitos de investigación (Ortí, 1994, 213).

A situación xerada durante a entrevista aberta ou as conversas de grupo permite a libre expresión dos suxeitos interrogados, o que fai posíbel, segundo Ortí, a xeración dunha situación de auténtica comunicación...

> ...en la que los 'receptores' son a su vez 'emisores' de mensajes y pueden reformular –auténtica libertad para la significación- las preguntas formuladas por el investigador, poniéndolas a su vez en cuestión (Ortí, 1994, 214).

Desta maneira, prodúcese un diálogo no que cada frase do discurso acada o seu senso no seu propio contexto concreto, "y permite revelar el sistema ideológico subyacente en el sistema de la lengua del hablante." (Ortí, 1994, 214).

As entrevistas e grupos de conversa realizadas no cadro do presente traballo estiveron enfocadas á obtención de relatos de vida por parte das persoas entrevistadas. Se ben non en todos os casos se perseguía a obtención dunha historia de vida (o relato biográfico completo da persoa entrevistada), si interesaba coñecer a experiencia particular de cada persoa entrevistada en relación ao espectáculo estudado, e para iso resultaba pertinente promover a evocación dos episodios vitais que se vinculaban coa experiencia de ter asistido ou participado nunha representación dos bonecos de Barriga Verde. O emprego do método biográfico permite á investigadora situarse no punto de converxencia entre a testemuña subxectiva dun individuo á luz das súas experiencias e a plasmación dunha vida que é o reflexo dunha época, dunhas normas sociais e duns valores partillados coa comunidade da que forma parte (Pujadas, 1992, 44). O relato biográfico é ademais un tipo de marterial valioso para coñecer e avaliar o impacto dos cambios sociais na vida cotiá dos individuos e do seu grupo primario. O feito de situar o período analizado nunha etapa histórica de fondas transformacións sociais motivou tamén a escolla desta ferramenta metodolóxica (Pujadas, 1992, 45).

Un terceiro motivo que xustifica a escolla do método biográfico é a idade das persoas entrevistadas. No caso do espectáculo analizado, as fontes primarias limítanse ás persoas aínda vivas no momento de iniciar esta pesquisa, coas que se puido contactar e que accederon a compartir coa investigadora a súa memoria como espectadoras ou integrantes do equipo técnico e artístico do espectáculo. A maioría destas persoas teñen unha idade xa avanzada, o que nalgúns casos supón unha merma da súa capacidade expresiva ou unha perda de memoria. As lembranzas ás que fan referencia pertencen, en moitos casos, a unha idade moi temperá, o que determina o seu carácter fragmentario e difuminado. Na maioría dos casos, o feito de propor unha situación máis semellante a unha conversa interxeracional, onde é frecuente que as interlocutoras máis novas deixen falar ás maiores para permitirlles fiar o seu discurso, contribuíu a xerar un clima de confianza entre a investigadora e as persoas interrogadas. Deste xeito, estas puideron expresarse con comodidade, sen estar sometidas a ningún tipo de limitación temporal ou condicionamento temático que a presenza dun cuestionario fechado podería suscitar. Evidentemente, esa liberdade na duración e na estruturación do discurso por parte do suxeito entrevistado incrementa a complexidade da análise dos datos dispoñíbeis por parte da investigadora. A duración das conversas adoita ser elevada (non menor de 90 minutos, agás cando causas alleas á vontade dos interlocutores obrigan a unha interrupción), o que leva aparellado un maior traballo de transcrición e de análise. Esas desavantaxes foron sopesadas á hora de escoller a estratexia de obtención de información, e considerouse que eran

amplamente compensadas polas vantaxes. Alén dos elementos xa mentados que favorecen a libre expresión da persoa entrevistada (condición fundamental, segundo Ortí, para poder acceder ao seu preconsciente ideolóxico e intentar interpretar as claves da súa conformación, 1994, 196), a obtención de relatos biográficos permite unha análise contextual da experiencia relatada, o que facilitará a comprensión do acontecemento que se pretende reconstruír criticamente.

4.3.2. Datos secundarios

> Siempre que, desde el punto de vista de las ciencias sociales, pretendamos comprender el pasado necesitaremos recurrir a "datos" secundarios. (...) cualquier rastro del pasado incluyendo imágenes, en cualquier soporte, textos, utensilios..." (González Rodríguez, 1994, 253).

Os datos existentes con anterioridade ao comezo da pesquisa, empregados no curso da investigación, foron de dous tipos. Por unha banda atópanse as entrevistas realizadas por outras persoas a informantes xa falecidos. Trátase principalmente daquelas realizadas por Anxo García a finais da década de 1980, momento no que emprendeu unha pesquisa persoal para tratar de botar algo de luz sobre as orixes do seu oficio de titiriteiro. O actor Santi Prego realizou outra destas entrevistas, neste caso a un fillo de Santiago Silvent, que pode incluírse neste grupo de fontes secundarias. Correspondeu á investigadora a transcrición de todas estas gravacións (naqueles casos onde existía este tipo de rexistro sonoro), que se conservaran desde o momento da súa captación en formato cassette. Por ese motivo, algunhas delas estaban nun estado de conservación sumamente deficiente, o que imposibilitou a súa axeitada escoita. Foi o caso das entrevistas realizadas a Trapero Pardo e a Alfonso Silvent por Anxo García, das que infelizmente non foi posíbel facer transcrición.

Un segundo grupo de datos secundarios constitúeno aquelas entrevistas realizadas pola investigadora como parte da gravación do documental *Morreu o Demo, acabouse a peseta* entre 2010 e 2011. Son principalmente entrevistas a Juan e Alfonso Silvent, así como a antigos espectadores que se achegaron á barraca reconstruída por Viravolta para a gravación do filme, durante as festas de San Froilán e das San Lucas de 2010. Malia a que o obxectivo inicial destas entrevistas non era o mesmo que o da presente pesquisa, senón que buscaban principalmente a reconstrución do relato vital dos Silvent e a captación das memorias do espectáculo, achegan informacións interesantes á reflexión emprendida, motivo que xustifica a decisión de incorporalas ao corpus analítico.

Un terceiro grupo de datos secundarios provén das fontes coetáneas ao espectáculo. Inclúen os artigos de prensa, as fotografías e publicidade do espectáculo. Cómpre subliñar dentro deste grupo, polo seu valor estético e documental, os textos xornalísticos de escritores galeguistas, que publicaron comentarios sobre o espectáculo de Barriga Verde na prensa da época.

4.3.3. Distribución da mostra

Para a recollida dos datos realizáronse 11 entrevistas individuais a 9 persoas en distintas localidades galegas e 4 entrevistas grupais celebradas en Santiago de Compostela e Lérez, nas que participaron 19 persoas de procedencias diversas. A distribución xeográfica das memorias obtidas (en vermello no mapa) repártese como segue:

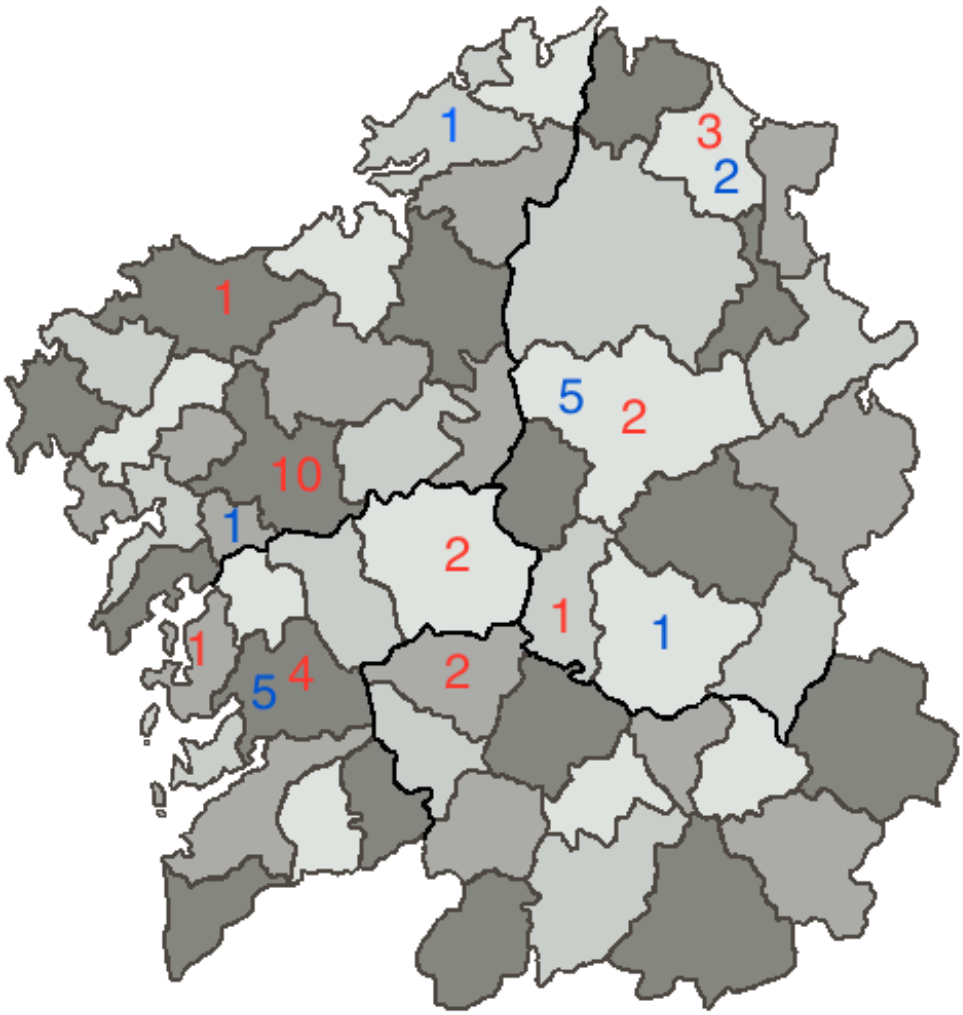
Área de Santiago de Compostela: 10 persoas

Bergantiños : 1 persoa

Pontevedra: 4 persoas
A Mariña : 3 persoas
Chantada: 1 persoa
Deza: 2 persoas
O Carballiño: 2 persoas
O Salnés : 1 persoa
Lugo: 2 persoas

Esta distribución complétase ao incorporar os datos de tipo secundario (entrevistas realizadas por Anxo García e Santi Prego desde finais da década de 1980 e as feitas para o documental). Estes informantes distribúense da maneira seguinte (en azul no mapa) :

Ferrolterra (Neda): 1
A Mariña: 2
Terra de Lemos: 1
Lugo: 5
O Sar (Padrón): 1
Pontevedra: 5



Distribución dos datos primarios e secundarios. Elaboración propia.

Considérase a mostra suficiente para representar os resultados aquí presentados. Porén, como se pode apreciar no mapa, o sur de Galiza non queda representado na mostra. Se ben as principais prazas nas que actuaba a barraca se localizaban na area

central do país (nomeadamente Santiago e Lugo), o espectáculo tamén era popular nas cidades de Ourense e Vigo, en vilas do Condado e a Paradanta como Ponteareas ou Salceda de Caselas, e en numerosas aldeas do interior da provincia de Pontevedra. O recurso a informantes destas áreas non foi posíbel por cuestións de disponibilidade da investigadora, pero prevese realizar nun futuro, xa no contexto do proceso de patrimonialización, para compensar esta eiva.

4.4. ANÁLISE DOS DATOS RECOLLIDOS.

A investigación aquí presentada segue un percurso circular de constante ida e volta, no que a análise dos datos e a reflexión teórica se suceden para levar á reformulación das hipóteses de partida, que se tratarán de probar a través do retorno á análise de datos e á reflexión teórica. Daí que se defina a investigación como indutiva-dedutiva e empírico-teórica.

No que respecta á análise dos datos recollidos, esta foi realizada seguindo a Análise Critica do Discurso. Optouse por esta técnica ao considerar que o discurso espontáneo e libre do suxeito durante a entrevista non directiva non pode ser cuantificado, senón interpretado.

> (...) los *discursos* (aquello que los sujetos *dicen* o *manifiestan* espontáneamente: desde una simple 'palabra en posición de frase' hasta una larguísima exposición oral o escrita dirigida a otro), en cuanto expresión manifestativa de los deseos, creencias, valores y fines del sujeto hablante, (...) exigen fundamentalmente ser comprendidos o *interpretados* (...). O lo que es lo mismo, *el discurso espontáneo* y (relativamente) libre de un sujeto no constreñido por ninguna contextualización impuesta (esto es, por ningún cuestionario) se resiste a su formalización, y mucho más aún a su cuantificación (Ortí, 1994, 198).

A Análise Crítica do Discurso ten en conta tanto o contexto da enunciación, as características dos emisores e as características semánticas do enunciado. É dicir, ten en conta tanto o contido da enunciación (o que se di) como a maneira na que se expresa (como se di). "It is less about collecting facts than about studying interpretive processes" (Cameron, 2012, 14)[146]. Durante a entrevista aberta non directiva, a persoa entrevistada non está suxeita a un cuestionario fechado e implícase nunha actividade que lle é familiar: falar.

> (...) el análisis del discurso de entrevistas individuales abiertas (y/o discusiones de grupo) puede desentrañar con mayor profundidad (...) el *proceso significativo* estructurante de la visión subjetiva de un comportamiento objetivo (...), contribuyendo al propio *diseño lógico* más pertinente de la "batería" de preguntas del cuestionario (Orti, 1994, 193).

Porén, mesmo cando esta persoa fala "coas súas propias palabras", non son realmente "súas", exclusivas dun só individuo, mais dun grupo ou comunidade. "We speak (...) appropriating the words of others to speak a world of our own" (Cameron, 2012, 15)[147]. Así pois, a Análise de Discurso pode entenderse como unha técnica para investigar as voces sociais accesibeis á xente cuxa fala recollen os e as analistas. (Ibídem).

---

[146] Non é tanto sobre recoller feitos que sobre estudar procesos interpretativos (t.p.)
[147] Falamos (...) apropiándonos das palabras dos demais para falarmos un mundo propio. (t.p.)

> (...) *el análisis del discurso (espontáneo y libre) de entrevistas abiertas y/o discusiones de grupo* (...) al devolverle el uso de la palabra libre (sólo de modo relativo, dentro de ciertas condiciones también restrictivas...) al sujeto entrevistado, nos permite acceder a su preconsciente ideológico e intentar interpretar las claves de su conformación (Orti, 1994, 196).

Por outra banda, dentro dunha concepción construtivista enténdese que os distintos usos que a xente fai da linguaxe non só expresan a súa visión do mundo, senón que contribúen a darlle forma. A realidade estaría construída discursivamente a partir dos discursos aos que a xente ten acceso. Tal e como os define Michel Foucault, os discursos son prácticas que forman sistematicamente os obxectos dos que falan, un universo no que se expresan tensións. "Le discours manifeste ne serait en fin de compte que la présence répressive de ce qu'il ne dit pas" (Foucault, 1969,36).[148] A analista debe facer emerxer, no interior do discurso, as pegadas desas tensións, das oposicións e resistencias. Entendendo o discurso como práctica social que contribúe a construír a realidade.

> La description des évènements du discours pose une tout autre question: comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place? On ne peut reconstituer un système de pensée qu'à partir d'un ensemble défini de discours. Mais cet ensemble est traité de telle manière qu'on essaie de retrouver par delà les énoncés eux-mêmes l'intention du sujet parlant, son activité consciente, ce qu'il a voulu dire, ou encore le jeu inconscient qui s'est fait jour malgré lui dans ce qu'il a dit ou dans la presque imperceptible cassure de ses paroles manifestes; de toute façon il s'agit de reconstituer un autre discours, de retrouver la parole muette, murmurante, intarissable qui anime de l'intérieur la voix qu' on en tend, de rétablir le texte menu et invisible qui parcourt l'interstice des lignes écrites et parfois les bouscule. L'analyse de la pensée est toujours allégorique par rapport au discours qu'elle utilise. Sa question est infailliblement : qu'est-ce qui se disait donc dans ce qui était dit? L'analyse du champ discursif est orientée tout autrement; il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son évènement; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. (Foucault, 1969, 39-40)[149].

A noción foucaltiana de discurso está emparentada coa de saber/poder, pola cal na Idade Moderna, a violencia física é substituída en tanto técnica coercitiva do poder polo uso da linguaxe "autorizada", que serve para definir as cousas e as persoas, a

---

[148] O discurso manifesto non sería a fin de contas senón a presenza represiva do que non di. (t.p.)

[149] A descrición dos acontecementos do discurso suscita outra cuestión: como é que aparece un enunciado e non outro no seu lugar? Non se pode reconstituír un sistema de pensamento máis que a partir dun conxunto definido de discursos. Mais ese conxunto é tratado de tal maneira que se tenta atopar alén dos propios enunciados a intención do suxeito falante, a súa actividade consciente, o que quixo dicir, ou mesmo o xogo inconsciente que emerxeu malia el no que dixo, ou na case imperceptible ruptura das súas palabras manifestas; de todas maneiras trátase de reconstituír outro discurso, de rencontrar a palabra muda, murmurante, inesgotábel que anima desde o interior a voz que se ouve, de restablecer o texto miúdo e invisible que percorre o intersticio das liñas escritas e ás veces turra delas. A análise do pensamento é sempre alegórica respecto do discurso que el emprega. A súa pregunta é infalibelmente: que se dicía logo no que se dixo? A análise do campo discursivo está orientada doutro xeito; trátase de tomar o enunciado na estreiteza e singularidade do seu acontecemento; de determinar as condicións da súa existencia, de fixar os límites máis xustos, de establecer as súas correlacións cos outros enunciados cos que pode estar vencellado, de mostrar que outras formas de enunciación exclúe. (t.p.)

realidade. Polo tanto, o concepto de discurso que emprega fai referencia a prácticas linguísticas con consecuencias claras no mundo real. A Análise Crítica do Discurso (dagora en diante, ACD), como enfoque específico da análise discursiva, comparte esa noción de discurso como práctica social que constrúe a realidade. Trata de desvendar usos ideolóxicos da fala que moitas veces permanecen naturalizados, e por tanto ocultos. (Cameron, 2012, 126). Entende que todo discurso incorpora significacións múltiples, cando menos en tres niveis diferentes, polas súas funcións comunicativas. Alén da función referencial (a linguaxe ou discurso que di cousas), o discurso tamén desempeña unha función ideolóxica ou encubridora (a linguaxe que oculta cousas). Un terceiro nivel é aquel no se trata de lexitimar esa función ideolóxica, a partir da linguaxe que revela ou traiciona significados, e que pode ser posta de manifesto pola crítica semántica (Ortí, 1994, 201).

No caso da presente investigación, unha dificuldade engadida á hora de encarar a análise dos datos recollidos está relacionada co feito de tentar investigar unha expresión da cultura popular desde o ámbito académico. A fenda histórica entre o saber "erudito" e o das clases populares mantense no imaxinario colectivo, o que leva a moitas persoas a minusvalorar os seus propios saberes. Os saberes populares son subestimados polos seus propios depositarios, e como tais non consdieran importante que se perpetúen. Malia os esforzos da investigadora por convencer a estas persoas do contrario, é frecuente que os propios relatos das informantes estean condicionados por esta autopercepción negativa. Neste senso, esta manifestación da función ideolóxica antes mencionada deberá ser tida en conta á hora de encarar a análise.

A ACD, máis ca unha técnica de investigación, constitúe unha perspectiva ou actitude específica da análise do discurso (Van Dijk, 1999, 23). Por unha banda, require da detección de patróns regulares nos textos analizados, posto que os discursos se constrúen a través de distintos textos e actos expresivos que se relacionan entre sí. O feito de considerar o discurso unha forma de acción social comporta que se entenda o emisor como un actor social que é membro dun grupo que dalgún xeito vai condicionar o seu discurso, o cal á súa vez ten consecuencias sociais. Tamén o contexto do falante e a súa posición na estrutura social van determinar o seu discruso. Estes elementos determinan tamén as representacións sociomentais que o falante se constrúe arredor da súa realidade. É dicir, o elemento cognitivo tamén ten unha componente social, alén de individual, que vai determinar os significados contemplados no discurso analizado. Así pois, o enfoque da ACD propón atender á análise relacionando as "dimensiones superiores de los acontecimientos de comunicación: los Actores, sus Acciones (incluyendo el discurso) y Mentalidades, y sus Contextos" (Van Dijk, 1999, 26).

Deste xeito, unha análise do discurso orientada criticamente aspiraría...

> (...) a relacionar la *orientación ideológica de los discursos con la génesis y reprodución de los procesos sociales*. O lo que es lo mismo, el *contexto de su interpretación* está representado por una visión global de su *situación* y *del proceso histórico* en el que emergen los *discusos ideológicos* analizados (Ortí, 1994, 202).

Dito enfoque foi o empregado para a análise dos datos primarios e secundarios da investigación (entrevistas individuais e grupais realizadas pola investigadora; entrevistas realizadas no cadro doutras investigacións e artigos de prensa coetáneos ao fenómeno estudado). Os resultados de dita análise, xunto coa reflexión teórica previamente emprendida, serviron para sustentar as hipóteses de investigación 1 e 2.

No caso da terceira hipótese, relativa a un proceso que se está a desenvolver en paralelo á presente investigación, e no que a propia investigadora é parte activa, a técnica de achegamento ao feito analizado debe ter en conta ditas circunstancias. Así pois, optouse pola observación participante como a vía máis acaída para o achegamento e descrición ao proceso de patrimonialización en curso, vivido pola investigadora en primeira persoa A observación participante, entendida máis coma unha vivencia ca coma unha técnica de investigación, baséase na capacidade da investigadora para aprender desa vivencia, ao tempo que debe ser quen de manter unha certa distancia sobre esa aprendizaxe. Permite prestar atención ao punto de vista dos actores do proceso social analizado (Guasch, 1997, 36).

4.5. CONTRASTACIÓN EMPÍRICO-TEÓRICA

A presente proposta metodolóxica consiste, pois, nun percurso circular que vai desde os datos que se van recollendo e a disquisición teórica até a formulación de 140specífic, volvendo unha e outra vez sobre estes materiais até a 140specíficame dunha interpretación sobre o problema analizado e a formulación dunhas teses. A análise cualitativa dos datos primarios e secundarios aspira a facilitar a comprensión dunha realidade social conformada polos significados construídos colectivamente; deste xeito, o modo no que as subalternas galegas do período estudado interpretan as súas vivencias do dispositivo cultural/comunicativo analizado pode contribuír a achegar unha explicación desde o propio suxeito/obxecto de investigación. Entender o teatro de marionetas como medio de comunicación ten consecuencias á hora de abordar a análise das súas expresións, como é o caso que ocupa este traballo. Significa entender os diferentes actores participantes en clave do seu papel na relación comunicativa: emisores/receptores/mensaxe/medium.

No caso do primeiro obxectivo de investigación, o proceso a seguir partía dos datos primarios e secundarios dispoñíbeis para realizar unha análise do dispositivo espectacular, tanto nos seus aspectos textuais (diálogos, argumentos, accións) como non textuais (interpretación, escenografía, disposición do escenario e do público), co fin de detectar os elementos críticos e opositores presentes no mesmo. Alén das formas do espectáculo de Barriga Verde, estudouse tamén a súa recepción por parte das persoas que asistiron á representación. Nese senso, interesaba detectar a maneira na que o espectáculo foi rememorado, atendendo a aqueles aspectos que se destacan e aqueles que se omiten. A interpretación desta análise foi confrontada cos esquemas teóricos presentados na primeira parte deste traballo, nomeadamente o proposto por James Scott para as formas de resistencia simbólica.

No caso do segundo obxectivo de investigación, o proceso de reflexión partiu tamén da análise dos datos analizados, co fin de obter unha descrición o máis completa das características económicas e discursivas do dispositivo obxecto de estudo. A interpretación destes datos apoiouse necesariamente nas ideas presentadas por distintos autores, relativas aos mecanismos de adaptación ou apropiación das culturas populares ao novo contexto da cultura de masas.

Para o terceiro e último dos obxectivos de investigación, confrontouse a interpretación proposta pola propia investigadora da experiencia da que ela foi partícipe coas distintas ideas formuladas no cadro teórico arredor da problemática dos procesos de patrimonialización da cultura popular, e específicamente das súas expresións inmateriais.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BLOQUE III. CASO DE ESTUDO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAP 5. BARRIGA VERDE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DO DISCURSO OCULTO

Co fin de poder confirmar a primeira hipótese da investigación, que propón que o espectáculo obxecto de estudo actuou, cando menos durante o período analizado, como medio de comunicación das subalternas, comézase este capítulo cunha descrición pormenorizada do terreo de análise. A amplitude e diversidade das fontes empregadas para configurar este relato ten a súa causa na precariedade dos datos dos que se dispón, o que obrigou a un rastrexo en diversas direccións, labor cuase detectivesco habitual cando se trata de detectar as pegadas daqueles colectivos que, pola súa natureza marxinal, evitaban deixar rexistro do seu percurso vital.

Unha vez presentado o espectáculo analizado en todas as dimensións posíbeis e dispoñíbeis até o momento, estarase en condicións de abordar a análise dos discursos producidos en torno a el polas distintas fontes das que se botou man na investigación. Só entón será posíbel determinar se, como se propón, o espectáculo de Barriga Verde serviu para vehiculizar o discurso oculto das subalternas durante as dúas décadas acoutadas, aquelas que sucederon á derrota republicana tras o golpe fascista de 1936.

5.1. DESCRICIÓN DO CASO DE ESTUDO. BARRIGA VERDE E A FAMILIA SILVENT.

Un dos problemas con que topa calquer tentativa de estudo das expresións culturais das subalternas é que a súa categorización ou incorporación a marcos de análise ou a esquemas narrativos propios da cultura escrita vai constituír inevitabelmente unha forma de aculturación ou de tradución deturpadora. Deste xeito, o mero intento de afrontar un relato descritivo da xénese do espectáculo de Barriga Verde supón empregar os datos dos que se dispón até o momento na elaboración dun relato a partir dunhas pautas narrativas e duns intereses alleos ao fenómeno. Esta transposición é inevitábel e asúmese o carácter necesariamente subxectivo de toda interpretación. Porén, considérase fundamental poñela en evidencia para non incorrer en vicios que se teñen detectado noutras tentativas, por outra parte meritorias, de colocar o espectáculo no espazo da cultura escrita, espazo que nun principio lle tiña sido vedado polo seu carácter subalterno.

Deste xeito, algunhas das aproximacións realizadas até o momento tenderon a focalizar na figura dunha persoa concreta o mérito da creación do espectáculo, nunha maniobra que, ao meu ver, é produto da interferencia de esquemas propios da cultura dominante, na que a idea do talento como virtude innata se mixtificou até o extremo de relegar a un segundo plano a propia natureza comunicativa e social do acto creador. No caso de Barriga Verde, espectáculo popular que contén, como se verá, numerosos elementos tomados da tradición europea de títeres de cachaporra, e que se realizaba nun contexto que primaba a supervivencia do colectivo (os artistas ambulantes coa súa subcultura específica) por riba de valoracións estéticas relativas ao mérito de individuos concretos, este tipo de esquema é claramente inaxeitado.

Tratarase, por tanto, de organizar os datos dispoñíbeis até o momento, relativos ás circunstancias nas que presuntamente aparece o espectáculo que centrará a presente análise, evitando toda valoración e investimento de méritos exclusivos nas persoas que interviron nel.

5.1.1. As orixes

As referencias máis temperás ao personaxe de Barriga Verde que se coñecen datan dos anos 1910 e cando fan referencia a algún nome propio, sitúan a familia Silvent como responsábel das súas escenificacións. Faise necesario, por tanto, enumerar as informacións disponíbeis relativas ao periplo vital desta familia.

A orixe do apelido Silvent é francesa, especificamente da rexión de Rhône-Alpes, departamento de Isère[150]. Polo que se ve, aquela sería a nacionalidade de Joseph Silvent, natural de Perpignan, segundo consta nas actas de nacemento de tres dos seus netos (Iglesias, 2013, 32). Porén, nos rexistros desta cidade francesa consultados non consta o nacemento de ningún individuo con ese nome[151]. Os datos relativos a esta persoa dos que se dispón proveñen da memoria familiar, e non explican os motivos que a levaron a se instalar na Península. Ao parecer, Joseph Silvent era un experto domador de cabalos, un dos números habituais nos primeiros circos (Richet, 1530), o que faría plausíbel a hipótese de que se tratase dun membro dun circo francés que decidiu separarse da *troupe* durante unha xira. O motivo da súa emancipación puido ter sido o feito de iniciar unha relación emocional cunha muller española, a murciana Josefa Martínez. Segundo o relato elaborado por Xaime Iglesias a partir de testemuños familiares e da escasa documentación localizada nos rexistros civis, a parella chega a Extremadura no último terzo do XIX, ofrecendo nas distintas feiras e festas un espectáculo de doma e exhibición de cabalos completado con algúns números de circo (Iglesias, 2013, 32). Non hai probas de que entre estes últimos houbese algún número de teatro de marionetas, se ben era frecuente que as atraccións circenses de finais de século incluísen marionetas no seu programa[152]. O mesmo autor propón a hipótese de que a parella (non consta que contraesen matrimonio) establecera na localidade de Santa Marta de los Barros o seu centro de operacións, desde o que se trasladaban ás distintas feiras da contorna. Nesta vila tería nacido o seu fillo máis vello, José, ao que lle seguirían catro irmáns: Julia, Margarita, Domingo e Santiago. A data e o lugar de nacemento daquel primeiro fillo varían, segundo o rexistro, entre o 1885 e o 1995; e ubícana tamén en Cáceres ou Coimbra. Chama a atención que a única partida de nacemento que se coñece, localizada por Xaime Iglesias no rexistro civil de Cáceres, con data de 1 de febreiro de 1886, o neno José Silvent Martínez é rexistrado por Julián Hurtado Abila, quen afirma que foi encargado polos pais para realizar esa xestión, aínda que expresa, e así queda rexistrado, que os pais son descoñecidos. A aparente falta de lóxica deste documento ten, nunha lectura máis profunda, unha posíbel explicación: a de que os pais da crianza non desexasen, por algún motivo, expoñerse diante da autoridade, polo que tería pedido a un coñecido que fixera ese trámite por eles. Unha actitude defensiva bastante frecuente no ambiente dos peripatéticos, como se viu.

---

[150] Segundo o Insitute National de Statistique, no departamento de Rhône-Alpes concéntranse a maioría das persoas co apelido Silvent aparecidas en rexistros desde 1791 ao 1915. (Genealogy.tm.fr). Desas persoas, a maioría, segundo o portal Geneanet, estarían radicadas en Isère (1953 individuos no mesmo período).

[151] Consultáronse os arquivos municipais de Perpignan do 1840 ao 1875, período no que resulta plausíbel que tivese nado Joseph Silvent se foi pai no 1890 e tivo catro fillos máis despois desa data. Os únicos datos atopados que remiten por proximidade ao apelido Silvent fan referencia ao nacemento dun neno chamado Jean Etien Sirven, fillo natural dunha moza que o recoñece como dela, o 2 de outono de 1869; cinco anos máis tarde, o 2 de setembro de 1872, rexístrase a un neno como Ferdinand Hyppolite Sirvent. Fonte: arquivos departamentais do Conseil Général des Pyrenées Orientales, consultados en liña o 12/11/14 (archives.cg66.fr).

[152] Segundo o volume da *Encyclopédie* de la Pléiade adicada ás artes do espectáculo. os adestradores de animais que integraron os primeiros circos a finais do s. XVIII, formaban parte "de l'immense tribu des saltimbanques dans laquelle figuraient aussi d'autres amuseurs de la foule: sauteurs (...) , marionnettistes, arracheurs de dents, danseurs de corde, jongleurs, escamoteurs". (Richet, 1981, 1530) [da inmensa tribo dos saltimbancos, da que tamén formaban parte outros entretedores da multitude: cabalos de salto (...) , marionetistas, sacamoas, equilibristas, malabaristas, escamoteadores (t.p.)].

Respecto aos outros irmáns, Santiago tería nacido na cidade de Compostela o día do Apóstolo de 1890, segundo distintos documentos[153]. Este feito, de ser certo, pon en cuestión a versión defendida polos fillos de José e dada por boa por Jaime Iglesias. En primeiro lugar, porque esta versión coloca como data probábel do nacemento de José o ano 1890, baseándose na acta de defunción e noutros documentos expedidos no crepúsculo da vida do titiriteiro. Sendo este ano o de nacemento do seu irmán Santiago, e asumindo que non eran xemelgos, parece improbábel que os dous irmáns nacesen no mesmo ano e en cidades diferentes.

Segundo o relato mantido polos seus fillos, José, aínda mui neno, abandonou o núcleo paterno e cruzou a fronteira desde Extremadura a Portugal. O motivo tería sido a férrea disciplina á que Joseph sometía aos seus fillos para adestralos nas artes circenses. Porén, tendo en conta que esta forma de educación era común nas dinastías circenses, é lícito albergar sospeitas de que puidera terse dado algunha outra circunstancia que motivara tal separación[154]. Iglesias sitúa en 1903 a data da fuxida do neno cara a terras portuguesas, atravesando a Raia Seca desde Badajoz, onde a familia se atopaba actuando co espectáculo durante as festas. Propón a posibilidade de que marchase co compromiso dun pequeno circo de enrolalo á súa chegada á vila fronteiriza de Elvas. Unha caída teríao levado a abandonar tamén esta nova compañía e daría paso a unha tempada de errancia. O periplo do cativo, que, dependendo da data de nacemento que se dea por boa, andaría entre os 13 e os 18 anos, lévao, nun primeiro momento, á mendicidade e o traballo como pastor de ovellas. Ao cabo dun tempo, chama a atención do mozo unha actuación de teatro de monicreques que visita a localidade na que se atopa. O fantocheiro reclútao como aprendiz e ensínalle os segredos do oficio ao tempo que percorren distintos lugares do norte portugués co espectáculo (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

O dato do nacemento do seu irmán Santiago en Compostela en 1890 –cando José, de ter nacido en 1886, contaría só catro anos de idade- convida a propor outras hipóteses, como a que sostén Anxo García (entrevista persoal, 26-2-2015). Segundo o titiriteiro lalinense, pioneiro na pescuda das pegadas de Barriga Verde, semella máis verosímil que José tivese chegado a Portugal coa súa familia desde Galiza, nunha xira habitual polas festas do Sul do Miño. Contando en 1903 con 17 anos de idade, non é aventurado pensar que o mozo quixese probar sorte pola súa conta con algún empresario portugués, e fose entón que iniciase a súa andaina cos fantoches. Unha posibilidade que non deixa de conter numerosas lagoas, como se irá vendo.

5.1.2. Contacto co teatro popular portugués

Se ben non existen probas que o confirmen, a coincidencia nas datas co momento de popularidade do espectáculo popular dos *robertos*, herdeiro de Pulcinella no país lusitano, alén de numerosas coincidencias no repertorio do espectáculo de Barriga Verde, convidan a supor que foi esta formación recibida na adolescencia a que

[153] O Documento Nacional de Identidade e o Carné de afiliación ao Sindicato do Espectáculo, amosados polo seu fillo Juan. Porén, consultado o Rexistro Civil de Santiago de Compostela pola investigadora, certificouse que non existe inscrición de ninguén co nome de Santiago Silvent Martínez no período comprendido entre o 01/01/1890 e o 31/12/1895. (Certificación con data do 27/03/2015).

[154] Juan Carlos de la Madrid explica que o circo, que define como "medio cerrado", estaba formado por "artistas generalmente organizados en dinastías cuyo oficio viene de lejos traspasándose de padres a hijos en apellidos que permanecen inmutables a la renovación de las personas. Su oficio es una cuestión de tiempo, en la que son difíciles de aceptar artistas agenos al propio circo que no hayan pasado por ese aprendizaje y que necesitan mucho tiempo para adaptarse a esa mentalidad casi genética del mismo, además de para adquirir ciertas habilidades, que no son en la mayoría de los casos 'naturales' sino que requieren de una lentísima preparación y perfeccionamiento durante años." (Madrid, 1996, 288).

achegaría a José Silvent as técnicas e os textos do espectáculo tradicional portugués; materia prima que máis tarde fusionaría co repertorio propio do contexto cultural no que acabaría por desenvolver a súa profesión, o galego.

José Silvent tería botado, segundo a hipótese defendida por Iglesias, aproximadamente seis anos en Portugal. Tampouco é seguro o ano no que atravesou o Miño para chegar a Galiza, nin onde recalou por primeira vez. Aténdonos ao relato do seu fillo, pasaría a Tui atraído pola sona das festas de San Telmo, que teñen lugar durante a Pascua. Corría, segundo cálculos de Iglesias, o ano 1909, aínda que nese senso as informacións fornecidas pola familia, única fonte de que se dispón para tratar de situar este feito, son contraditorias[155].

En calquera caso, o bonecreiro, que naquel momento vía reducida a súa equipaxe a un saco que cargaba ao lombo (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010), debeu atopar ao norte do Miño facilidades para instalar o seu precario teatriño (limitado, nun principio, a unha saba pendurada de dúas esquinas ou dous paus) e, sobretodo, deu cun público xeneroso que enchía o seu chapeu ao final de cada actuación. De darmos como válida a hipótese da súa chegada durante as festas patronais de Tui, suponse que a continuación o titiriteiro tería percorrido as distintas feiras da contorna (Salceda de Caselas, Ponteareas, Gondomar, O Porriño, As Neves....), para aparecer en Salvaterra durante o verán. Tampouco é clara a época do ano no que isto último ocorre, aínda que si que tivo que coincidir cunhas festas grandes do lugar, dado que había numerosas atraccións. Iglesias aventura que se trataba das festas patronais de San Lourenzo, celebradas en agosto, e que foi durante esa festa que José Silvent coñeceu a Emerenciana Fernández Gómez, natural de Lérez, que traballaba xunto coa súa familia nun posto de lanchiñas, atracción habitual nas festas e feiras da época. A rapaza formaba parte dunha familia adicada á ambulancia (oficio común nesa parroquia pontevedresa), e segundo testemuño dos seus fillos, era dous anos máis vella ca José. Este dato confirmaría 1886 como data de nacemento do titiriteiro, pois segundo o seu carné de identidade, Emerenciana tería nado en 1884, malia no rexistro civil aparecer 1892 (Iglesias, 2013, 40). Neste momento os mozos inician unha relación afectiva que os levará a convivir e viaxar xuntos co espectáculo.

5.1.3. Nacemento do personaxe de Barriga Verde.

O mozo titiriteiro incorpora, a partir de entón, a súa compañeira á posta en escena do espectáculo. O formato continúa a ser moi sinxelo: unha tea pendurada entre dous soportes mantén oculto o manipulador, quen vai amosando por riba da súa cabeza os distintos bonecos. Emerenciana, agora, colaborará animando o público a achegarse ao precario teatriño e, unha vez iniciadas as breves pezas, interactuará cos personaxes de madeira, engadindo un elemento máis de complexidade á situación comunicativa presentada.

> Miña nai contestáballe aos muñecos.
> *[pero ela estaba de vista ao público, o público víaa a ela?]*

[155] En entrevista realizada o 3-2-2012, Alfonso Silvent di que o seu pai botou catro anos en Portugal e que abandonara o seo familiar cando tiña dez anos. Esas cifras remitiríannos a 1904 como data da súa chegada a Galiza, o que non se corresponde coa que propón Jaime Iglesias (1909), quen por outra parte se basea en grande medida nos testemuños dos fillos de José Silvent.

> Si, ao público. E contestáballe. Dicía, cando era, por exemplo de... do Barbero, pois pagáballe... E expresábase bastante ben. E ese levouno, levámolo, ese sistema, siempre, siempre, pero de inverno. (...) O de contestarlle aos muñecos. Despois de facer o cine... (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

Retomando o esquema descrito no cadro teórico (apartado 2.4), á interlocución marionetista-espectador(as)-personaxes habería que engadir un terceiro interlocutor: a moza que dialoga en voz alta cos personaxes da peza podería estar realizando a viva voz aquelas interaccións que os membros do público só realizan mentalmente e, deste xeito, ampliando o efecto de denegación xerado. A persoa de carne e óso que dialoga con personaxes de madeira e tea contribúe a crear a fantasía de que os bonecos teñen vida propia, se ben o público continúa a ser consciente de que *ce n'est pas vrai, mais pourtant..*[156].

A presenza dun personaxe fóra de escena que cumpre a función de narrador e interlocutor-voceiro do público é habitual no teatro de marionetas. Atópase no teatro de bonecos de Santo Aleixo, no Algarve (Zurbach, 2007 e Passos, 1999), e estivo nas primeiras representacións de Guignol, precisamente no momento fundacional do espectáculo de títeres de cachaporra lionés. As similitudes e a proximidade temporal entre a orixe deste espectáculo e a do de Barriga Verde xustifican que se lle adiquen unhas liñas ao relato do mesmo.

A historiografía sobre Guignol, ben máis abondosa que a relativa ao equivalente galego, atribúe a Laurent Mourguet (1769-1844) a creación do personaxe. A súa orixe en Lyon tamén non é discutida. Mourguet, tras perder o seu traballo como operario da seda a raíz da mecanización do téxtil, alterna distintos oficios, entre eles o de arrincador de moas, para o que se vale dun monifate de Pollichinelle co que distraer os clientes. Esta actividade de entretemento debía atraer ben máis curiosos que a de sacamoas, polo que Mourguet decide centrarse na súa faceta de *amuseur* e alíase cun músico, coñecido como Père Thomas, para as súas actuacións ao aire libre. "Avec Mourguet, Thomas peut montrer les multiples facettes de son talent. Debout, devant le castellet, il joue du violon et invite les passants à regarder" (Fournel, 1975, 20)[157]. Ao mesmo tempo, dialoga co personaxe de Polichinelle, improvisando unha serie de diálogos cheos de graza. Porén, o antigo zapateiro metido a *entertainer* ten unha debilidade polo viño do Beaujolais e auséntase con demasiada frecuencia do seu posto a carón do teatriño, o que fai que Mourguet decida pór fin á súa sociedade. Para substituílo constrúe, contra 1804, un personaxe que imita o père Thomas. Baptízao como Gnafron e, como o seu equivalente humano, cumpre a función de atraer o público coa súa verborrea, alén de entaboar agudos diálogos cos personaxes da ficción. O père Thomas primeiro, e despois Gnafron, contribuían a xerar un distanciamento ao ancorar a trama ficticia na realidade do público, do mesmo xeito que, un século máis tarde, fará Emerenciana co espectáculo de monifates representado polo seu home.

Arredor de 1808, Mourguet decide substituír o seu Polichinelle por un novo personaxe que, igual que fixera con Gnafron, está inspirado nun referente real. Neste caso, constrúe un boneco á súa propia semellanza, caracterizado coma un operario da seda (o bonete de coiro e a longa trinca son trazos típicos do *canut*) que comenta e

[156] Non é certo, porén... (t.p.)
[157] Xunto a Mourguet, Thomas pode amosar as múltiples facetas do seu talento. Dereito diante do teatriño, toca o violín e invita aos transeúntes a ollar (t.p.).

ironiza sobre a actualidade local lionesa (Fournel, 1975, 25). En 1840 Guignol adquirira tal popularidade en Francia que o Polichinelle ficou relegado a un papel marxinal, como comentarista doutros espectáculos dirixidos exclusivamente ao público infantil nos parques parisinos. O novo personaxe tivo tal predicamento que o nome de Guignol acabou sendo sinónimo de marioneta de luva, tanto no contexto francófono como noutras culturas.

A peripecia sufrida polo novo personaxe de teatro de títeres de luva, aparecido na Francia post-revolucionaria e nun contexto de grave crise económica, contén numerosos paralelismos coa versión dos feitos que se tenta reconstruír para o personaxe galego. Do mesmo xeito que en Francia existía previamente un heroe cómico popular da tradición polichinesca, en Galiza antes do 1900 os personaxes populares de títeres eran os cristovos, probábeis parentes do Don Cristóbal Polichinela que aparece na Península no século XVIII como resultado da fusión do personaxe napolitano, traído polos comediantes italianos, co carácter dos tipos locais da Corte madrileña (Ayuso, 2013, 3; Rumbau, 2013, 211-212). O público popular galego denominaba *cristovos,* xenericamente, a todos os personaxes que os cegos animaban coa axuda dun lazarillo agochado tras da súa capa. A figura do cego monifateiro debeu ser habitual nas feiras e romarías galegas até inicios do século XIX, segundo diversas fontes (Pereira e Sousa, 1991; Sampedro, 2007; Carré, 1997). Non existe ningún dato de que houbese outros espectáculos de marionetas populares alén dos representados polos cegos (Anxo García, entrevista o 26-2-2015). As distintas referencias sobre o tema coinciden en que no momento da suposta chegada de José Silvent a Galiza os cristovos están en declinio, polo que é plausíbel que o espectáculo traído polo rapaz chegado do Sul do Miño constituíra unha novidade que contribuíu ao seu éxito. Atribuír a José Silvent, do mesmo xeito que a Laurent Mourguet con Guignol, a decisión planificada de renovar o repertorio semella extremadamente forzado e supón incurrir, unha vez máis, na transposición dos esquemas propios da racionalidade institucional aos mecanismos de innovación e creatividade populares.

Máis aínda, cando ao relato oficial se confrontan outras versións que parecen indicar que o espectáculo de monifates de Barriga Verde non xurdiu só da man de José, senón que os seus irmáns tamén contribuíron á sona do personaxe, e que probabelmente non fixeran máis que continuar unha herdanza familiar e adaptala ao contexto no que tiveron de desenvolver o seu oficio.

5.1.4. Fusión de tradicións.

O nacemento de Barriga Verde non se debeu producir dun día para outro nin foi premeditado. Do mesmo xeito que Mourguet iría dando forma a Guignol a través dun proceso de ensaio-erro co seu público, José ou o resto dos irmáns Silvent moldearían o seu espectáculo dacordo co resposta dos espectadores que foron atopando no seu percurso. Algunhas coincidencias atopadas no repertorio inducen a crer que o titiriteiro trouxo a Galiza un espectáculo inspirado naquel que os fantocheiros portugueses representaban nos seus teatriños, contando com Dom Roberto como heroe. É probábel que a intervención da súa compañeira no espectáculo contribuíse a acelerar o proceso de mestizaxe. E tamén, que o contacto cos seus irmáns, que debían adicarse coma el a ofrecer pequenas representacións de fantoches, intervise na fusión das formas e os contidos do espectáculo que se representaba popularmente a un e outro lado da fronteira. En efecto, nas conversas con algúns descendentes de Silvent (os irmáns Santiago e Juan Silvent Suárez) fálase indistintamente de Cristovo e de Barriga Verde para aludir ao heroe das pezas, e mesmo chega a afirmarse que "o

propio Barriga Verde era Cristóbal" (S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego o 6-4-1989) ou que o nome completo do personaxe era "Don Cristóbal Barriga Verde" (J. Silvent, entrevista persoal, 4-12-2014), o que nos remite ao Don Cristóbal Polichinela da tradición castelá de títeres de cachaporra, e da que mui probábelmente Barriga Verde era descendente a partes iguais con Roberto.

Deste xeito, se se ten en conta que moitos dos argumentos das pezas dos cristovos coincidían ou eran moi similares aos dos robertos, pódese virar o razonamento até o dagora proposto e pensar que, en realidade, o que se representaba era o espectáculo tradicional dos cegos monifateiros galegos, temperado con algunhas influencias dos repertorios portugués e castelán (o que Joseph ou Josefa lles terían transmitido aos fillos). Casto Sampedro y Folgar (2007, 165-166) dá conta de dous argumentos dos cegos monifateiros moi similiares aos que referencia Seara Cardoso (-, 7-8) para as pezas do repertorio portugués: a do Barbeiro e a morte do Demo, presentes as dúas no repertorio de Barriga Verde e que serán analizadas máis adiante. En calquera caso, alén dunha peza montada presumibelmente en 1942 por José Silvent –e tamén polo seu irmán Santiago[158]- que semella calcada dunha xenuínamente portuguesa, o resto do repertorio de Barriga Verde pódese considerar eminentemente europeo. Isto é, os esquemas dramáticos son parellos aos de toda a tradición de teatro de títeres de cachaporra, que arrinca, como se viu máis arriba, no século XVII en Nápoles. Dito isto, tratarase de amosar o carácter orixinal do achegamento galaico a esta tradición paneuropea, o que non comporta unha contradición.

5.1.5. Etimoloxía de Barriga Verde

Fose como for, o espectáculo representado por José Silvent e/ou os seus irmáns debeu constituír unha novidade para o público galego, que o aceptou con agrado e contribuíu á súa popularidade. É verosímil pensar que esa novidade no formato (da capa do cego á saba pendurada polo artista ambulante), xunto con outros elementos propios dos fantoches portugueses e descoñecidos até o momento polo público galego, motivaron a adopción dunha denominación diferenciada para o espectáculo, que se considerou distinto do que até entón se coñecía, o dos cristovos. Así describe o proceso Anxo García:

> (...) veñen aquí a Galicia facer títeres e fan os títeres que hai aquí: cristovos. Un deles, ou… toda a familia, pois pouco a pouco van facendo que pase o nombre de Cristovo, que pase a ser Barriga Verde, (...) que acaba por ganarlle o nome ao propio Cristovo. Desaparece o de Cristovo. Quizais porque pasan a ser eles os únicos que… quedan en Galicia facendo teatro de títeres tradicional. Entón desaparece o Cristovo ese do uso… habitual da xente, anque aínda hai vellos que o usan, e pasa a ser Barriga Verde, que é o que eles máis promocionan no exterior da barraca, que é realmente cando máis público tiñan. (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

Nalgún momento aparece a denominación de Barriga Verde para o personaxe principal. Este nome é empregado en distintos lugares do continente americano (na cidade dominicana de San Juan de la Managua e no estado brasileiro de Santa

[158] Trátase da peza que, segundo Alfonso Silvent, escenificaba o descubrimento de América, e que contén numerosas similitudes coa peza *O marqués de Pombal e os Jesuítas* do repertorio tradicional de títeres portugueses. Referencian a súa representación por Santaigo Silvent Consuelo Ferrero, viúva de Julio Jiménez Silvent (entrevista realizada por A. García, outubro de 2013) e Juan Silvent (entrevista persoal, 24-12-2014).

Catarina) e é tamén o xentilicio familiar das persoas orixinarias de Murcia. Non se pode obviar o claro componente carnavalesco do par semántico: a barriga como referencia ao ventre avultado, á protuberancia excesiva, símbolo de virilidade, de goce carnal e achegamento á terra (Bakhtin, 2003, 77); e a cor verde, considerada no Medioevo como a propia dos tolos (Gaigbenet e Jayoux, 1985, 176). É posíbel que a expresión "ti es un Barriga Verde", aplicada a toda persoa un pouco atolada e traste, fose anterior ao espectáculo de bonecos e que tivese sido incorporada ao espectáculo ao apreciar os artistas a súa adecuación ao carácter do personaxe.

A orixe da denominación dos personaxes do teatro popular de marionetas adoita ser obxecto de conxecturas. Tal ocorre co Don Cristóbal, sobre o que algúns autores propoñen a hipótese de que herdase o nome dun dos empresarios italianos que trouxo á Península este tipo de espectáculos (Ayuso, 2013, 4; Rumbau, 2013, 210); explicación similar presenta Seara Cardoso para o nome do boneco tradicional portugués, que tería adoptado o nome do empresario Roberto Xavier de Matos, se ben tamén contempla a posibilidade de que o nome proveña do do protagonista da peza *Roberto e o Diabo* (Seara, 4). Xa se viu anteriormente como a orixe do nome de Pulcinella ten sido albo de construcións lendarias (do pitiño-pulcino ao nome dun paisano de Acerra, Leone, 2013, 1-3), o que tamén ocorre con Guignol. Onofrio presenta a posibilidade de que Mourguet puxese en boca do seu personaxe a expresión popular *c'est guignolante*, que expresa xocosidade, e que o público acabou por colocar ao boneco ese nome. Fournel (1927), porén, prefire a opción do patronímico, pola que o titiriteiro tería tomado o nome dunha persoa coñecida, chamada Guignol ou Chignollo (27). A opción de que fose o propio público o que acabase por baptizar o novo personaxe non é desatinada. De feito, as variantes do nome Pulcinella, producidas por adaptación fonética ao contexto de acollida (Punch en Inglaterra, Polichinelle en Francia) indican que os espectadores participaban dalgunha maneira na consolidación dos personaxes populares. De aceptarse a hipótese de que o Dom Roberto ou o Don Cristóbal deban o seu nome a un "empresario" ou artista ambulante que acadou unha especial notoriedade, resulta tamén plausíbel outorgarlle ao público a paternidade nesa adscrición metonímica do nome do manipulador ao do personaxe. Unha posibilidade que viría a reafirmar a hipótese do papel activo do público no proceso comunicativo teatral, e a presenza do efecto de denegación, polo que os espectadores, malia involucrárense na ficción proposta desde a escena, *saben* en todo momento que é unha persoa de carne e óso quen está detrás da acción dramática, e mesmo coñecen o seu nome.

No caso de Barriga Verde, puidera ser que a denominación denotase tamén primeiro o titiriteiro para despois pasar ao boneco que manipulaba. Así o parecen confirmar algunhas referencias, nas que se emprega o nome para aludir a un artista ambulante, sen precisar se se adicaba a animar marionetas ou a facer números de circo. Anxo García remite ao relatado polo titiriteiro madrileño Paco Porras, quen comentaba que coñecera varios pallasos tradicionais en Madrid que eran coñecidos con esa denominación (A.García, entrevista persoal, 26-2-2015). Un relato de Rafael Dieste publicado o catro de febreiro 1919 en *El Ideal Gallego* viría probar que tamén en Galiza a denominación era común para calquera artista ambulante. Do mesmo xeito, un poema de Luis Pimentel publicado en *El Progreso* durante o San Froilán de 1927[159] pode lerse como un canto á vida bohemia dos feirantes e non tanto como

[159] La luna trae tu carro,/hermano Barriga Verde;/la luna clara, la luna verde.//Traes el polvo y el sol del camino infinito./En tu bruñida corneta,/notas punzantes, como tachuelas,/para clavar tu caseta.//Tiembla la luz de acetileno/en tu casa de lona./Y subida a un palo se rasca la mona.//Dentro, la niña desdibuja un fox-trot/más triste

retrato dun personaxe concreto que, así e todo, ben podería corresponderse perfectamente co de José Silvent ou algún dos seus irmáns.

Alén diso, nas entrevistas realizadas detectouse a tendencia a dotar da calidade de nome propio a Barriga Verde, como se se tratase dun único artista. Moitas das alusións ao personaxe semellan confirmar que o a denominación fai máis referencia ao titiriteiro do que ao fantoche.

> Nós Barriga Verde chamábamoslle ao que... Posiblemente era o Barriga Verde! Porque, oye: o que estaba fóra nós dicíamos que era o Barriga Verde, pero posiblemente, o... Fóra, era o Traga Estopas. (Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013)[160]
>
> .....
>
> *[había un que se chamaba barriga verde? Un muñeco que se chamaba barriga verde?]*
>
> Barriga Verde era o Santiago. Era o Santiago.
>
> *[pero que muñeco... había un muñeco que...?]*
>
> bueno, chamaríallo el...
>
> (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012)[161].

5.1.6. Periplo da familia Silvent. Problemas do rastrexo dos "sen pegadas".

Malia a popularidade que o espectáculo debeu ir adquirindo desde a chegada dos Silvent a Galiza, non se pode obviar a precariedade da subsistencia da súa familia, propia dos membros do colectivo dos artistas ambulantes, unha condición que tratou de retratar Pimentel no seu poema de mocidade.

José e Emerenciana comezan a ter descendencia en 1911, cando nace Lúcia, a primeira filla, á que colocan un nome portugués que di moito da aculturación que debeu ter experimentado Silvent durante a súa estadía no Sul do Miño. Dous anos despois nacería Nieves, á que seguiría Trinidad en 1916. Estas tres fillas naceron antes da formalización do matrimonio da parella, celebrado en Lérez en 1919, acontecimento que pode indicar unha mellora do estatus da familia, que podería desexar formalizar a relación e deste xeito facilitar o recoñecemento legal do *pater familias*, de quen até ese momento non existía ningún tipo de documento oficial que derá fe da súa identidade. Por outra banda, o feito de ter chegado desde Portugal falando con marcado sotaque portugués, como consta en numerosos testemuños escritos[162], podería levar a sospeitas respecto da súa nacionalidade e ocasionarlle

---

que Charlot./(Harina de centeno/sobre su rostro moreno.)//La bandera española gotea anilina/y, en el alambre, hace equilibrios el hambre/vestida de percalina.//El caballo trisca al borde de la cuneta/y un sueño loco se mete en tu carreta./¿Piensas en un Circo lujoso/más grande que la tierra?// Tiembla la luz de acetileno/Y en el parche de tu pandero,/yo quiero escribirte este letrero:/"La luna trae tu carro, hermano Barriga Verde;/la luna clara, la luna verde". (*El Progreso*, 5-10-1927).

[160] Nada en 1937 na parroquia de Mesego, no Carballiño.

[161] Nada en 1926, feiranta. Celeiro de Mariñaos, Barreiros (Lugo).

[162] Álvaro Cunqueiro fala dos "títeres del Portugués" nun artigo sobre as San Lucas publicado no *Faro de Vigo* o 17-10-1957; Trapero Pardo, nun artigo do 6-10-1968 de *El Progreso* no que rememmora os San Froiláns de principios de século, refírese a Barriga Verde como un "simpático portugués" que chegaría ás festas de Lugo en datas posteriores ás referidas no texto. Nun artigo similar publicado o 7 de outubro de 1973, o que foi cronista oficial da Cidade da Muralla volve referirse a Silvent como "un portugués menudo y simpatico, que hablaba un español esmaltado de 'mais', de 'vosas excelencias', de 'gostarán mucho del tiatro' y de unos 'ate' muy oportunos". Chama a atención que nesta descrición aluda ao bonequeiro como "menudo", cando todas as descricións del lémbrano como alto e desgarbado. Cándido Sanjurjo, natural de Abres, lembra nun artigo de 1997 cando asistiu, en 1924 durante as festas do Sete en Ribadeo, á representación de monicreques que, pola descripción do argumento, debían corresponder á de Barriga Verde, e que, polo sotaque, lle pareceu que serían portugueses. (Libro das festas patronais de Ribadeo, 1997).

algún problema legal. De feito, na acta de nacemento da súa cuarta filla, Celia, con data de 6 de xaneiro de 1919, José consta como oriúndo de Coímbra. (Iglesias, 2013, 28, nota de rodapé 17). Tan só 20 días despois, a partida de matrimonio do Arcebispado de Santiago, freguesía do Salvador de Lérez, na que consta a unión entre José e Emerenciana, contradi esta información, facendo constar Badajoz como cidade natal do esposo (Ibídem, 40).

En calquera caso, o momento da formalización do matrimonio de Silvent debeu coincidir co progresivo enriquecemento do espectáculo, ao que se incorporarán novos elementos. Segundo Iglesias, algúns anos antes a parella xa ampliara o dispositivo orixinal para presentar o espectáculo nunha barraca de lonas e madeiras que alugaban en cada localidade onde paraban. Iglesias barrunta que sería arredor de 1915 cando este cambio se produce, e que neste momento a parella e as súas dúas fillas comezarían a trasladarse nun carromato ou similar medio de tracción animal (Ibídem, 71). A medida que as fillas ían medrando colaboraban nas tarefas reprodutivas (coidado dos cabalos, lavado da roupa ou alimentación do resto da familia). Ademáis diso, algunha delas tamén se integrou no espectáculo, como Lúcia, que tocaba a percusión na "charanga" organizada para atraer ao público ao interior da barraca; ou Celia, que interpretaba "canción española" con certa graza (Ibídem, 73). Como se analizará máis adiante, o paso do teatriño uni-persoal (ou a simple saba pendurada) ao dispositivo-barraca vai marcar unha serie de mutacións no sistema de organización económica do espectáculo, transformacións similares ás sufridas desde o último terzo do século XIX por outros espectáculos itinerantes en Europa.

De novo é preciso cuestionar criticamente se non se está incorrendo no mesmo defecto denunciado máis arriba, ao focalizar nun determinado relato biográfico, máis ou menos romántico, a análise dun feito cultural que se trata de apreixar na súa dimensión colectiva e comunicativa. Como xa se expresou, desde este traballo tratarase de relativizar o relato dos feitos que, até o momento, está triunfando e que corre o risco de invisibilizar o resto de hipóteses. Nese senso, cómpre insistir noutras posíbeis opcións, como a que propón Anxo García[163], quen suxire que Joseph Silvent ou Josefa Martínez puidesen ter coñecemento das técnicas de manipulación de títeres de luva[164] e térllelas transmitido á súa descendencia. Tamén propón García a posibilidade xa comentada de que desde Extremadura, antes xa de 1900, a familia ao completo se tivera desprazado a Galiza co seu espectáculo. A separación de José teríase producido desde terras galegas, e non extremeñas, de tal xeito que ao seu regreso ao norte do Miño, Silvent tería retomado o contacto cos seus irmáns, que se atopaban percorrendo as festas e feiras galegas cunha barraca na que representaban distintos números de varietés e posibelmente tamén de fantoches, seguindo o repertorio tradicional dos cristovos. García apoia a súa versión nos motivos de verosimilitude cronolóxica xa aludidos. A cuestión que máis problemas presenta do relato de Iglesias é o rencontro de José cos seus irmáns. Se Santiago Silvent naceu en 1890 en Santiago de Compostela, todo parece indicar que naquel momento José estaba cos seus pais na capital galega, pois daquela contaría seis ou un ano de idade. E que fose desde Galiza que cruzara o Miño, se cadra coa súa familia, se se ten en conta

[163] "Posiblemente xa foran xente do teatro ambulante con habilidades como titiriteiros. E... Esa pa min creo que é a influencia inicial. Esa familia ten en si, non dunha forma genética, pero si por tradición cultural, a... as habilidades dos titiriteiros" (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

[164] " O barriga verde... pois... Non era un apellido noso, nin nada deso, sinón que era un nombre que lle puñeran... os bisabuelos aos muñecos. Muitos anos..." (S. Silvent, entrevista realizada por S.Prego o 6-4-1989).

que outra das irmás, Margarita, acabou instalándose no norte portugués e rexentou unha caseta de tiro (Iglesias, 2013, 33). Admitindo a hipótese de que nalgún momento se producira unha separación do seo paterno, esta puido coincidir coa adolescencia de José, quen, aproveitando unha viaxe da familia polas festas das terras ao Sul do Miño, teríase enrolado, efectivamente, nunha *troupe* de circo ou cun fantocheiro portugués. O resto da familia tería regresado a Galiza para actuar nas feiras do Baixo Miño, quedando Margarita e José en Portugal. Segundo esta hipótese, o nome de Barriga Verde puido ter algunha vinculación coa orixe murciana de Josefa Martínez, quen podería ter aplicado esta denominación, empregada para nomear aos habitantes desta rexión do Levante, ao pallaso que facía "a porta".

Outra posibilidade, se cadra máis difícil de probar, apunta a que a persoa que se atopaba tras do nome de José fose en realidade un artista de orixe portuguesa que acabou enrolándose na troupe dos Silvent. Esta teoría podería atopar unha base nos rexistros onde se refire Coimbra como lugar de nacemento de José, e na ausencia de actas de nacemento nas cidades que constan nos sucesivos documentos de identidade que foi acumulando durante a súa vida, excepto aquel xa referido onde os pais non quixeron deixar constancia da súa identidade. As numerosas referencias á naturalidade lusitana do titiriteiro semellan refrendar esta hipótese. Por outra banda, á vista das poucas fotografías que se conservan, é evidente o escaso parecido físico entre José, alto e delgado, e o resto da familia, de complensión máis ben ancha e cabeza redondeada.

Dito isto, cabería perguntarse en que momento o anónimo titiriteiro portugués adopta a identidade de José Silvent, pois se xa en 1911, no rexistro de nacemento da súa primeira filla, Lúcia, é ese o nome co que se dá a coñecer, é previsíbel que xa o fixese desde antes. Contrastar esta hipótese fica lonxe do obxectivo deste traballo. Sexa como for, parece que a persoa rexistrada como José Silvent vai entrar en contacto nalgún momento con dous dos seus irmáns (oficiais), que se atopan polo menos desde a década de 1920 traballando como artistas ambulantes en Galiza e que tamén van acabar sendo coñecidos popularmente como Barriga Verde.

Regresando ao relato "oficial" (o único publicado e polo tanto codificado até o momento) de Iglesias, os irmáns Julia e Santiago Silvent terían pasado nalgún momento a Galiza desde Extremadura, e alí terían coincidido con José. Descoñécense as circunstancias nas que se produce ese rencontro, pero, seguindo coa lóxica do relato de Iglesias, poderíase aventurar que os dous irmáns, coñecedores do éxito que o espectáculo do seu irmán estaría acadando en terras galegas, decidiran unirse ao espectáculo. Se, pola contra, se fai caso á hipótese de García, pola cal estes dous irmáns terían nacido en Galiza, é plausíbel que tanto Santiago como Julia só se emancipasen dos seus pais ao fundar as súas familias en terras galegas; Santiago a raíz da súa relación con Encarnación Suárez, natural da Terra Cha (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014), e Julia tras coñecer a Francisco Jiménez, fillo dun construtor de carros de orixe valenciana, na zona de Ourense. Segundo a nora de Julia, esta casou en Monforte e xunto á súa parella montou un teatro que empezou percorrendo terras portuguesas[165] (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). O matrimonio chegaría a ter once fillos, dos cais o máis vello, Eligio, chegaría a casar cunha filla de Santiago (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013; J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014). O que si

[165]Este feito, e o relato da peripecia de José Silvent en Portugal, son verosímiles se se ten en conta que o negocio dos pavillóns de feira con actuacións de fantoches era moi común no país veciño naquel momento (Vieira, 2005, 42-48).

confirma o biógrafo de José é que o primeiro fillo de Santiago e Encarnación, Fernando, casou en 1932 con Lúcia, a mentada primoxénita de José e Emerenciana[166]. Fernando naceu aproximadamente na primeira década do século XX, cando o seu pai rondaba a vintena. Posteriormente, nos anos 1950, Claudio, un fillo moito máis novo de Santiago, casou con Celia, filla de Nieves, a segunda de José e Emerenciana. Estes feitos convidan a pensar que entre as familias dos tres irmáns tiña que haber unha relación bastante estreita.

Outras fontes sustentan a idea de que a relación entre os tres irmáns Silvent foi nalgún momento fluída, até o extremo de traballaren xuntos cando coincidían nalgunha festa. Un informante de Mondoñedo afirmaba que, durante a República, "Tragaestopas" (denominación coa que se coñecía a José en Lugo polo número que no que botaba fume pola boca), "facía a porta" mentres que Santiago ("o propio Barriga Verde"), manipulaba os fantoches (J.Arteaga Maseda, entrevista durante a gravación do documental, 17-10-2010). Unha feirante veciña de Celeiro de Mariñaos (Barreiros) que coincidiu en distintas feiras e festas cos Silvent afirmaba que Santiago era quen manipulaba os fantoches, e tamén o considera o propio Barriga Verde. Esta informante tamén refire a boa relación que había entre os irmáns:

> *[Santiago cos irmaos, co irmao que vivía en Lérez, tiñan trato, tratábanse muito?]*
> Si, si, todos se trataban.
> [*E iban a veces xuntos?]*
> E non se metían competencia nin nada! Cada un collía a súa zona...
> [*Nunca coincidían nun sitio?]*
> Non, non, non. Se coincidían, traballaban un pa todos
> [*Xuntábanse?*]
> Si coincidían... así unha comparanza, aquela noite traballaban ao público pa todos.
> (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012)

Porén, é provábel que esas boas relacións se tivesen deteriorado nalgún momento, xerando unha rivalidade entre as barracas de José e Santiago que levaría ao primeiro a engadir ao seu reclamo o subtítulo "El auténtico Barriga Verde".

Cabe, pois, chamar a atención sobre os problemas que xera a adscrición exclusiva da paternidade da creación do espectáculo a unha persoa específica, posto que nin tan sequera existen probas de que o espectáculo fose orixinal, é dicir, que puidese existir anteriormente. A cantidade de referencias a Barriga Verde atopadas en toda Galiza, e a aparente contradición nos datos (desde quen localiza a súa orixe en Sigüeiro até quen refire á naturalidade portuguesa do pai da criatura), convida a propor que se trataría, máis ben, dunha creación colectiva, o que non significa que se asuma unha concepción romántica do "xenio popular". Seguirase a formulación proposta no cadro teórico deste traballo, segundo a cal as expresións artísticas da cultura popular van

[166] "O Fernando! O Fernando estivo con unha cuñada miña. E o Eligio estivo cunha filla do... Que lle chamaban Pura, que era mui guapa. Do tío Santiago, era guapísima. E despois aí, polos matrimonios, separáronse, cada un foi pa o seu lado. E despois casouse unha irmá da... do de Ribeira... bueno de Ferrol, Manolo. Un irmao de Manolo se casou con esa da... do tío Santiago, con a que chamaban Lúcia, chamábanlle Fernando. E tiveron nenos. E despois a miña cuñada, a outra, en vez de xuntarse co Fernando, xa colleu a outro, dos Popines". (C.Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). Juan Silvent insinúa que ese matrimonio foi sen o consentimento de Fernando, a quen José Silvent quería manter fixo no espectáculo porque conseguía atraer moito público coa súa destreza no manexo dos bonecos. (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

cobrando corpo a partir da introdución por parte dalgún individuo específico de determinadas innovacións, quen as confronta co público agardando a súa aceptación. É este quen, no fin, determina se un repertorio vai establecerse como "popular" ou non. É sumamente probábel que só as pezas que gozaron dun maior favor do público teñan resistido na memoria das persoas que asistiron ás representacións, e polo tanto serán as únicas susceptíbeis de analizar.

5.1.7. Popularidade e evolución do dispositivo escénico

A partir de finais da década de 1930 aumenta o número rexistros do paso das distintas barracas de Barriga Verde por Galiza. Referencias na prensa, ás que se aludirá seguidamente, xunto á memoria de persoas que aínda hoxe viven e poden compartir as súas impresións, contribúen a conformar un relato máis completo da evolución do espectáculo a partir dese momento.

A sona de Barriga Verde comezaba a ser grande en algunhas cidades nos anos da II República. En Mondoñedo, durante as San Lucas, e no San Froilán de Lugo, constituía xa unha cita fixa a presenza da barraca do titiriteiro. Descoñécese se se trataba de José, de Julia ou de Santiago Silvent, ou de varios irmáns actuando conxuntamente. O que semella certo é que durante a guerra civil a barraca non actuou e que só ao seu remate puido volver a gozarse do seu espectáculo. Unha fotografía tirada por Vega no San Froilán de mediados de 1940[167] é desputada polos herdeiros de Santiago e os de José como propia: nela pode verse a fachada da barraca, en lona, co *slogan*: "Pabellón de la risa. Culto y moral". O pórtico, decorado con ilustracións de bailarinas, toureiros e pallasos, está asinado e pode distinguirse que o seu autor é de Vigo[168]. O mesmo día o fotógrafo tirou outra foto da barraca, que debeu desbotar pola aparición repentina dun soldado que copa o primeiro plano. Nesta outra imaxe volve aparecer, xunto ao pórtico, un mozo vestido de paiaso "facendo a porta", pero ademáis apréciase, nunha esquina da barraca, pegado á entrada, a figura dun home observando atento as maniobras do que podía ser o seu aprendiz. Asúmese que ese home é José Silvent pola semellanza con outras fotos que se conservan del, nomeadamente unha realizada por [Valentín] Roldán, tamén en Lugo, e publicada o 5 de outubro de 1947 en *EL Progreso*. Nesta foto José Silvent aparece coa face pintada de branco (unha imaxe del que aparecerá en numerosas referencias ao personaxe) tocando uns platillos xunto a unha rapaza vestida de sevillana, que segundo Alfonso Silvent se trataría de Dina, sobriña de Emerenciana nacida en 1925, residente en Lugo. De ser esa rapaza, parece probábel que a foto sexa anterior á súa data de publicación, pois de terse realizado en 1947 xa se trataría dunha muller de 22 anos e tería que aparentar máis idade.

Un dos aspectos que motiva a controversia familiar na foto de Vega é o altofalante que preside o pórtico da barraca, no que se aprecian, pintadas en branco, as palabras "Barriga Verde". Ese mesmo altofalante, ou un idéntico, atópase na actualidade no domicilio de Juan Silvent, fillo de Santiago, quen asegura que a barraca da fotografía era a do seu pai (entrevista persoal, 24-12-2014), todo o contrario do que declara Alfonso Silvent, quen mesmo chega a negar que Santiago manexase nunca marionetas[169]. Por outra banda, o fillo de José asegura que o rapaz

[167] O Arquivo Histórico Provincial de Lugo ubícaa na década de 1940, sen precisar máis.

[168] Se ben Alfonso Silvent afirma que ese pavillón foi encargado a un obradoiro valencián (Iglesias, 2013 81; entrevista persoal, 3-2-2012).

[169] Eu non sei como lle chamaban, porque un día lle preguntei á miña hermán Saladina, se se acordaba do nombre de... deles. E... Eles, como dirían, cos muñecos, era imitación, bueno, era imitando... era copia, porque eles non traballaban con muñecos nunca. Antes non; traballaban despois de vernos a nós. *[Cando viron que tiña éxito…]*

vestido de pallaso que fai a porta é Manuel, fillo de Nieves, a segunda máis vella da rama de Lérez. Manuel, nado en 1937, participou activamente no espectáculo de seu tío, asumindo con frecuencia a actuación "da porta": vestido de pallaso, cunha guitarra de xoguete, movía os beizos ao son dunha canción cómica que soaba poos altofalantes. Tampouco parece plausíbel que no momento no que Vega fai a foto da discordia, mediados dos anos corenta, Manuel tivese xa a idade suficiente para realizar este número, se ben, segundo o seu tío Alfonso, desde 1948 xa participaba no número da porta (notas da entrevista realizada por A. García a finais da década de 1980, non gravada).

As múltiples barracas que circularon por Galiza co reclamo de Barriga Verde, mesmo as varias que tivo José Silvent ao longo da súa carreira, fan que o desentramado deste misterio se complique aínda máis. En calquera caso, e segundo distintos testemuños recollidos, si se pode aceptar a posibilidade de que os irmáns Silvent coincidiran nalgún momento nalgunha festa, e que nesas ocasións evitasen competir entre eles e xuntasen o espectáculo nun. Así o testemuñan distintas persoas da área da Mariña[170]. É probábel, porén, que nalgún momento xurdiran desavenencias entre os irmáns e que esa boa relación quebrase. En calquera caso, o reparto de territorios entre os tres irmáns adoitaba respectarse: se José percorría a provincia de Pontevedra, alcanzando mesmo algunhas localidades do oeste ourensán como o Carballiño e Ribadavia (Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013; A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012); Julia e o seu home Topete empezaron por centrarse en Ourense, se ben os seus fillos se estabeleceron no sur da provincia de Lugo (Monforte e Chantada) e centro do país (A Estrada). Santiago Silvent, establecido na Cruz do Pouso (Neda), percorría as vilas da Mariña, Bergantiños e a Costa da Morte. Os tres irmáns acodían tamén, sen falta, ás grandes feiras anuais: Ascensión e Apóstolo en Compostela, Pascua de Padrón e San Froilán en Lugo. En todo caso, é probábel que a popularidade do espectáculo, e especialmente do número dos monicreques, fixera extensiva a denominación de Barriga Verde a outros espectáculos de feira que incluísen fantoches, como parece concluírse dalgúns testemuños nos que non se atopa vinculación familiar cos Silvent. (P. Pereira, entrevista persoal, 18-12-2012).

A década de 1960 marca o fin das representacións de Barriga Verde por parte da familia Silvent. Xa na década anterior, e probabelmente antes, os tres irmáns foron cedendo protagonismo aos seus descendentes no manexo dos bonecos. José Silvent confiaba, en 1957, en ter a herdanza garantida polo seu neto Manuel, quen aprendera o oficio e o manexaba con destreza (LN, 4-5-1957). Julia debeu deixalo aproximadamente nas mesmas datas, ficando nas mans do seu fillo Julio a representación (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). Santiago puido terse visto obrigado a abandonalo, por motivos de saúde, xa nos

---

Exactamente. Pois... Nós chamábamoslle Barriga Verde, e puxéronlle eles tamén Barriga Verde. Mais non tiña nombre. E decíame el: a nosa era... este "Pabellón de la risa, culto y moral". Pero vamos a ver, hombre, non digas tonterías. E logo non son... Como vai ser, se eu nunca cho vin? "Pois sí, pois si. Vouche enseñar a fotografía" . E vai e están alí Manolo e mais meu pai. [ri] A quen engaña? Era teu pai ou eras ti? (A. Silvent, entrevista persoal, 3-3-2012). O testemuño de Flora viría confirmar que Santiago Silvent si manipulaba os bonecos:

Unha vez me deu un cachiporrazo un coa vara... Porque... eu salía, entrábamos... eu más Virginia, escapábamos... andabamos (...) E tanto salir e entrar... E dice el: "tanto andades pa fóra e pa dentro!" Dice o señor Santiago, vai un muñeco... PIN! Deume aquí na cabeza (...) Acórdome ben. "Veña! A fóra!" Así é que ainda o probei o muñeco tamén. (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012).

[170] "Viñan os dous, ao primeiro viñan os dous. *[Coas dúas barracas?]* Non, era unha barraca sola". (J.Arteaga Maseda, entrevista durante a gravación do documental, 17-10-2010). "Si coincidían, así unha comparanza... Aquela noite traballaban ao público pa todos". (Flora, entrevista persoal, 20-1-12)

primeiros anos de 1940, segundo testemuña o seu fillo Juan (entrevista persoal, 24-12-2014). A medida que os fillos dos Silvent foron casando, o espectáculo familiar ía mermando. Os fillos de Santiago e José especializáronse noutras atraccións de feira (tómbolas, tiros, novas atraccións mecánicas como coches de choque) e na proxección de cine polas aldeas. Dos fillos de Julia, só Julio, o máis novo, continuou manexando os bonecos até finais da década de 1960, principalmente como complemento ás proxeccións de cine que organizaba nas aldeas do sur da provincia de Lugo. Actuaba de cando en cando na barraca do seu irmán *Ramonet*, como lembran aínda moitas persoas en Chantada e a Estrada (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012; C. Ferrero, entrevista realizada por A.García en outubro de 2013).

En 1960, durante as San Lucas, a barraca de Santiago actúa por derradeira vez. En 1964, durante a Pascua de Padrón, cita habitual da barraca "Melodías de España", a familia de José decide que o espectáculo xa non é rendíbel. Os fillos, agás Alfonso, montaran os seus propios postos de feira (tómbolas, tiros e outras atracións máis novidosas), e o vello Silvent vírase na obriga de contratar artistas ambulantes que non sempre eran serios nos seus compromisos. Alén diso, a súa saúde non lle permite seguir manexando os bonecos e a continuidade da arte, que nun momento parecían asegurar os netos Manuel ou Arsenio, esfumouse cando os dous abandonan o proxecto. Un para marchar á emigración, o outro por unha doenza que lle impedía seguir empregando a palleta. (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-12; notas da entrevista realizada por A. García a Manuel Lorenzo Silvent, neto de José Silvent, arredor de 1988, sen gravar).

Antes da súa morte en 1970, José Silvent aínda levará un oráculo mecánico polas feiras, deseñado por el mesmo. Pero o mundo do que el formaba parte estaba a esmorecer igual que as súas forzas, e as novas atraccións mecánicas xa chegaran para varrer todo.

5.2. PRESENZA DO ESPECTÁCULO NA PRENSA DA ÉPOCA.

Unha vez asumida a dificultade de deseñar de xeito exacto o itinerario vital dos responsábeis do espectáculo (sexan os seus únicos creadores ou meros responsábeis da súa transmisión), pode resultar recomendábel desviar o foco cara a recepción que o espectáculo tivo nos seus primeiros anos. As primeiras referencias escritas a Barriga Verde (polo tanto, as primeiras probas da popularidade que comezaba a acadar, superando as fronteiras do popular para penetrar nos terreos da cultura escrita) atópanse na prensa e en artigos de vocación costumista ou evocadora, isto é, carentes de carácter informativo ou "serio". Fan referencia, como se viu, a un personaxe xenérico, a un "titiriteiro" no senso popular do termo, como artista ambulante adicado a entreter con distintas linguaxes: teatro, malabares ou acrobacias. Non se alude expresamente as marionetas até a Posguerra.

A primeira mención localizada da barraca de Barriga Verde data de 1924 e aparece no diario *La Provincia*, "Diario de información y de intereses generales", liberal-conservador, cuxa xeira cruza os anos vinte e debeu rematar ao fin desa década (Alonso Alonso, Moreda e Vilariño, 2006, 22). Durante o 7 de outubro daquel ano, en plenas festas de San Froilán, méntase, nun artigo de portada sen asinar, a Barriga Verde como "empresario" das "clásicas barracas de feria" que estaban atopando dificultades para atopar público nun ano que debeu ser pouco frutífero, en boa parte por culpa das adversas condicións meteorolóxicas. É salientábel, en calquera caso, que o anónimo autor do artigo (podería ser o seu director, Nilo Fernández Castro) incluíse ao titriteiro dentro do grupo das atraccións "clásicas" das festas lucenses, o

que pode convidar a pensar que Barriga Verde tiña que existir moito antes do 1909, ou que a extensión da súa popularidade foi verdadeiramente meteórica.

Un ano despois aparece unha referencia máis extensa, obra de Xosé Ramón Trapero Pardo, na altura xornalista en distintas cabeceiras de tendencia agrarista e católica aliñadas coa Ditadura de Primo nas terras de Miranda. O 17 de outubro de 1925, día de San Lucas, publica un artigo no xornal coruñés *El Ideal Gallego* no que describe con detalle o dispositivo e o personaxe de Barriga Verde durante as festas de Mondoñedo:

> Nadie se explica cómo puede este hombre menudo sostener en su 'cartel', año tras año, los mismos 'números'. (...) A la entrada de la barraca, unas jóvenes 'estucadas' adoptan posturas que dan ganas de llorar, y 'Barriga Verde' repite cien veces un chiste 'paleolítico', mientras una niña berrea un cuplé que ya debió conocer. ("Cuestiones frívolas", EIG, 17-10-1925)

Naquela altura só Celia, que contaría 5 anos, podía ter sido a responsábel de "perpetrar" ese cuplé, se atendemos ás informacións que achega Iglesias, quen afirma que o resto das irmáns nunca cantaron (2013, 73-74). De tratarse dalgunha das fillas de Santiago Silvent, podería ser Carmen, que contaría xa 17 anos, ou Socorro, de dez, opción que se axustaría máis á consideración de "niña". Porén, se, como di ao inicio do artigo, o autor está relatando máis unha evocación ca un acontecemento presente, a cuestión da idade non sería tan determinante. Por outra banda, o feito de que fale de Silvent como un 'hombre menudo' convida a pensar que se trataba de Santiago, e non de José, quen polas fotos e as declaracións dos familiares debía ser un home alto para o seu tempo.

Trapero describe tamén as estratexias comerciais do espectáculo, das que se falará no seguinte capítulo. Non se fai referencia ao contido do programa que se desenvolvía no interior da barraca. Insístese, iso sí, na súa natureza de "cita fixa" coas festas de San Lucas, xa desde os anos da nenez do autor (por tanto, entre 1905 e 1915): "nosotros queremos recordar hoy, tratándolo a la luz de unos recuerdos de otra edad, lo más atrayente de las fiestas mindonienses: los gitanos y 'Barriga Verde'". (EIG, 17-10-1925)

No semanario *Vallibria*, creado polo mesmo Trapero Pardo coa vocación de aglutinar as plumas mindonienses de distintas tendencias ideolóxicas, atópase a terceira referencia ao personaxe, unha vez máis durante as festas das San Lucas. Trátase da capa do número do día 19 de outubro de 1930, nun artigo titulado "Pantoscopio" e asinado co pseudónimo Neura. Nun irónico comentario sobre os novos avances das tecnoloxías para "desplumar incautos" nas feiras, o autor considera Barriga Verde "el único que aún conserva intacto el aspecto fósil". Integra, polo tanto, o grupo das atraccións consideradas "tradicionais" das feiras, algo que fai pensar que o espectáculo debía existir cando menos desde vinte anos antes da escrita deste artigo.

5.2.1. *El Progreso* de Lugo: Barriga Verde no San Froilán.

Tamén en Lugo chegou a constituír Barriga Verde unha cita fixa coas súas festas grandes, se ben é posíbel que o fixera máis tarde que en Mondoñedo. As referencias, alén do referido poema de Pimentel, non aparecen até 1931 e localízanse principalmente no xornal diario *El Progreso.* No ano da proclamación da II República, un artigo de Antonio Goy Díaz volve incluír Barriga Verde na súa descrición do San Froilán "auténtico", que empeza a perder graza por mor da chegada

de novas atraccións modernas. Enumera o autor todas as atraccións e elementos da feira das que "solo queda el aroma del recuerdo". E entre eles, Barriga Verde, como se a súa presenza formase parte xa do pasado.

> Barriga Verde se retiró por escotillón ante la avalancha de "espectáculos morales" procedentes de los mejores coliseos de España y del estrangero; la "mujer araña" y el "hombre que tragaba estopa encendida" huyeron avergonzados y perseguidos por los bailadores de charlestón.... (EP, 4-X-1941)

Este queixume pola modernización das feiras tradicionais está vinculado co proceso de massmediación experimentado polo espectáculo, e do que se falará máis detalladamente no próximo capítulo. En calquera caso, se ben Barriga Verde non desaparecería aínda, o artigo acerta no seu vaticinio, dado que tras a guerra ía sofrir unha transformación fundamental no seu formato que acabaría por determinar a súa defunción.

Tras a agresión á República, e durante o período bélico que a sucedería, é Trapero Pardo, integrado, xunto co resto do equipo de *La Voz de la Verdad* (diario católico que tivo que pechar polas dificultades económicas derivadas da guerra), na redacción de *El Progreso* en 1937, o primeiro en facer mención expresa a Barriga Verde, nun artigo que intitula precisamente "Lamentaciones sobre Barriga Verde":

> Ya están aquí las ferias de San Froilán. Pero no está "Barriga Verde". Aquel [soón] con luces de acetileno, con "ataques" de alocado cornetín con redobles de parches lacios por la humedad de la noche.
> "Barriga Verde", el precurso de los "artistas asociados" e inofensivos, falta de las Ferias de San Froilán desde hace varios años.
> Y su hueco es difícil de llenar (EP, 5-10-1937).

Cabe imaxinar que a ausencia do espectáculo estivese motivada polas circunstancias políticas xeradas a partir do golpe militar de xullo de 1936. Distintos testemuños[171] revelan que a familia Silvent deixou de percorrer as feiras durante os anos da contenda, e que mesmo algúns dos seus membros, como Fernando Silvent, se viron implicados activamente na mesma. Este fillo de Santiago e xenro de José marchou a Asturias para loitar no bando republicano, o que provocou o seu encarceramento e estivo a piques de valerlle a pena capital (Iglesias, 2013, 41; Flora, entrevista persoal, 20-1-2012). É lóxico que Trapero se lamente pola anormalidade das festas, o que podería deixar traslucir unha queixa de máis fondo calado. Non hai dúbida de que o artigo expresa unha querencia especial polo espectáculo de Barriga Verde respecto dos outros, que si puideron desfrutarse nas feiras dos anos anteriores:

> No porque los tambores y los cornetines de las barracas modernas no sean tan desafinados como los suyos. No porque el insomnio no deje su círculo marcado en torno a los ojos de los "payasos" enjabelgados o de las "estrellas" apagadas que, aunque parezca paradoja, "debutan" todas las noches sobre el mismo escenario multicolor....

[171] Santiago Silvent Suárez contaba que "No tempo da guerra dedicámonos tamén a facer... os tambores e os bombos... pá Falange" (entrevista realizada por S. Prego, 6-04-1989).

> "Barriga Verde" superó a todos por el prestigio de su risa, por el misterio de su lenguaje, que nadie, ni mayores nin niños, fue capaz de adivinar (EP, 5-10-1937).

Se ben non se explicitan os motivos da ausencia do espectáculo evocado, semella atribuírse a mesma á irrupción da modernidade, que vén acabar coas atraccións "tradicionais". Despréndese no ton do artigo unha certa nostalxia, unha exaltación de tempos idos que non necesariamente debe identificarse cunha invocación dos tempos da II República. Cabe lembrar que Trapero asina o seu artigo no diario que nacera como "liberal" e que desde 1936 se aliña cos ideais do *Movimiento*. Nel reitera o expresado no artigo que escribira 14 anos antes: o espectáculo de Barriga Verde constitúe un elemento fundamental das feiras populares. A continuación achega unha valiosísima descrición do espectáculo, na que aínda non se fai mención aos monicreques:

> "Barriga Verde" fue el que nos ha iniciado en el misterio de la "Mariposa Fantástica". Él nos hizo admirar el arte inverosímil de una maravillosa artista, que con la misma soltura con la que estrangulaba una canción de moda, daba volteretas sobre una alfombra deshilachada; tocaba un conglomerado de instrumentos precursores del "jazz-band" , o atravesaba, relumbrante de papel dorado y de percalinas de colores, un alambre tendido sobre el "patio de butacas" de la barraca de "Barriga Verde".
>
> ¡Y sus chistes....!
>
> Aquellos chistes luso-hispanos que no hemos podido jamás comprender, pero que, como al resto del público, nos hacían reír muchísimo, con una risa que se prendía y se detenía en el ambiente espeso de humo y de sudor del interior de la sala...
>
> ¡Oh, la figura simpática de Barriga Verde, que en vano han tratado de emular los artistas ambulantes que se empeñan en amenizarnos las Ferias (EP, 5-10-1937).

Aparece, unha vez máis, a alusión ás raparigas que participan no apartado de varietés do espectáculo, e que poderían tratarse dunha das fillas de Santiago, ben Carmen (nada aproximadamente en 1915) ou Socorrito (nada por volta de 1918); ou de Celia (1919), a única filla de José, xunto a Saladina (1925) que cantou na barraca (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014; Iglesias, 2013, 73).

Chama a atención que o artigo vaia incluído na sección "En tono de broma", cando non se aprecia pretensión ningunha de provocar a hilaridade dos lectores. A escolla deste nome para a súa sección, que manterá tamén nos artigos nos que incoropore o personaxe de Pelúdez, podería constituír unha táctica do autor para restar relevancia ao ton e a temática dos seus artigos, que no contexto bélico no que escribe poderían ser considerados inapropiados por afastarse da exaltación dos ideais do bando triunfante.

No xornal do día seguinte aparece unha segunda referencia, neste caso indirecta, ao espectáculo de Barriga Verde. Asina Francisco Leal Ínsua outro artigo de ton evocador, "Apuntes de feria", onde podería referirse á barraca de Barriga Verde, que nalgún momento levou o subtítulo de "Espectáculo Culto y moral":

> Y en una esquina cualquiera te sorprende una barraca con un clown pintarrajeado a la entrada sobre la que resbalan unas letras de aceite de linaza que avisan 'espectáculo moral' (EP, 6-10-1937).

Até dous anos despois non se atopa unha nova referencia explícita a Barriga Verde, e vai ser de novo da man de Trapero Pardo. Durante as festas de 1939 o xornalista asumirá o labor de recuperar o personaxe de Pelúdez, incluída na mesma sección "En tono de broma". O personaxe fora creado en 1908 por Antonio de Cora, irmán do fundador do diario. Chegou a acadar unha popularidade tal que acabaría constituíndo un personaxe inseparábel da cidade das murallas (Rodríguez, 2000, 291). Pelúdez representaba o arquetipo do paisano que acodía á feira maior desde unha aldea da contorna para pechar algún trato, ocasión que aproveitaba para divertirse nas distinas atraccións. Baixo a fórmula do diálogo co xornalista, Pelúdez non só facía valoracións das festas de cada ano, senón que comentaba outros asuntos da actualidade local. Nun primeiro momento o personaxe exprésase en língua castelá e non menciona expresamente a Barriga Verde, aínda que sí aos títeres ("Pelúdez vendió su mula", EP, 9-10-1919) e a outras atraccións (caso das lanchitas e do Pabellón Lino, EP, 4-10-1921). A sección pasará por distintas plumas até que a asume Trapero Pardo. Baixo o pseudónimo de Trapacero, vai asinar a sección desde o San Froilán de 1939 até o seu pasamento en 1995.

Precisamente na primeira entrega desa nova etapa dando vida ao personaxe, "Hablando con Pelúdez", de 5 de outubro de 1939, introduce Trapero Pardo unha alusión aos motivos da ausencia do paisano e a da precariedade das festas nos anos anteriores:

> -Hombre, Pelúdez, ¿qué ha sido de tu vida, que hace tres años que te nos has eclipsado?
>
> -(...) Os outros anos, ¡vaya co diaño que non fixésedes festas os lugueses porque a cousa non estaba pra festas! Pero este ano, hom... Este ano vin a mollarme com'un pito e cómame o cuxo si festas hay... ¡Gracias a que eu pra comer un prato de pulpo ou de callos, maldito si falla me fai que me toque a música!
>
> -Hombre, es que las circunstancias no lo han permitido... (EP, 5-10-1939).

As "circunstancias" non precisan ser explicitadas, dado que son padecidas pola grande maioría da poboación da cidade. Evítase, como se ve, facer máis valoración sobre o motivo da ausencia do personaxe e hai, iso é claro, unha ansia evidente por retornar á normalidade. Algo que só podía pretender, na altura, quen non se tivese aliñado abertamente co bando derrotado. Para estas persoas a volta á normalidade era inviábel dada a relación de forzas que, en Galiza, quedou marcada xa desde os primeiros meses posteriores ao Golpe de Estado. É evidente que non era esa a situación de Xosé Trapero Pardo, de ideas abertamente conservadoras e católicas, o que non lle impediría amosar unha actitude menos dogmática que a doutros compañeiros de profesión da súa época.

No diario do día seguinte non aparece Pelúdez, pero xa se anuncia que as feiras de 1939 van recuperar parte do seu esplendor perdido. Faise en dous textos non asinados da primeira e da segunda páxina do xornal. No primeiro, co epígrafe "Editorial", retómase a xustificación da precariedade padecida polas celebracións nos tres anos precedentes:

> En el año presente se celebran las Ferias de San Froilán en nuestra ciudad, que, como en los últimos años, se limitan sólo a la parte comercial, ya que las circunstancias no han permitido que en el año presente se

> celebrasen con la solemnidad de los anteriores a la guerra. (EP, 6-10-1939).

Neste caso alúdese explícitamente ao conflito bélico, un trance que se considera superado, e convídase a recuperar o esplendor perdido:

> Lugo tiene que recuperar el antiguo prestigio de las Ferias y Fiestas de San Froilán. Y a este fin sabemos que han de cooperar todos los lucenses, autoridades y pueblo, ya que se trata de un motivo de un alto valor, no sólo económico, sino de propaganda (EP, 6-10-1939).

Esta recomendación exemplifica a importancia atribuída polos responsábeis do réxime franquista a todo o simbólico (Cabana, 2013, 230), o que levaba a obrigar á poboación a participar activamente nas celebracións oficiais de exaltación da nova orde, amosando unha obsesión por visibilizar unha euforia da que as vencidas dificilmente podían ser partícipes. Non se debe esquecer que o texto se sitúa no "Año de la Victoria", que debía acompañarse dun estado de ánimo acorde, forzosamente celebratorio.

O segundo artigo ten formato de crónica da xornada festiva anterior. Titúlase "El día de San Froilán" e é un resumo dos actos do día primeiro das festas. Este tipo de crónicas, antes da guerra, centrábanse exclusivamente nas celebracións de tipo relixioso ou institucional (misas, desfiles, concursos de tiro de pichón, bailes no Círculo...). Porén, a precariedade deste ano obriga a facer unha excepción, o que permite que, por unha vez, se deixe constancia da presenza da barraca de Barriga Verde:

> Funcionaron algunas barracas instaladas en diferentes puntos de la ciudad. "Barriga Verde", "El gigante Ramoncito" y otros espectáculos así, hicieron las delicias de los feriantes" (EP, 6-10-1939).

Dous días despois, no xornal do domingo, comparece de novo Pelúdez. Nun artigo da cuarta páxina (contracapa dun diario obrigado pola guerra á brevidade), titulado "Pelúdez en tío vivo", conta como se mareou coas voltas desta atracción, e alén de facer algún comentario crítico sobre certas obras locais que non dan rematado, declara que...

> ...a quen teño que ver sin espejuelos é a 'Barriga Verde', que seique está mui ben, anque a min xiringoume abondo cando andaba no 'tío vivo', pois con un chirin que tiña a barraca estiveron berrando canto poideron (EP, 8-10-1939).

A conclusión que se pode tirar destas liñas é que é a primeira vez que o personaxe vai ver a Barriga Verde, dada a ausencia de alusións previas por parte do personaxe cando eran outros autores quen daban vida a Pelúdez. Tamén achega información sobre os avances técnicos que tiña experimentado o dispositivo, que conta xa cun altofalante o suficientemente potente para facerse oír entre a masa de feirantes.

Tres días despois, Pelúdez conta como, efectivamente, foi ver a Barriga Verde. Titulado "La despedida de Pelúdez", constitúe pois o resumo que o personaxe fai das celebracións daquel ano de desexada (ou forzosa) volta á normalidade:

> -¡Estiven a piques de estoupar de risa na barraca de 'Barriga Verde'!... Había un larpeirán dun home coa cara enfariñada que me fixo rir as pacencias. ¡Ser é muito o que os homes enventan por quitar os cartos ós pasmós coma min! (EP, 11-10-1939)

Regresa o ano seguinte Pelúdez ás páxinas de *El Progreso*, e xa na súa primeira aparición vai referirse ao personaxe que era tan do gosto de Trapero Pardo. No artigo "Pelúdez se constipa", do 5 de outubro de 1940, explica o paisano que, fronte ao mal tempo que prexudicou a súa saúde, buscou remedio nas barracas da feira:

> Primeiro fregueime por dentro con augardente, e despois fun ver a barraca de 'Barriga Verde', que me fixo escachar coa risa e entrar en calor (EP, 5-10-1940).

Non se atopan máis referencias nos seguintes números dese ano nin nos dos seguintes, até 1945. Na segunda páxina do número do 6 de outubro, un artigo sen asinar, titulado "Lugo al día", adica a Barriga Verde unhas liñas. Constitúe unha crónica similar á xa reseñada de 1939, aínda que cun ton máis evocador e maiores pretensións literarias:

> En la plaza de Santo Domingo trabajaron en jornada intensiva todas las barracas y atracciones. El 'super-hombre', pásmense ustedes, enciende hasta seis lámparas con las chispas que le salen de un dedo.
>
> (...) Al lado, 'Barrigaverde', con su rostro enharinado (tendrá cupo) se sonreía socarronamente, mientras que con el rabillo del ojo miraba hacia la puerta, en la que el público, como todos los años, se amontonaba para reír con sus burlescas astracanadas (EP, 6-10-1945).

Alude ao rostro pintado de fariña ("tendra cupo", clara alusión ao racionamento) e descríbeo vixiando a porta da barraca, na que se agolpa o público á espera de que se inicie a actuación no interior. Aínda non se fala de Traga Estopa, a denominación coa que sería coñecido José Silvent por moitas xentes de Lugo.

5.2.2. *Anacos* e *Atlas en el Toral*: Barriga Verde según Borobó

Nos seguintes anos aparecerán máis referencias a Barriga Verde na prensa doutras localidades galegas. Continúa a tratarse de artigos de estilo lírico, diferenciados de xeito claro dos contidos informativos. Algúns autores empregan a Barriga Verde como pretexto para dar saída ás súas arelas literarias. É o caso de Raimundo García Domínguez (Borobó), quen en maio de 1947, coincidindo coas festas da Ascensión, lle adica a "Maese Pedro de Lérez" dous dos seus *Anacos* no diario vespertino *La Noche*. Estes textos non achegan moito máis ca un cadro do ambiente que existía entre os feirantes do momento, mais traslucen a admiración que o director do xornal sentía polo titiriteiro, a quen atribúe elevadas lecturas dos dramaturgos máis modernos do momento:

> Hablamos de teatro, ha leído mucho teatro extranjero; escandinavo, irlandés, francés. A O'Neill se lo sabe de memoria y además nos citó otra porción de dramaturgos cuyos nombres no damos porque nos confundiríamos en la ortografía. Nuestro Maese también escribe teatro: el que representan sus fantoches ("Fantoches de Vanguardia", LN,17-5-1947).

Na entrevista que Anxo García lle fixo por volta de 1988, Raimundo García recoñecía que estes artigos non poden lerse en clave realista. "He exagerado por completo", dicía, explicando que na altura empezaba Cunqueiro a introducir o realismo máxico na literatura galega, e Borobó tratara de emulalo neste artigo (R. García, entrevista realizada por A. García, circa 1988).

Se ben o que foi director do diario vespertino compostelán empregaba esta sección para deixar voar libremente as súas arelas creativas, noutras entregas posteriores achegou máis datos sobre o espectáculo e os seus responsábeis. En 1950, coincidindo coa Pascua de Padrón, describe, neste caso na sección "Atlas en el Toral", o ambiente da festa da súa localidade natal, adicando un especial espazo a Barriga Verde:

> Los sentimentales, que pensamos con el corazón (...), apreciamos la presencia de cuatro o cinco barracas de variedades de los "moinantes", todas con su respectivo guiñol. "Barriga Verde" se mostraba más heroico que nunca, en cuatro o cinco escenarios, rodeado del sólito elenco de fantoches. Entre todos los "moinantes" continúa siendo "Tragaestopa" el preeminente. ¡Un gran artista! ¿Cuándo lo van a hacer correspondiente de la Academia gallega? (LN, 11-4-1950).

A información concentrada neste parágrafo achega determinadas pistas para a reconstrución da historia do espectáculo: en primeiro lugar, confírmase a sospeita de que non había un só Barriga Verde, senón que eran varios os pavillóns ou barracas que incorporaban monifates ao seu programa de varietés. A José Sivent diferénciao Borobó empregando o alcume que gañou mercede a un número co que trataba de atraer ao público na porta da barraca. Tragaba estopa acesa e botaba fume pola bota, o que chamaba poderosamente a atención da xente e contrarrestaba a potencia sonora doutras charangas[172]. Fica de novo patente a admiración de Raimundo García polo que considera un artista, merecedor de ocupar a posición dos académicos, unha institución á que non lle sentou ben a alusión[173].

---

[172] "[*En Lugo, máis que Barriga Verde, chámanlle Traga Estopa*].
Chamábanlle así... Porque, pola competencia, que viñan os de Ferrol. E entonces, inventou o raio da estopa, coa charanga. Nós a tocar coa charanga, e el coa estopa, facía que comía. (...) E logo, pois botaba fume *[fai o xesto de soprar]* "Aquí arde, aquí arde!" A xente a mirar, el a botar fume pola boca! Salían llamas! E... Pero ten queimado a boca, o pobre home. ... Pois xa dicías, alí chamábanlle o traga estopas". (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).

[173] Y entonces, los hacía en *La Noche,* el periódico que después dirigí, y que tuvo muchísima importancia porque era la cultura de aquel tiempo, y... ahí pues cada día una cosa distinta y llegaba, en el Apóstol llegaba... llegaba el Tragaestopa y le dedicaba un *Anaco* al Tragaestopa. Y una de las veces lo propuse, diciendo que era, como... Entonces yo creía que era más gallego de lo que en realidad era! Aún no sabía yo exactamente que era de procedencia francesa, y tal. Y dije que un hombre así, que era un representante del... debía ser académico de la lengua. Lo propuse para académico de la gallega! Al Tragaestopa! Y entonces, al día siguiente, en la Academia Gallega, don Ángel del Castillo, que es, era el primer arqueólogo, o casi, de más fama, que había en Galicia, un hombre que había sido gobernador civil de Pontevedra durante la República, y hombre muy serio, muy... Y se cabreó muchísimo por eso de querer meter a Tragaestopa en la Academia! Y entonces yo estaba propuesto por Don Antonio Couceiro, que era editor de la... cosa... del *Diccionario Biográfico de Escritores Gallegos* y por Aquilino Iglesia Alvariño, que era un gran poeta, y íntimo amigo mío, para proponer... (...) y entonces se cabreó tanto que... la profesión que me iban a hacer de un día para otro a nivel formal, rompió los papeles... Y me... hasta que después, pasaron tres o cuatro años y ya escribió Taramancos, de casualidad, que si hablaba bien de la Academia y me hicieron correspondente. [...] Pero Tragaestopa me retrasó el ingreso en la Academia! (R. García, entrevista realizada por Anxo García, circa 1988).

Cinco anos despois volve adicar outro artigo da mesma sección ao espectáculo, con ocasión da Pascua padronesa. Baixo o título "Concentrados en el espolón", describe a aglomeración de barracas que agardan, tras o remate das festas de celebración da primavera, pola Ascensión compostelana. Neste caso, a súa descrición vai alén de elementos exteriores para adicar unhas liñas ao propio espectáculo.

> El buen pueblo, sin malear por el fútbol y la radio, tiene una intuición extraordinaria para apreciar la auténtica belleza [;] se ha hecho en Galicia que supere al admirable guiñol de Barriga Verde, montado por ese impar Maese Pedro, que atiende por Traga Estopa. Ya es costumbre nuestra que cada vez que, con la Pascua, se inicia la temporada de romerías, dediquemos una alabanza a los "cristobitos" de Lérez y que anotemos las novedades que cada año traen. La trama del guiñol se vino enriqueciendo en las últimas temporadas. La dimensión trágica, propia de la gallega, se ha acentuado con el entierro de la víctima de la estaca de Barriga Verde. Tras la resonante esgrima de "fungueirazos", con una mobilidad de los muñecos que dudamos pueda superarse por ningún guiñol del mundo, suenan las campanas -y es lo raro, no funerales, sino jubilosas- y surge el entierro de la víctima, con cortejo de plañideras. Hay un diálogo soberbio entre el muerto y la viuda, alzándose del "cadaleito". ¡Adios Manuel!, plañe la mujer. ¡Adiós María, voume pa Buenos aires!, responde el muerto.
>
> La gran novedad de este año, en la lucha de Barriga Verde con el demonio –cual un biografiado por Stefan Zweig- es la de que Trasno surge una y otra vez entre llamaradas de fuego. Traga Estopa, ha logrado efectos técnicos de alta categoría. Podría representar dignamente el teatro de máscaras de Castelao, y acaso esperpentos valleinclanescos. Es lástima que en Pontevedra, tan cerca de Lérez, no obtenga asesoramientos literarios que perfeccionen todavía más el guiñol y que supriman el "principio de fiesta" seudo flamento y baturro, donde más salerosas y obesas estrellas de la canción, interpretan el "couplet" de la "bomba de hidrógeno", acentuando la bomba H en la penúltima sílaba, con lo cual aún resulta más horrorosa (LN, 12-04-1955).

Este artigo achega datos de enorme valía para a análise do repertorio que se afrontará máis abaixo. En calquera caso, fica patente o empeño de Borobó por situar o espectáculo de títeres populares (e non os outros números que o precedían, dos que renega esteticamente) á altura doutras expresións artísticas consideradas "cultas".

En maio de 1957 volve Tragaestopa protagonizar un dos *Anacos* de Borobó. Neste caso para relatar a visita que o xornalista, acompañado de distintos amigos, fai á barraca durante a Pascua. Nel inclúense referencias cronolóxicas que permiten completar o relato do espectáculo:

> Conociendo nuestra vieja admiración por Traga Estopa –que se remonta a la Pascua de 1923, medio año antes de que D. Miguel Primo de Rivera se hiciese cargo del Gobierno de España, y D. Juan Pazo de la Alcaldía de Padrón-... (LN, 4-5-1957).

Confírmase polo tanto a presenza de Barriga Verde nas festas grandes padronesas, cando menos desde 1923, cando o xornalista contaba sete anos de idade. Raimundo García retoma a súa exaltación da persoa de José Silvent, a quen atribúe o talento que subxace ao espectáculo.

> Y allí estaba nuestro héroe, despojado de sus ropajes y afeites de payaso. Ha alcanzado en su madurez una elegancia de lord inglés. Cano y abundante su pelo, esbelta su figura, ágiles sus ademanes, bien cortado su traje de paisano. Debe ser boyante su situación económica. La barraca se llena en todas las funciones y da tantas como horas dura la fiesta. Traga Estopa rige su espectáculo y ya no actúa personalmente. A los sesenta y siete años se ha ganado un merecido descanso (LN, 4-5-1957).

Borobó fala, con probabilidade, a partir dos datos que o propio titiriteiro lle forneceu. Dese xeito, confirmaríase a data de 1890 como a do nacemento de José. Inclúese ademais información sobre o relevo xeracional dentro do espectáculo familiar: en 1957 xa non manexaba el os títeres, se non un neto, probablemente Manuel, quen na altura contaba xa vinte anos de idade.

O xornalista incorpora un diálogo co marionetista, no que este fala dun elemento fundamental na técnica de manipulación, presente en toda a tradición de títeres de cachaporra europea proveniente do Pulcinella napolitano:

> -Es muy duro nuestro trabajo. Agota demasiado. Sobre todo por la palleta.
>
> -¿La palleta? ¿Qué palleta?
>
> -La que colocamos debajo de la lengua, para hablar con ese acento y tono especial de los "cristobitos". Hablar con la palleta de plata bajo la lengua es lo que tiene más mérito en nuestro oficio. No todos lo consiguen. Mis hijos no fueron capaces. Mi nieto mayor sí que ha aprendido y es quién me sustituyó en el manejo de los muñecos. Otro nieto va aprendiendo también. Barriga Verde, pues, tiene asegurada su descendencia... (LN, 4-5-1957).

De novo, alúdese aos fantoches como "cristobitos", retomando a tradición galega previa a Barriga Verde, o que leva a pensar que o nome sería aplicado máis ben ao espectáculo como todo, ou ao seu heroe principal, que asume a dupla personalidade Cristobo-Barriga Verde.

No diálogo fala José de Manuel e de Arsenio, os dous netos que, efectivamente, chegaron a manexar os monicreques detrás do teatriño. Aínda que, contra o optimismo do seu avó, non exercerían o oficio de xeito definitivo, senón que un, Arsenio, tivo que abandonalo por problemas de saúde, e outro, Manuel, acabaría emigrando a Asturias para traballar nas minas. Alén da transmisión da técnica, eran outras, de natureza máis estrutural e difícil de combater, as dificultades polas que atravesaba o espectáculo para manterse.

En calquera caso, nese ano de 1957 Barriga Verde mantén toda a súa vitalidade, como corrobora Borobó:

> Esta renovación juvenil del guiñol la habíamos supuesto, pues en las últimas veces que lo viéramos, notamos como si la extraordinaria movilidad de los "cristobitos" fuese aún mayor que la de costumbre. Y advirtiéramos que los contundentes y ruidosos palos que se pegan eran de una potencialidd insólita. El nieto de Traga Estopa ha vigorizado el espectáculo. (LN, 4-5-1957).

Porén, a admiración do xornalista polo patriarca mantense intacta:

> Pero no hemos de menospreciar al precursor, sino todo lo contrario, enaltecerlo y honrarlo como el mayor artista que recorre los caminos de Galicia. Y para satisfacción de pedantes, galomaniacos y parisiens de pacotilla, hemos de manifestar que el arte de Traga Estopa, que parece tan entrañablemente gallego, procede de la nación de Molière. Traga Estopa pertenece a una familia de titiriteros franceses que vinieron a España a finales del siglo XIX. El nombre legal de creador de Barriga Verde es José Sirvet Martínez. Traga Estpoa es un fracés... nacido en Badajoz.
>
> Un francés que vino a Galicia cuando contaba quince años. Y aquí casó con una guapa y robusta moza de Lérez. Otro Sirvet, hermano de Traga Estopa, se avencindó en La Coruña, y cumple en el norte de la región la misión artística que nuestro admirado amigo cumple en el sur.
>
> Hace ya muchos años, en 1912, quisieron contratar a Traga Estopa, para ir a América, entreteniendo en el transatlántico a los pasajeros, con sus muñecos. Rechazó la oferta el francés de Badajoz. Se debía a su país de adopción, a la Galicia capaz de asimilar y hacer suyos a todos los grandes artistas románticos, platerescos o barrocos cuyo genio aprecia, como apreció el genio de este "Maese Pedro" que tan raro "camino francés" siguió para llegar a Santiago. Pues no era frecuente que los artistas y los peregrinos diesen un rodeo por Extremadura y Portugal, como hizo, apenas nacido, nuestro Traga Estopa (LN, 4-5-1957).

Así, Borobó confirma, aparentemente a partir do testemuño do propio José Silvent, (aínda que moitos anos máis tarde, entrevistado por Anxo García, non lembraba telo coñecido en persoa[174]), os datos biográficos que se veñen sostendo no relato "oficial": a procedencia francesa da familia, o nacemento en Badajoz, a presenza do irmán Santiago na zona norte de Galiza. A anécdota sobre a oferta de actuar nos trasatlánticos que transportaban ao pobo emigrado, saída con toda probabilidade do titiriteiro ou dalgún membro da súa familia, é difícil de confirmar mais, en calquera caso, non tería por que ser falsa. Naquela altura (1912) José Silvent viña de ser pai e o seu espectáculo comezaba a estabilizarse en Galiza. En calquera caso, os motivos da súa renuncia a embarcarse puideron ser máis prosaicos e estar máis relacionados con cuestións de seguridade económica ou familiar. Sexa como for, sorprende, de novo, o fervor co que Raimundo García reivindica a valía artística do marionetista e o seu compromiso coa cultura galega, fronte á cegueira de moitos dos seus coetáneos. Manterao en 1970, cando, á fronte da revista *Chan*, que dirixiu desde Madrid, asina un obituario de José Silvent. Nel inclúe algún novo dato biográfico, neste caso a procedencia valenciana do titiriteiro, o que é induvidabelmente erróneo. Polo demais, o relato axústase ao dos fillos de José:

> Un día 'Barriga Verde' –porque el hombre era conocido por su personaje- se retiró. Y ninguno de sus hijos quiso llevar adelante la tradición. Ni uno de sus nietos, a quien intentó enseñar el manejo de la palleta.
>
> Ahora ha muerto José Silvente. Y con él también ha muerto su fantástico y admirado personaje: "Barriga Verde". Hacía algunos años que no andaba por las ferias, que su alma peregrina y andariega no cruzaba los caminos polvorientos de Galicia. El rumiaba la nostalgia de los sesenta

[174] "No, hablar con él me parece que... no. No sé, no lo interrogué nunca, no... Me parece que no llegué a hablar..." (R. García, entrevista realizada por A. García circa 1988).

> años de farándula en su retiro de Lérez, lejos de su Valencia natal. Ha muerto "Barriga Verde" –o José Silvente- sin que sus méritos hayan sido reconocidos por la Real Academia Gallega, como cierto escritor había solicitado. Descanse en paz este buen hombre a quien tanto debe Galicia. (*Chan. La revista de los Gallegos*. Año II-marzo de 1970, nº27).

5.2.3. *La Región* e as *Horas* de Risco

Outro dos autores que máis tinta gastou no espectáculo de Barriga Verde foi Vicente Risco, quen lle adicará textos de grande peso analítico, centrados principalmente no repertorio dos fantoches, e que serán aproveitados para a análise proposta neste traballo.

O descubrimento do espectáculo por parte do erudito ourensán semella datarse en 1948, ano no que regresa á súa cidade tras unha estadía pouco proveitosa por Madrid, onde tentara despuntar como escritor do Réxime. Segundo se transloce da análise hemerográfica, Risco descobre a Barriga Verde da man do seu amigo e director de *La Región* na altura, Ricardo Outeiriño. Este publica un artigo na súa sección habitual, "Márgenes", no que o relata o impacto producido nos seus fillos tras teren asistido a unha representación de Barriga Verde.

> Un día, hace pocos, oí a mi chico mayor -diez años- un nombre precioso. Era este: "Barriga Verde". ¿Donde oiste ese nombre? Ah, ¿tú no sabes?… Gachas -por su hermano de siete años- ven, anda: vamos a hacer el "Barriga Verde". Les oía: Veño enseguidiña, vou pol-o pau. Pim pám, pim pim, pám. Barriga Verde se defendía de la lluvia de palos supuestos como podía hasta que al fin rendía la cabeza y estiraba la pata. "Barriga Verde ¿morriche? ¿morriche Barriga Verde?… Morreu, morreu o Barriga Verde… De qué morreu o Barriga Verde? Morreu, si señor, morreulle de repente…" (LR, 2-6-1948).

O narrador, divertido pola imitación, decide asistir el mesmo a unha representación da barraca e faino acompañado dos seus amigos Vicente Risco, Joaquín Lorenzo e Senén Murias.

> Fuimos. Ya el muñeco movido con un resorte de la puerta tocado por un clown y de unos platillos por una niña, muy gracioso. Pero dentro los seis o siete que por encima de la cortina van desfilando en un entremés movidísimo y saladísimo y unos lances en que se parte uno de risa…
>
> El héroe es un héroe medioeval. Tiene que vencer al Barriga Verde, un malandrín, y hasta que perderle un tanto el respeto al cura, tan preguntón sobre la muerte del Barriga Verde, y al "Portugués", de malas mañas y al toro, muy burlón y pendenciero, y al Demonio, rezando antes de embestirle muchos "Pater noster" y después a trancazo limpio, como a los otros y acaba por hundirlo en el infierno. Bastantes de estos monigotes son de vez en cuando en lo más duro de la pelea mal hablados, pero hasta las palabrotas oídas en tal ocasión tienen muchísima gracia, y por otra parte son pocas y no son gordas ni burdas, sino allí simplemente graciosas.
>
> Yo hace muchos años que no me reí tanto. Reventaba de risa. Así durante los diez minutos que la cosa dura. Así cada vez que recuerdo aquello. Lo mismo todos los niños que allí había. Así los más de los mayores.
>
> Amigos míos: ¿quereis reiros como pocas veces en vuestra vida? Pues id a ver y oír al Barriga Verde y sus compañeros, movidos por unos

> dedos habilísimos y hechos hablar por una lengua muy graciosa. (LR, 2-6-1948).

Ao día seguinte da publicación deste texto aparece outro sen asinar, aínda que nel se fai referencia "al articulejo de ayer" , o que fai pensar que é o mesmo Outeriño quen o asina. En todo caso, translocen nel algunhas das ideas recorrentes no ideario estético e existencial de Risco, bon amigo do director do xornal na altura (Lezcano e Risco, 1997, 132)[175]. O título, "Teatro Medieval", resume o obxecto do seu texto, que é laudatorio, considerador do Barriga Verde tal que reminiscencia doutros tempos máis gloriosos, alleos á viciada "modernidade". Unha idea que non desencaixaba cos valores hexemónicos do momento, nos que se tendía a valorar todas aquelas formas culturais que remitisen a un pasado glorioso (Graham, 1995, 237). Mais, sobretodo, moi na liña de todo o ideario estético defendido por Risco xa nos tempos onde escribira o inacabado *Las tinieblas de Occidente*:

> Eso del "Barriga Verde" merecía unos versos del Arcipreste de Hita, una prosa de Cervantes: aquellos hombres que tanto se gozaron "de ver" estos espectáculos callejeros o de barracón y de muchos como nadie escribieron.
>
> Poco moderno hay allí en eso del "Barriga Verde". Unas pocas expresiones de ahora, sin duda aquello del "Portugués", acaso un poco lo del toro. Pero todo lo demás y lo principal es antiguo, antiquísimo, perfectamente medioeval. Los personajes, casi todo el diálogo, todos los lances, la trama, es desenlace, el modo de concebir la vida e ir en ella. Parecemos transportados de pronto y en vivo a lo mejor de los tiempos que más amamos. Perfectamente medioeval eso de andar a palo limpio en todo, eso de los piques o melindres de pundonor, eso de echarlo todo en fieros y amenazas, eso de no pasarle nada a ningún malandrín, eso de arrebatarse y emprenderla a palos con el mismo Cura preguntón -porque la Edad media es la época de mayor fe pero también, a menudo y sobre todo a las últimas, de mayor anticlericalismo: si bien un anticlericalismo muy distinto de este tan estúpido y tan beatuelo de espejismos y supercherías de la peor invención que todos conocimos-, eso de no arredrarse ante el mismo demonio, eso de disponer brazo y espíritu con muchos "Pater noster" antes de arremeter ante él, y eso de acabar por hundirle, tras fiero batallar en el mismísimo infierno. (LR, 3-06-1948)

O autor amósase emocionado perante o seu descubrimento, que semella responder ao que o seu amigo Risco entende que debe ser a función a cumprir polo teatro, que debe afastarse de toda pretensión de realismo e vocación transformadora (Villalaín, 1995, 373). A querencia do autor ourensán pola estética medieval é coñecida, na liña coa súa adscrición ás tendencias simbolistas e modernistas do teatro europeu. Alén diso, no artigo laméntase a decadencia do momento presente, en clara adscrición ás teorías de Spengler, tamén defendidas por Risco (Beramendi, 1986, 429): "Y ahora ¿qué nos dan para reír?…" Considera a Barriga Verde como un residuo doutros tempos, saudosamente rememorados.

Non ficou o autor satisfeito con esta súa louvanza do carácter medieval do espectáculo de fantoches populares. Dous días despois aparece outro artigo co nome

[175] Agradezo ao profesor Xosé Manuel Outeiriño, grande coñecedor da obra de Vicente Risco, a súa asesoría á hora de atribuír a autoría dos artigos aquí referidos a Ricardo Outeiriño e non ao autor d'*O porco de pé*.

"Vida y títeres", onde o mesmo autor (presumibelmente Ricardo Outeiriño) empeza por disculpar a súa redundancia:

> Se me permitirá insistir en lo del Barriga Verde? No quisiera ser cargante, pero es que mi entusiasmo por el Barriga Verde no es –ya pasados cuatro o cinco días de haberle visto- súbito, porque aún me dura, ni pasajero, porque cada día en mí crece. Todo aquello que dicen y hacen esos cinco o seis fantoches es vital y profundo como la vida misma e imperecedero como ella (LR, 5-6-1948).

Explica tamén que nos dous artigos anteriores sobre o tema (o que confirma que é Outeiriño quen está detrás dos tres) só tiña visto unha vez o espectáculo, o que provocou, explica, que perdera moita parte dos diálogos. Tamén engade ao personaxe da bruxa, que omitira nas anteriores descricións e que, lamenta, ten menos peso do desexado no espectáculo. A continuación, reflexiona a propósito do que el considera a "moral" do espectáculo, o uso reiterado do pau como recurso para solucionar conflitos.

> Hablemos, discutamos, se dice. Yo mis razones, tú las tuyas. Las tuyas no me sirven, me son vanas escusas, son la misma falsedad, y ya que las mías no te sirven, tengo otras: vou po-lo pau. Voy por el palo, tú, si quieres, vete por el tuyo. Y pim pam, pim pam, pim pam. Vence siempre el héroe, porque está poseído de su razón y de su fuerza, de tal modo que puede más porque su causa es la buena y puede siempre y contra todos. Contra el ideólogo, el legisla[dor], el discutidor porque sí –aquí, como era corriente en cierta época de la Edad Media, representado por el Cura- contra el fanfarrón y el malandrín, aquí representado por el Portugués- contra la fuerza bruta, la oscuridad de la selva, las fuerzas oscuras de la naturaleza –aquí representado eso por el toro- contra los vanos temores, los pánicos de la imaginación, los maleficios del encantamiento- aquí representado eso por la bruja- y contra la tentación, la seducción del pecado, el pecado mismo- aquí representado por el Demonio: y puede más porque es la misma vida. (LR, 5-6-1948)

No texto déixase ver a fascinación pola imaxinería e os valores propios da Idade Media, así como polas expresións da cultura popular. Na lectura do espectáculo que elabora o autor van pesar os seus valores e preferencias, o que favorece a hipótese de que o discurso público trasladado polo espectáculo non era, a priori, explícitamente subversivo nin antiautoritario. Só o era para aqueles que o querían ver así.

Ese elemento inexplicable, irracional, que contén o espectáculo, estaría na orixe da fascinación risquiana, quen lle adica un primeiro artigo o 19 xuño de 1949, incluído na sección "Horas", o que non deixa dúbida sobre a súa autoría. Nesta ocasión, faise unha defensa apaixonada do espectáculo, do que inclúe algúns datos descritivos do espetáculo. O título, "Hay que ir allí", non deixa lugar á dúbidas sobre o seu ton aclamatorio:

> Porque es allí donde está el Barriga Verde.
>
> ¿Que tiene el Barriga Verde? La gente no lo sabe pero va. La gente no lo sabe pero vuelve.
>
> El payaso que toca el tambor va mal vestido, las cantaoras tienen voces cascadas, el salero andaluz proviene probablemente de Lérez, o de otro sitio por el estilo, lo que hace el muchachito que se quita los

> pantalones -lleva otros por debajo- en equilibrio en una tabla puesta sobre un cilindro de madera, no tiene mucho de particular, en la barraca hace un calor tremendo…
>
> Sin embargo, no hay allí una cara triste, la gente se ríe, la gente se divierte.
>
> Claro es que la gente se divierte con los monifates. Lo demás es relleno. Lo interesante es el gallego, el portugués, el cura, el toro, la muerte y el diablo, la gracia de sus palabras y de sus movimientos.
>
> Pero nada de esto es nuevo. ¿Qué tiene, pues, el Bariga Verde?
>
> Pues eso: que no es nuevo, que es eterno.
>
> Que allí está todo, en pequeñísimo espacio, en reducidísimo tiempo: que allí está el huevo del teatro; la simiente inmortal de la antigua y la moderna farsa, que aquella es el alma infantil del arte, muy pequeña, antes de crecer y de espandirse. Los cotiledones que serán en el árbol espléndidas hojas y magníficas flores, el embrión, la panspermie que encierra en su pequeñez toda la gracia presente y futura.
>
> La gente no lo sabe, pero va, se divierte, ríe y vuelve al día siguiente.
>
> Muchos sabios no saben que la barraca del Barriga Verde es el receptáculo de los gérmenes. Y lo importante es el germen (LR, 19-6-1949).

O entusiasmo de Risco remite aos seus textos de mocidade, a aquela "Teoría e Historia do Drama" publicada n'*A Nosa Terra* o primeiro de outubro de 1921, onde percorría a historia do teatro deténdose naqueles exemplos que conseguían invocar "a presenza do Misterio ou o Descoñecido, que é para Risco o que outorga substancialidade e fondura ó teatro" (Villalaín, 1995, 378). Non cabe dúbida de que en Barriga Verde, o Risco mancado pola súa propia deriva persoal tras a Sublevación de 1936, atopou un pouco dese Misterio no que subxace o xerme do teatro, e tal achádego provocaba nel tal goce intelectual que conseguía sacalo do individualismo que adoptara como bandeira na nova conxuntura política.

A admiración de Risco polo espectáculo farase explícita nos seguintes anos. Nunha entrega das "Horas" que formaría parte da antoloxía publicada en 1961, admite: "el 'Barriga Verde'-sin el cual no concibo fiestas en Orense..." (LR, 27-6-1951). Un ano despois adica un artigo ás marionetas do Retiro madrileño que visitan Ourense polo Corpus. Conclúe o texto cunha frase que non deixa lugar a dúbidas: "Gustar me gustó. Pero, no despeciando, el Barriga verde hay que verlo" (LR, 11-6-1952).

E durante as festas do Corpus de 1953 adícalle de novo un extenso artigo no que describe con detalle as *varietés* previas ao teatriño de bonecos, achegando datos que confirman a similitude dos números cos dos descritos por Borobó ou Trapero Pardo para as actuacións presenciadas en Santiago e Lugo:

> Después fuimos al "Barriga verde". Todos somos devotos del "Barriga Verde". Algunos lo encuentran demasiado modernizado; otros dudan de su autenticidad.
>
> Entramos. El escenario estaba descubierto. Tardó en empezar la función, pero mientras tanto nos estuvieron dando un concierto de tambor. Ya sabéis cuánto me gusta oír tocar el tambor. Por lo tanto, lo pasé bien.
>
> Después salió a cantar una chica, que, la pobre, estaba afónica. Después me parece que salió una flamenca que cantaba y bailaba alternativamente. Después un rapaz equilibrista, que trabajaba en "el cilindro de la muerte", pero no se cayó ni se murió, no hizo más que quitarse los pantalones y pasarse unos aros por las piernas. Después, una

> pareja vestida, una de aragonés y otra de aragonesa, y hubo golpe de jota cantada y bailada. La que hacía de aragonés le daba a las piernas con una ligereza tremenda.
>
> Por fin, empezó la representación de los monifates. Salieron, como siempre -y esto es lo bueno- el Barriga verde (bueno, el héroe), el portugués, o quien le sustituyese, el cura, el toro, el demonio y la viuda del antagonista del héroe- A mí me pareció bastante bien la cosa.
>
> Luego fuimos a la barraca que, no sé por qué, está puesta bajo la advocación de Júpiter, no sé tampoco si el dios o el planeta, aunque los dos sean lo mismo, pero poca gente lo sabe.
>
> También allí hay monifates, sólo que son eléctricos: una preciosa banda de música, una rueda de bailarines, un coro acompañado de guitarras, y unos danzantes de palos modificados. Por fin una pareja de aragoneses, grandes, pero no de carne.
>
> Es cosa muy divertida y todos aplaudimos mucho. Es una especie de Barriga verde electrificado. Menos mal.
>
> Y ya no tengo tiempo ni espacio para hablar del Congo belga (LR, 6-6-1953).

De novo, faise mención á escasa calidade dos números que anteceden aos monifates. A nena que estaba afónica podía, en realidade, carecer en absoluto de dotes para o canto. Os dous aragoneses que bailan jota debían ser dous artistas contratados polo patrón da barraca, tendo en conta que naqueles anos xa a maioría dos fillos se tiña posto pola súa conta, e tanto a José como ao seu irmán Santiago non lles quedaba máis remedio que buscar fóra quen completara o elenco. O "cilindro de la muerte" alude ao número do rulo, que tanto Juan Silvent, fillo de Santiago, como Manuel, neto de José, realizaban con destreza. Mais o interese de Risco vai dirixido aos monifates. Semella que as dúbidas sobre a autenticidade do espectáculo (que el, se é certo o relato de Ricardo Outeiriño, só coñece desde hai sete anos) planean sobre a barraca, aínda que Risco espántaas. A peza mantense intacta, "y eso es lo bueno". Representa para o ilustrado galeguista un pasado que esmorece, e polo que sinte enormes saudades. Que Barriga Verde non mude supón para el a esperanza de que non todo está perdido.

5.2.4. Cunqueiro e o Gran Teatro do Mundo

Para completar as referencias á presenza de Barriga Verde nos artigos de autores galegos na prensa, cómpre mentar dúas achegas de Álvaro Cunqueiro nas que tamén se coloca o teatro de Barriga Verde como referencia artística indiscutíbel.

O primeiro dos textos intitúlase "Los muñecos del Bululú" e foi publicado en *El Correo Gallego* algúns días despois das San Lucas de 1951, a grande feira celebrada en Mondoñedo e da que Cunqueiro era devoto ("A las ferias de mi pueblo- unas ferias antiguas: potros, mulas, miel, lino y lana, hierros y bojes, castañas- ha venido el guiñol, el bululú galaico-portugués, siempre el mismo"). Neste texto, equipara o autor o espectáculo dos bonecos ao teatro auténtico, aquel descrito por Aristóteles, aquel que conduce ao medo e a piedade. Concibe cada unha das historias representadas como "ejemplos", incidindo nese elemento persuasivo e adoutrinador que, segundo o autor da *Poética*, debía incorporar o verdadeiro teatro.

> Si los griegos medían la duración de la tragedia con la clepsidra, yo podía medir la duración de estos ejemplos con el vaso de oro de la tarde de otoño. Salgo de la barraca del guiñol con la emoción de haber asistido a

> una representación del gran teatro del mundo: de haber visto como el terror y la piedad purgan las pasiones, y por un instante, el reverso del tapiz donde se teje el extraño destino del hombre (ECG, 31-10-1951).

O mindoniense comparte, como se ve, o entusiasmo de Risco, se ben a súa interpretación transloce a paixón cunqueiriana polo feito teatral en si mesmo e polos grandes nomes do teatro clásico, unha paixón que permea toda a súa obra lírica e narrativa (Morán, 2004, 53-55).

A seguinte referencia atópase na primeira páxina do *Faro de Vigo* do día de San Lucas de 1957, momento no que formaba parte do cadro de persoal do do diario como redactor. Comeza cunha descrición ambivalente da feira, que considera o residuo dun pasado en desaparición, facendo referencia á crise e á pouca rendibilidade das vendas. Hai, pola contra, unha certa nostalxia por ese produto artesanal que pode atoparse nas San Lucas pero que vai ser inevitabelmente engulido pola industrialización. Cabe imaxinar que tamén Barriga Verde é incluído neses elementos dun tempo pretérito. Ao final da súa descrición adícalle unhas liñas:

> Ayer he ido por vez primera a ver los títeres del Portugués. Los viejos autos del "Zapatero y la moza", "El Marido Celoso" y "El Diablo y el Toro" cobran vida en el bululú. Aristóteles los hubiera encontrado conformes a canon (FV, 17-10-1957).

Á reivindicación da calidade dramática das escenas representadas –quen ousaría refutar a benzón do pai da *Poética*?- engade a expresión dunha preferencia que supón o aliñamento de Cunqueiro cos tempos que marchan para non voltar: "Claro que es mejor que el cine el bululú en la tarde de otoño".

5.3. O espectáculo de marionetas. Texto, dispositivo escénico.

Para abordar unha descrición do espectáculo de marionetas de Barriga Verde (dos outros números que se ofrecían na barraca falarase noutro momento), faise necesario botar man de materiais diversos e fragmentarios, a miúdo memorias vagas ou obxectos comidos pola couza, que permitan recompoñer un aparato escénico que chegou a deslumbrar a distintas xeracións de galegas.

Os Silvent (o plural axéitase máis á problemática antes exposta sobre a autoría do espectáculo) destacaron como manipuladores de marionetas de luva, unha técnica, como se viu, que se tería extendido por Europa maiormente a partir do século XVIII, cando o teatro de marionetas perde o favor das capas sociais aristocráticas e se refuxia nos camiños e nas ruelas das vilas. O uso desta técnica, na que os bonecos están compostos dunha cabeza tallada en madeira unida a un sinxelo corpo de tea que o titiriteiro calza, comportaba numerosas vantaxes para o artista ambulante, sobre todo se este viaxaba só. Por unha banda, os bonecos podían ser transportados nun saco ao lombo do comediante, quen non precisaba máis do que unha saba para construír un improvisado escenario alí onde pretendía reunir un mínimo público. En segudo lugar, el só, coas súas dúas mans, era quen de representar diversas historias con números personaxes, se ben o habitual era que só mudase aquel que calzaba na súa man esquerda. Na dereita adoitaba manter fixo ao heroe cómico, perante o que van desfilando unha serie de personaxes antagonistas cos que xera un conflito que, as máis das veces, remata por resolverse a paus. Este sinxelo esquema é partillado por todas as tradicións europeas de títeres de cachaporra (*slapstick* en inglés); desde as *guaratelle* napolitanas, con Pulcinella á cabeza, até o Petrushka ruso e o máis próximo

Dom Roberto portugués. A sinxeleza do dispositivo e do esquema argumental constitúen a andamiaxe sobre a que se desenvolve unha serie de situacións nas que o enxeño e a axilidade do manipulador son fundamentais para acadar o efecto cómico perseguido. De xeito análogo á Commedia dell'Arte, os esquemas argumentais funcionan como *canovacci* sobre os que se incorporan os diálogos e situacións improvisados en función do auditorio de cada representación. É por iso que toda representación era distinta, o que, á hora de describir o espectáculo de Barriga Verde, obriga a ter presente a advertencia de Scott: "Any collected version, naturally, represents a single performance" (Scott, 1990, 163)[176]. Non é posíbel, pois, estabelecer unha versión única e canónica das pezas de Barriga Verde. Existen tantas como espectadoras tiveron a oportunidade de asistir a algunha representación; o texto representado polos titiriteiros variaba segundo o público e o lugar da actuación, ao que se debe engadir o elemento subxectivo e creativo do acto de recepción teatral. Deste xeito, non é de sorprender que as descricións do espectáculo sexan con frecuencia contraditorias entre si.

Os fantoches que representaban esas pequenas escenas eran de sinxeleza acorde á humildade das persoas encargadas de poñelas en escena. Nese senso, a fisionomía dos bonecos da tradición europea de cachaporra varía en cada contexto cultural e vai herdando atributos propios de modas ou circunstancias históricas. Deste xeito, os membros máis antigos da estirpe, como o Pulcinella napolitano, o Polichinelle francés ou o Punch británico, manteñen os atributos grotescos que remiten á súa orixe carnavalesca: as xibias frontais ou dorsais, o nariz e o queixo ganchudo. Algúns incorporan no seu vestido unha mestura de cores e de tocados propios de estamentos de autoridade, como é o caso da casaca militar que visten Polichinelle ou Punch, o que pode interpretarse como unha apropiación paródica de orixe carnavalesca. No caso de Guignol, como se viu nacido no contexto da industrialización, o vestiario remite á súa adscrición á clase operaria. No tocante a Dom Roberto e probabelmente tamén a Barriga Verde, a aparencia do personaxe mestura elementos de raíz medieval (as cores vivas e rechamantes, o bonete aguzado do Dom Roberto) cunha fisionomía eminentemente sinxela da cabeza do boneco, tallado a man polo propio artista ambulante. Nos bonecos de José Silvent atópanse dous tipos, presumibelmente correspondentes a dúas épocas: uns son tallados toscamente a man, se ben posúen unha enorme forza expresiva; os outros, máis recentes, foron mercados. Jaime Iglesias, a respecto da orixe dos bonecos desta segunda etapa, di que os adquiría en Vigo, na rúa do Vilar en Compostela ou en Ourense (Iglesias, 2013, 61). Segundo explica o seu fillo, os derradeiros bonecos encargoullos José a un tallista compostelán que traballaba para a decoración de igrexas, o que explica os riscos refinados dos rostros que saíron da súa man (A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012). Os outros irmáns, aparentemente, seguiron tallando eles mesmos os bonecos até que deixaron de levar o teatriño polas festas e aldeas[177]. (C.Ferrero, entrevista realizada por A. García en outuro de 2013; J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-14).

[176] Toda versión recollida remite de xeito natural a unha representación única. (t.p.).

[177] Manolo, un fillo de Santiago, era o encargado de construír os bonecos para toda a familia, tamén para Julio, fillo de Julia (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). Juan Silvent, por outra parte, afirma en que os bonecos que usou José nu primeiro momento foran feitos por Fernando, o primoxénito de Santiago Silvent (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014). Isto explicaría que máis tarde, cando aqueles bonecos orixinais se deteriorasen polo uso, os substituíse por uns encargados a un ebanista de Compostela, no canto de construílos el mesmo.

5.2.1. Manipulación das marionetas

O títere de luva "cálzase" na man, de xeito que o dedo índice vai fincado á cabeza do boneco, e os dedos polgar e corazón moven cadanseu brazo. Deste xeito, a manipulación require dunha especial habilidade para dotar o movemento dos dedos a expresividade necesaria para emular os xestos humanos, sempre dentro dos límites dunha interpretación de tendencia expresionista e non naturalista. Os títeres de luva son directamente percibidos como tales títeres, non pretenden ser confundidos con actores ananos como, nalgúns momentos, foi o caso coas marionetas de fío (Jurkowsky, 2013, 103; McCormick e Pratasik, 2004, 108). En realidade, unha parte da hilaridade que provocan está relacionado con ese desaxuste entre a súa aproximación ao movemento humano e o movemento real. Isto obrigou aos manipuladores a deseñar un código propio de movementos, independente do vocabulario físico humano (McCormick e Pratasik, 2004, 150). Fronte a outras técnicas como a das marionetas de vara ou de fíos, onde prima a precisión e o máis mínimo detalle nos movementos do boneco, na manipulación dos títeres de luva o ritmo e a expresividade son cruciais para acadar a sensación de vida e captar a atención do público.

> As a direct contact and interlocutor with the audience, quick in repartee, able to grasp and handle props, the lively and usually comic glove figure has been in use since at least the middle ages. (Francis, 2012, 58)[178].

Habería que engadir a destreza nas pelexas a paus como unha das características propias deste tipo de bonecos. A profesora Penny Francis defende tamén que a manipulación deste tipo de bonecos é máis complexa do que se pode sospeitar; polo que raramente se asiste a unha interpretación virtuosa. Cando isto ocorre, a experiencia do espectador achégase á da revelación, pois acádase o difícil efecto de darlle vida a un obxecto ben menos semellante á figura humana do que outras marionetas de feitura máis naturalista. Ademais, as marionetas de luva, coa súa viveza e enxeño, interactúan co público moito máis do que as manipuladas segundo outras técnicas. Isto permitiu historicamente unha maior proximidade e o favor das clases populares. (Francis, 2012, 58).

Á destreza na manipulación dos bonecos de luva hai que engadir a capacidade de adaptar a voz aos distintos personaxes da trama. Os bonequeiros populares, auténticos contadores de historias, estaban obrigados a captar a atención do público co movemento e a voz dos seus personaxes de madeira, o que con frencuencia levaba aparellada aplicación de toda unha serie de acrobacias vogais, incluído o canto e a ventriloquía. "The street glove puppet show has always depended on vigorous movement to focus attention and on the voice as the primary means of communication" (McCormick e Pratasik, 2004, 153)[179]. Para reforzar este medio, o uso da palleta para distorsionar a voz do marionetista durante a actuación era común en todas as versións europeas do teatro de títeres de cachaporra, incluído Barriga Verde. Este artiluxio, conformado por dúas láminas de cana ou de prata unidas por unha membrana, era tradicionalmente empregado polos marionetistas populares, principalmente os de títeres de luva, para amplificar a súa voz durante as actuacións

[178] Como contacto directo e interlocutor co público, de réplica aguda e áxil, quen de segurar e manipular atrezo, a vivaz e sempre cómica marioneta de luva foi empregada cando menos desde a Idade Media. (t.p.)

[179] O espectáculo de títeres de luva nas rúas sempre dependeu do movemento enérxico para centrar a atención e na voz como modo primario de comunicación. (t.p.)

na rúa. A palleta, chamada *pivetta* en italiano, *swazzle* en inglés ou *sifflet-pratique* en francés, distorsionaba a voz do artista até tal punto que os diálogos podían resultar incomprensibeis para os espectadores menos próximos ao código cultural do titiriteiro. No teatro tradicional dos *robertos*, heredeiro lusitano de Pulcinella, a palleta empregábase para todos os personaxes e explica a abundancia de palabras co fonema /r/, un dos poucos sons consoánticos que a palleta permite emitir sen dificultade (Seara,-, 5). No caso de Barriga Verde, as verbas con esa letra tamén abundan (como é o caso do nome do personaxe de Rosiña, análogo ao da tradición portuguesa). Canto aos cegos monifateiros da tradición galega, Casto Sampedro afirma no seu *Cancionero* que tamén a usaban:

> Cuando se finge que los Monifates ríen, lloran, preguntan, contestan, etc., ciego y lazarillo, provistos de una como lengüeta de caña, con una hoja de pergamino, de laurel o cosa análoga, producen una voz de falso tiple de hombre o de mujer, sengún el caso lo requiera. (Sampedro, 2007, 165).

Nas notas da documentación do escultor Isidoro Brocos para a creación da súa peza "O cego dos monifates", de 1909, recóllese outra descrición do espectáculo dos cegos manifateiros no que, se ben non alude á palleta, é evidente a presenza de diálogo entre os bonecos, e entre estes e o cego, o que fai pensar que, ben o lazarillo, ben o propio cego, debían empregar algún sistema de manipulación da voz para diferenciar a propia da dos personaxes (Pereira e Sousa, 1991, 293). Polo demais, pódese extraer unha alusión á presenza da palleta na descrición do espectáculo dos cegos que aparece nunha crítica á escultura de Brocos, aparecida en *La Voz de Galicia* de 1909:

> A los ecos de la zanfoña acude la gente. El ciego así rodeado, comienza el relato jocundo de dos príncipes o de dos abades tentados en mal hora; y el mozo, oculto debajo de la capa, encargado de la tramoya, acompaña la acción con la palabra moviendo los macacos haciendo que se maltraten, chillando o gesticulando por ellos (citado por Pereira e Sousa, 1991, 296).

Tamén hai constancia de que utilizaban a palleta os titiriteiros que representaban as pezas dos cristobitas, que agonizaban en Andalucía a finais do XIX[180] mais continuaron na Meseta até polo menos os anos da II República. Así o testemuña un artigo publicado en *Mundo Gráfico,* titulado "El guiñol callejero*"* e protagonizado por un titiriteiro murciano, José Vara, quen explica ao autor do artigo, J.L. Barberán, a súa técnica de manipulación:

> Yo solo. En los dedos de la diestra, los muñecos; con la izquierda los visto y desnudo y les pego cuando hay que pegar, y en la boca un pequeño diafragma preparado convenientemente para emitir esas vocecitas con que hablan los muñecos (*Mundo Gráfico*, 29-11-1933).

[180] "No ha muchos años que en todas las ferias veíanse a veces más de una de aquellas barracas en que el famoso Don Cristóbal se exhibía haciendo de las suyas; al presente no queda más que un intérprete, un ejecutante de tan popular diversión, el cual, una vez desaparecido, llevará consigo a la tierra el último recuerdo de las proezas del más bravo de todos los muñecos" ("Una feria en un pueblo de Andalucía" en *La Ilustración Artística*, 20-12-1987)

Do mesmo xeito, no seu artigo "Nuestro Traga Estopa", citaba Borobó as explicacións de José Silvent sobre o uso da palleta:

> La que colocamos debajo de la lengua, para hablar con ese acento y tono especial de los "cristobitos". Hablar con la palleta de plata bajo la lengua es lo que tiene más mérito en nuestro oficio. No todos lo consiguen. (LN, 4-5-1957).

Efectivamente, a complexidade no manexo desta técnica provocou o seu abandono entre boa parte dos marionetistas posteriores a Silvent; se ben algúns teiman na actualidade en recuperar o seu uso como marca esencial do teatro popular de títeres. Consideran estes bonecreiros que o uso da palleta non ten unha orixe meramente instrumental, como amplificador da voz, que hoxe podería ser perfectamente suplido co uso de altofalantes. O uso da palleta achegaba á interpretación dos bonecos unha aura "sobrenatural", fundamental na vocación transcendente do espectáculo (Badiou, 1988, 10) . O feito de dotar os bonecos animados dunha voz non-humana contribuía ao efecto de denegación por parte do público; ou o que é o mesmo, ao seu distanciamento do espectáculo presenciado. Por outra banda, como xa se explicou, a palleta, empregada como argucia para esquivar a censura promovida pola competencia do teatro de actor no París do XVII (Magnin, 1862, 136), constituíu unha forma de resistencia simbólica, subrepticia, dos titiriteiros humildes aos que se lles puña trabas para gañar a vida exercendo o seu oficio. Deste xeito, a palleta serviu para burlar a prohibición de que os monicreques falasen, ao considerarse que esta voz distorsionada era outra cousa distinta da fala humana. En último termo, a voz distorsionada pola palleta constituía unha máscara do marionetista; un escudo tras o que agocharse e protexerse cando os seus bonecos ían alén do permitido. As críticas verquidas polos bonecos con esta voz aguda non eran ditas por ninguén máis que por eles mesmos: bonecos-marionetas animados por unha man e unha voz misteriosa da que ninguén tiña porque coñecer o dono (Campoy, 2014).

5.3.2. O heroe

O formato do dispositivo escénico orixinal, no que un só bonecreiro manipulaba todos os personaxes da trama, explica a simplicidade do esquema argumental. Todo el resúmese nunha serie de encontros do heroe cómico (en realidade, un anti-heroe) cunha serie de personaxes que, en xeral, representan un desafío á súa liberdade. Todos os personaxes do espectáculo galego teñen o seu equivalente nas outras tradicións europeas de títere de luva; en realidade son todos moi semellantes; representan arquetipos que plasman en escena os medos atávicos do ser humano ou os elementos do poder material opresor.

O personaxe principal, que adoita darlle nome á tradición, é aquel cuxa presenza en escena é máis prolongada, pois ocupa a man dereita do marionetista e nunca ou rara vez é esta man calzada por ningún outro boneco. Este carácter de extensión do brazo do manipulador podería explicar o fenómeno, antes referido, polo cal o personaxe tería acabado recibindo o nome do titiriteiro que lle deu vida con tal destreza e graza que ficou gravado na memoria popular. Barriga Verde ou, como era tamén coñecido, Don Cristóbal Barriga Verde, constituiría o heroe galego de teatro de cachaporra, o equivalente aos xa citados das distintas tradicións europeas. O seu carácter coincide en moitos aspectos co resto de polichinelas: con eles partilla a irreverencia, a aparente inocencia que disimula un agudo enxeño e unha resolución

temeraria cando lles fai fronte aos seus adversarios, aos que sempre vence ("porque era o protagonista", A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013). Barriga Verde é o claro motor da trama ("El era... o que manejaba o choio, e despois, claro, o que ejecutaba tamén..." segundo Ernesto, grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013). Os seus encontros co resto de personaxes adoitan resolverse do xeito máis absurdo, habitualmente coa vara do protagonista a bater nas súas cabezas. A morte dos antagonistas afróntase de xeito lixeiro, mesmo xocoso; non é unha morte seria, non remite á desaparición dunha vida real, mais á expresión liberadora dun desexo inviábel en calquera outro contexto. Mallar na autoridade a paus; nada máis catártico podería ofertarse a un público afogado pola Orde. Para que tales reaccións puidesen ser admitidas en contextos como o da Ditadura de Primo de Rivera ou a posterior de Franco, os arranques de violencia do personaxe debían situarse no contexto dun personaxe inmoral, representando todo o contrario dos valores promovidos polo Réxime: avaro[181] (atributo tamén presente no Don Cristóbal Polichinela da tradición española) trampulleiro, mentirán. O protagonista non é nunca presentado como heroe a imitar, tal e como ocorrería nas pezas da tradición tráxica. Mesmo a adscrición se presta nalgúns casos a confusión, chegando algúns dos informantes a afirmar que o Barriga Verde era o personaxe "malo" da historia, ao que o verdadeiro heroe, o "bo" facía fronte e acababa vencendo (Celsa, natural de Lugo, así o afirma. Grupo de conversa de Compostela, 18-4-2013).

As lecturas realizadas polos membros da elite intelectual (que non económica nin política) da altura, lonxe da distancia e capacidade analítica que se lles supón a plumas de tan alto rango, adoitan estar influídas polos preconceitos. Así, Cunqueiro valora a inxenuídade de Barriga Verde, de quen di:

> El héroe de la tragedia es como un niño, que no se asombra de nada porque se asombra de todo: comenzando por asombrarse de ser protagonista, que le es esencial y la parte más profunda y significativa de su destino, y, sin embargo, la vive, como los santos el pleno misterio, con vivacidad (Cunqueiro, EGG,31-10-1951).

Deste xeito desposúe ao heroe da responsabilidade dos seus actos, restándolle potencia subversiva. Contribuía así, se cadra de forma premeditada, o autor mindoniense aliñado publicamente cos valores do Réxime, a facer fincapé no carácter inofensivo do espectáculo e a aliviar a presión que nalgún momento as autoridades franquistas puideran exercer sobre os seus responsábeis, caso de teren detectado nel algún desafío palpábel á orde simbólica de cousas.

De xeito máis forzado, trataba Ricardo Outeriño de traer o heroe para o seu rego. Barriga Verde é, na súa opinión, o heroe indiscutíbel porque "su causa es la buena y puede siempre y contra todos". A cachaporra é o remedio necesario fronte a todos os vicios da sociedade, encarnados nos distintos antagonistas que atravesan o camiño do protagonista:

> Contra el ideólogo, el legisla[dor], el discutidor porque sí –aquí, como era corriente en cierta época de la Edad Media, representado por el Cura- contra el fanfarrón y el malandrín, aquí representado por el Portugués- contra la fuerza bruta, la oscuridad de la selva, las fuerzas oscuras de la naturaleza –aquí representado eso por el toro- contra los

[181] Manuela, que viu a Barriga Verde nas festas compostelás, e Otilia, que asistiu á representación na súa aldea próxima a Avión, refiren esta cualidade do personaxe. (Grupo de conversa, 11-4-2013).

> vanos temores, los pánicos de la imaginación, los maleficios del encantamiento- aquí representado eso por la bruja- y contra la tentación, la seducción del pecado, el pecado mismo- aquí representado por el Demonio: y puede más porque es la misma vida (LR, 5-6-1948).

O autor atopou, de xeito lexítimo, reflexo das súas ideas no espectáculo de marionetas que o fascinou. Do mesmo xeito que, pode deducirse, cada espectadora atoparía en Barriga Verde o reflexo das súas inquedanzas. E no caso da maioría das persoas que asistían ás representacións da barraca durante a posguerra, cabe supoñer que serían moi distintas das do director de *La Región* na altura, de fondas convicción católicas.

Unha interpretación ben distinta dos golpes que infrinxe o protagonista contra todos os seus adversarios pode facerse en clave carnavalesca. A violencia física ten, segundo Bakhtin, un especial simbolismo, como forza renovadora. "Cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo; es una operación cesárea que mata a la madre pero salva al niño. Se golpea e insulta a los representantes del mundo antiguo pero naciente." (Bakhtin, 2003, 167). Cada pancada de Barriga Verde contra os seus antagonistas simbolizaría, pois, un ataque contra a autoridade, á que durante o lapso que dura a función se consegue desbancar.

No que respecta ao aspecto físico do personaxe, existen moi poucas pistas ao respecto. Os fillos de Santiago Silvent descríbeno con cabelo negro peiteado ao lado (pintado sobre a cabeza de madeira) e unha chiba ("parecido a dun... Don Quijote de la Mancha", S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego, 6-4-1989) e ollos verdes tamén pintados (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-14). O único boneco que se conserva pertenceu a José Silvent e foi, probabelmente, tallado polo mentado ebanista compostelán, pois os seus riscos son moito máis finos que os doutros bonecos conservados en Lérez. Os seus ollos son efectivamente verdosos, aínda que neste caso non están pintados sobre a madeira, senón que son de cristal. En canto ao vestiario, podería axustarse á comparanza proposta por Santiago Silvent, pois levaría unha túnica e un chapeu de aba ancha. Porén, a imprecisión das descricións obtidas convida a pensar que a fisonomía do heroe debeu mudar a cotío e que non existe unha imaxe fixa que caracterice a Barriga Verde. Unha problemática similar foi a que toparon os investigadores do curmán castelán, o que mesmo levou a un deles a redactar un "Informe para tallar un rostro a Don Cristóbal Polichinela" (Ayuso, 2013).

5.3.3. Os outros personaxes

Ao encontro de Barriga Verde, manexadas coa man esquerda do titiriteiro, van acudindo outras marionetas de distintas características, se ben cada unha, como ben reflectía o autor do artigo antes citado, encarna unha ameaza, unha forma de opresión do subalterno. O heroe, que representa a este último -e polo tanto tamén á meirande parte do público-, vai rearxir a esa posición de inferioridade facendo uso da súa moca.

O primeiro antagonista co que topaba Barriga Verde era o Compadre, máis coñecido como "o portugués" (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014; S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego, 6-4-1989; C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). Este personaxe encarna, segundo algunhas fontes, o indiano que chega á vila fachendeando dos cartos feitos e dos méritos acadados, e atópase co seu vello amigo Cristóbal. Este acaba dándolle volta á situación e vénceo na pelexa a paus que emprenden, que algunhas referencias coñecen como a loita entre o galego e o portugués:

> E vai o Barriga Verde, que sempre o Barriga Verde era o que... daba leña, que era o que ganaba! E xogaba... peleábase con un portugués, dicía... Eu xa o digo moitas veces. Dicía "duro portugués, duro galego! " E digo eu: hoxe cos portugueses que hai por aquí, habíanse cabrear! [rin] Pódesmo crer. (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Certamente, a atribución da nacionalidade lusitana ao personaxe ridiculizado pode resultar sorprendente, se se ten en conta que o propio José Silvent pasara varios anos no país veciño, até o punto de moitas persoas consideralo natural de Portugal. Precisamente ese puido ser o motivo, caso de ter sido José o introdutor deste personaxe: unha táctica para despexar dúbidas respecto á súa naturalidade española, a través da ridiculización do país veciño.

De feito, segundo conta o seu fillo máis novo, nalgunha ocasión algún espectador protestou por ese ensañamento cos nativos do Sul do Miño:

> Cando máis tempo tiñamos a falar coa xente era en inverno, que de día, estabamos ao sol, e falabamos daquelo... Pero había, eh... xente portuguesa que vivían, viven por aí, por esa zona, de Ponte Caldelas, esa zona. E dicía, "Ai señor José, sempre lle pega ao Portugués, non podía cambiar?" (A. Silvent, entrevista persoal, 2-2-2012).

Polo demais, este personaxe reflectía o tópico presente na literatura española desde o período coñecido como Siglo de Oro. Este cliché retrataba aos habitantes do país veciño como namoradizos, apaixoados e ciumentos, amigos de alardear dunha valentía que finalmente dexeneraba en covardía, e moi elegantes no vestir (Pedrosa, 2007, 100). Estes atributos coinciden cos descritos polos fillos de Santiago Silvent, que sitúan o conflito na rivalidade polo amor de Rosiña, a moza de Barriga Verde:

> Entonces eso empezaba, paseando un muñeco, que era Cristóbal, e ao empezar a pasear, chegaba unha rapaza que se chamaba Rosita, entónces era a novia del. Pero entonces apareceu un individuo, que presumía, moi ben vestido (...), ben pintado, e o pelo moi ben peinado, e claro, a Rosita gustoulle, e empezou o asunto. E resulta que era portugués, e entonces chega o momento que o portugués era moi fuerte, moi "fruncido" (...), entónces desafiou a Cristóbal (Barriga Verde), e enton aí hai unha pelea e o outro, pois claro, morre. (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

A sorte do portugués é inexorábel, un sino tráxico que tamén semella recibir un tratamento irónico na peza, como se a morte fose asumida con gozo por quen a padece. Vicente Risco aludía ao xeito no que o personaxe aceptaba o seu fin nun artigo no que se refería só de xeito oblicuo ao espectáculo:

> No quiero decir nada de los exámenes: entre las barbaridades que uno oye y las recomendaciones que uno lee, acaba dejando caer los brazos en un gesto de cansancio mortal y de "consummatum est" como el portugués apaleado del Barriga Verde, cuando se tiende exánime sobre la barra del telón (LR, 8-6-1950).

A mentada Rosiña (Rosita, na tradición castelá; Rosa, na portuguesa) é o único personaxe que non acababa probando a moca de Barriga Verde. O personaxe

feminino non recibe, porén, un tratamento especialmente beneficioso na dramaturxia. A moza é retratada como volúbel e facilmente impresionábel polo portugués ou o compadre, caendo cativada nada máis ver as súas moitas medallas (coas que se caracteriza o Portugués na versión de Alfonso Silvent). Cando este morre, déixase consolar axiña polo seu asasino, Barriga Verde. Na versión de José Silvent, Rosiña vai casar co compadre, de nome Manuel, pero os paus do protagonista impídeno e o que se celebra é o seu enterro. Así o relata Alfonso Silvent:

> O Barriga Verde, si, "Rosita, mira non chores, muller, non chores, que tu eres guapa e eres nova, e inda te podes casar con outro". "Eu non quero outro, eu quero o meu Manuel!" "Anda, home, anda! Non seas así, non seas así, non chores." Bueno, bueno, pois marcha. E fai que marcha, márchase, e queda chorando igual outra vez. Pero á segunda, vólvelle dicir outra vez "Rosiña! Non te... que eu tamén estou viudo e queres casar comigo?" "A ti non te quero, porco! Sale daí!" En esto marcha, el mira, ela fai, mira pa un lado, mira pa o outro... "Bah! Bueno, bueno, sabes o que che digo? Mira, eu aínda son unha rapaza nova, e son... son moi bonita. Voume casar con outro. Morreches? Que te leve o demo!" (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

O cura é xustamente quen oficia o sepelio. Este personaxe recibe, de xeito conforme á tradición carnavalesca, un tratamento de grande escarnio no espectáculo. Numerosas versións sitúano recibindo a vareada de Barriga Verde, farto da avaricia do crego, quen quere cobrar o enterro demasiado caro. Mais esa solución puido ter sido suavizada durante o Franquismo, obrigando a substituíla por outra máis liviá:

> Entonces, o que si, que meu pai sempre levou moito... O asunto da religión. (...) Porque por ejemplo, e... cando enterraban a... ao que morría a paus, que o enterraba, entonces vén o cura, e claro, pídelle non sei cantos pesos en plata...
> *[Polo enterro.]*
> Polo enterro. Entonces en vez de darlle pesos, dalle unha paliza, a paus. E bueno, eso era o que facían eles, meu pai non facía nada deso.
> *[Teu pai non?]*
> Que va! Todo o contrario. Porque... En un sitio, un dos fillos del quixo facelo e chamáronlle a atención. "Se son muñecos, hombre!". "Si, pero non se pode pegar ao cura". E meu pai ... como estaba naquel momento alí, e veu...
> *[Bueno, pero o cura tampouco quedaba mui ben, non? Qudaba un pouco de agarrado...]*
> Bueno, quedaba un pouco de chorizo, que.. eran o que son e o que siguen sendo, ben o vés o que están facendo! Xa naquel momento eran... (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

Así e todo, esa autocensura non debeu ser tan frecuente, a xulgar pola memoria popular reflectida nas entrevistas, na que ficou gravada a paliza que o crego recibía do protagonista da peza:

> Eles eran... os que divertían á xente, e sobretodo, os títeres, facían. Tiñan o Barriga Verde, que era o muñequito aquel, que o metían na man... o pai tiña aquela experiencia, o facía mui ben, eh! Movía os muñecos, poñíaos a pelear... Despois viña o cura, metíase o cura, e despois ao final... o cura...

> "E de que mogueu? Mogueu deguepente", dánlle un cachillazo! "Mogueu de guepente..."
> Hablaba así con la r...
> *[quen mataba ao cura*?]
> [ri] Barriga Verde. (Ernesto, grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013).

Segundo o fillo de José Silvent, as amoestacións da autoridade non tiñan demasiado efecto no desenvolvemento da trama:

> [*E nunca ninguén vos chamou a atención por mallar no cura?]*
> Si. Nos teñen chamado a atención en Orense. E... E nalgún sitio, si. Outro sitio, non.
> *[E cando era así, que vos dicían?]*
> Que non traballara ese número.
> *[e facíadeslle caso?]*
> Claro que non!
> (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

Como se viu, Ricardo Outeiriño facía referecia á malleira infrinxida no crego como unha proba do carácter medieval da peza ("eso de arrebatarse y emprenderla a palos con el mismo Cura preguntón", LR, 3-6-1948), o que confirma que en Ourense a escena se mantivo invaríabel durante o Franquismo.

Tamén Borobó lembra a batalla co cura como central na peza, na que non detecta máis elemento subversivo:

> Se repetía casi siempre lo mismo, exactamente igual, y no... no hacía crítica social [ri]. Únicamente... quizá un poco... un aire así un poco anticlerical, tal vez... Puede ser. Así un matiz... No era así muy respetuoso con... Con el clero! Aunque vencía al demonio no era... no era un auto sacramental! (R. García, entrevista realizada por A. García circa 1988).

É, efectivamente, un enfoque daquilo que Caro Baroja nomearía "anticlericalismo crente", aquel que imperou na cultura popular e en distintas expresións da literatura culta do Medievo e a Idade Moderna. Constituía esta forma de anticlericalismo unha crítica á avaricia e as condutas desviadas dos representantes da Igrexa na Terra (Caro, 2008, 20). Non se trata, pois, dun anticlericalismo ateo que rexeita as bases propias da relixión, daí que comparezan figuras propias do imaxinario católico como o Demo e se bote man de pregarias nalgún momento da trama, como estratexia de salvación do protagonista. Como defendía Outeiriño no artigo antes citado,

> ...la Edad media es la época de mayor fe pero también, a menudo y sobre todo a las últimas, de mayor anticlericalismo: si bien un anticlericalismo muy distinto de este tan estúpido y tan beatuelo de espejismos y supercherías de la peor invención que todos conocimos... (LR, 3-6-1948).

Porén, a ridiculización e o tratamento xocoso dos temas relixiosos debe entenderse como un xesto de enorme potencia simbólica, máxime nun período como o franquista onde o catolicismo foi elevado a ideoloxía nacional (Graham, 1995, 237).

Esta burla ao clero podería incluír tamén acusacións de concupiscencia, de tomar como verdadeira a versión relatada por unha das informantes, nas que o cura aparece pelexando con Barriga Verde por unha muller:

> O cura que... marchaba a muller con outro... Marcháballe e despois andaba a paus o cura co co... co outro: peisano!
> *[pero, a muller do cura?]*
> Si... Ah, bueno a criada! [ri] a criada! (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012)

De raigame medieval é tamén o personaxe do Demo, o último en comparecer perante o heroe. Unha figura relegada desde o Renacemento á cultura popular, onde floreceu como encarnación do Mal, se ben cargado de connotacións irónicas (Flores, 1985, 48). O Demo do espectáculo de marionetas de Barriga Verde contén as principais características do tipo preservado pola memoria popular. De cor vermella forte e grandes cornos cos que arremete contra o protagonista cando este se resiste a acompañalo ao inferno. Cheira a xofre, como salienta Cunqueiro e confirma o testemuño de Juan Silvent (entrevista persoal, 24-12-2014), quen engade que o seu pai, Santiago, gostaba de chamarlle Lucifer ao personaxe. Non semella que se lle dese ningún dos nomes popularmente atribuídos a Satanás que enumera Vicente Risco no seu coñecido artigo (Risco, 1997, 244). Tampouco se corresponden a súa vestimenta e comportamente: se o Demo da tradición popular adoita aparecerse de traxe e falando castelán a quen pretende convencer de asinar con el un pauto, o Demo da peza de Barriga Verde resposta á iconografía carnavalesca, ás diabladas tardomedievais que se celebraban como ritual previo ás representacións de autos sacramentais (Bakhtin, 2003, 355). Trataríase, pois, de vencer o medo a través do riso, de traer o inferno á terra para vencelo, como fai Barriga Verde.

> Los rasgos particulares del diablo (ante todo su ambivalencia y su relación con lo "bajo" material corporal) explican muy bien por qué se ha convertido en una figura cómica popular (Bakhtin, 2003, 240),

É esta a imaxe do Demo que reflicte o fantoche dos Silvent. Barriga Verde detéctao polo cheiro a podre, acompañado dun efecto sonoro de flatulencia, un dos recursos cómicos máis habituais na tradición de títeres de cachaporra. (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014). O personaxe non é presentado expresamente como maligno, segundo Santiago Silvent Suárez:

> despois... había o demo que era o que... había a lucha contra...
> [muller: era o malo]
> Era o malo, que non dicían que era o malo...
> (S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego, 6-4-1989)

Trátase, por outra banda, dun dos personaxes máis lembrados da peza, até o punto de que algunhas persoas non lembran quen era o seu adversario, confundindo a Barriga Verde co Cura.

> Era el macaco aquel, que era un demonio y un cura, que peleaban y no sé que hacían.
> *[o demonio contra o cura?]*
> Si. Eran los personajes más importantes, eran el demonio y el cura.
> (Otilia, grupo de conversa de Compostela, 11-4-2013).

Semellante ao Demo era o personaxe da Morte ou da Bruxa, do que se conserva o boneco de José Silvent e existe algunha referencia (Risco inclúea na súa enumeración

dos personaxes no artigo de LR de 19-6-1949 e noutro posterior, de 27-5-1951; Alfonso Silvent menciónaa na entrevista persoal de 3-7-2013). Na tradición portuguesa, a Morte aparecíalle ao heroe cómico para levalo ao final da peza, ao que este respondía combatendo a paus. Daí que o espectáculo concluíse coa simbólica frase: "Eu matei a Morte! A Morte está Morta!". Descoñécese se a figura tiña a mesma función na versión galega do espectáculo, se ben parece seguro que non era así como remataba a peza.

Completábase a nómina de personaxes cun representante da autoridade civil. Nalgunha versión, provabelmente na de José, tratábase dun membro da Benemérita (A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013, Ernesto, grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013), ainda que non hai moitas referencias ás tramas nas que comparecía. Si había unha escena na que o Barriga Verde ía facer a instrución militar, e acababa facendo mofa dun soldado. Este personaxe convertíase, na versión dos fillos de Santiago Silvent, nun municipal, que nalgúns casos encarnaba algunha persoa coñecida polo público:

> Bueno, había un municipal que era un que buscaba unhos... testigos por aí adiante, que andaba buscando... o asunto. Pero... con iso creo que foi en Carballo, precisamente que... que foron a chamarlle a atención a meu pai.
> *[Por sacar ao municipal, e meterse con el un pouco?]*
> E meterse con el un pouco. Pasa que se rían, e ademais, bueno, eso... Non foi a meu pai, foi a un fillo, que daquela eran os fillos maiores e... Entonces foron a... A chamarlle a atención, porque non sei que lle fixeron, se lle deron trompazos... Porque alí había un municipal, que eu cheguei a coñecelo, que era un bon home, pero tiña unha mala hostia...
> *[en Carballo?]*
> En Carballo. (...) Na obra, pois non sei como, que el iba... chamáronno polo nombre. E era o nombre do municipal!
> *[Ah, caramba! E aí houbo problemas, non?]*
> Non, problemas non. Pero menuda! Que despois andaba o pueblo enteiro, alí... "Ei!, ei". A hostia. E meu pai, bueno, tuvo un disgusto mui grande e... (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-14).

Na versión dos fillos de Julia Silvent (a falta de datos que permitan coñecer a da propia titiriteira), este personaxe era o encargado de cobrar os arbitrios ou taxas do fielato, unha figura presente na meirande parte das feiras nas que o espectáculo era representado.

> (...) ao mellor collía un pucheiro : "El pucherero! voy vender pucheros" E chégalle de arbitrio, un... municipal, facendo... E dice: "bueno, ten que pagar un real". "bueno... a ver, tome: non teño solto". Dáballe ao outro. E dícelle "Bueno, se non ten solto vou polo cambio". E vai polo pau. E rómpelle o pucheiro a palitroques, co pau. Rómpello...
> (...) O municipal, pa cobrar albitrios...
> *[Si. E tamén lle daban?]*
> Home! Apañaba...
> (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013)

No contexto da Posguerra, onde o estraperlo foi moi común en Galiza como forma de supervivencia de moitas persoas e de enriquecemento ilícito doutras, a figura do cobrador dos arbitrios era moi temida. Cabe pensar que o escarnio do que

era obxecto na representación dos títeres achegaría un certo alivio ás persoas afectadas polas cargas fiscais aos produtos das feiras.

A esta nómina de personaxes habería que engadir outros mencionados polos informantes, mais dos que non existe información suficiente: nomeadamente a Bruxa e/ou a Morte, da que abundan os testemuños (Risco menciónaa en varios artigos, como se viu) e mesmo se conserva o boneco que utilizou José Silvent para a encarnar. Porén, descoñécese a trama na que tomaba parte, o que non permite realizar unha análise do seu sentido no espectáculo.

5.3.4. Repertorio

Nun artigo publicado en *La Estampa* en 1930 enuméranse as pezas que protagonizaba o Cristobita de José Vera[182]. Entre elas, "El barbero de Sevilla", "La partida de pelota", "El quinto", "El médico loco" e a tourada coa que concluía sempre o espectáculo, coinciden ou gardan semellanza co repertorio referido polas distintas testemuñas como de Barriga Verde (*La Estampa*, 26-8-1930). A orixe murciana de Vera podería animar a conxecturar que Josefa Silvent, a nai dos tres irmáns que despois destacaron como titiriteiros en Galiza, tamén murciana de orixe, puidera ter sido quen inculcou as técnicas e as historias dos monifates aos seus fillos, quen despois puideron ter incorporando algunha influencia lusitana, da man de José.

Nas seguintes liñas describiranse con detalle as distintas escenas (o que Álvaro Cunqueiro denominaba 'ejemplos' atribuíndolles un elemento didáctico do que os portadores do espectáculo non eran probablemente conscientes), a partir destas referencias escritas e as distintas testemuñas orais recollidas.

5.3.4.1. "O barbeiro de Sevilla"

Tanto os fillos de José como os de Santiago lembran esta escena co nome da ópera de Rossini, denominación que, como se viu, tamén empregaba en Madrid José Vera. Na tradición portuguesa dos robertos, porén, os roles invírtense; se na versión dos Silvent é Barriga Verde quen exerce de barbeiro do compadre casamenteiro, na versión que recolle Seara Cardoso, Roberto era o cliente que non quería pagar. Segundo este mesmo autor, esta peza, presente en toda a tradición europea de raíz polichinesca, inspírase nas representacións burlescas dos oficios que integraban as porcesións do Corpus Christi (Seara, -, 5).

Casto Sampedro recolle a mesma escena como representada polos cegos monifateiros, só que co nome de "El barbero caro". Cristobita é o barbeiro que vai afeitar a un cliente, mais discuten polo prezo e o barbeiro acábao matando ("el barbero hiere y por fin degüella ao parroquiano Gregorio"), desencadeando toda a serie de acontecementos que tamén se atopa en Barriga Verde (Sampedro, 2007, 165-166). Neste caso, semella que a arma mortal é a navalla de afeitar usada con propiedade para degolar a vítima. No caso de Barriga Verde, máis suave, o barbeiro colle a estaca para arremeter contra o cliente que non lle quere pagar.

5.3.4.2. "O xogo do pau"

Esta escena, ao igual que a do barbeiro, forma parte daquelas que Seara Cardoso clasifica como "activadoras dunha nova orde dramatúrxica" (Seara, -,7), pois

[182] A todas luces, o José Vera do artigo de La Estampa é o mesmo entrevistado no artigo de Mundo Gráfico de 1933, xa reseñado, se ben neste caso o autor transcribiu o seu nome como José Vara. Mais a fotografía e as palabras atribuídas ao titiriteiro murciano fan pensar que se trata da mesma persoa.

conclúen coa morte do antagonista de Barriga Verde, o que desencadena unha serie de acontecementos: o enterro do defunto e a persecución do protagonista polas autoridades terreas e do Alén. Polo demais, esta escena podería resultar dunha hibridación entre as tradicións portuguesa e castelá. Algúns testemuños coñécena como "o xogo da pelota", o que a achegaría á representada en Madrid por José Vera (*La Estampa*, 26-8-1930). A peza que José Vera afirma incluír no seu repertorio, "La partida de pelota", podería estar vinculada co xogo tradicional valenciano, a *pilota valenciá*. A versión que reconstrúe Xaime Iglesias con nome "o xogo da pelota", constituiría unha sorte de *basebol* rudimentario que o personaxe do Portugués traía de América como grande novidade. Barriga Verde, por suposto, incumpre as regras do xogo, e no canto de darlle á bóla bate ao contrincante na cabeza (Iglesias, 2013, 112-114). Porén, a versión que Alfonso Silvent achegou nunha das entrevistas realizadas no curso desta investigación, difire nalgúns aspectos da plasmada por Iglesias na súa biografía de José:

> Porque o Compadre marchárase para as Américas, alá fixo moitos cartos, e viña... fanfarroneando... aquí, en Galicia, non? (...)E entonces, como eran amigos antes, foi chamar ao compadre, que era o Barriga Verde. E estiveron falando os dous, que daquí, que qué facía, tal. E entonces é cando ven o xogo da pelota. E o... Compadre non sabía xogar á pelota. Quen sabía era o...
> (...) O Barriga Verde. E entón ensínalle como era, como era o xogo da pelota.
> (...) Por ejemplo, [escenifica coas dúas mans]: este é o compadre e este é Barriga Verde. Non, este é o Barriga Verde, que é a man dereita! Cando ven o xogo da pelota, dice que vai, e entón dice "pois entonces vai buscar a pelota". E vai o Barriga Verde buscar a pelota. E trae o pau, claro. Non hai pelota.
> (....) E o outro di "pero esto que é?".
> "É a pelota!"
> "Ui, que pelota máis rara!"
> "Isto si que é unha boa pelota!"
> "A ver, como é?"
> "Pois mira. Ti te pos aquí. Eu me poño aquí. Cando eu diga 'pelota va!' tu tes que dicir 'venga ya!' E tres ti e tres eu, tres eu, e tres ti."
> "Bueno, pois xoga"
> E xogan. Ten que decir "Pelota va, venga ya!" Bumba! Un estacazo.
> "vai unha, eh, compadre? Vai unha" [di o BV, represéntao coa man dereita]
> E dálle outra vez, hasta que chega a tres.
> "bueno, xa están tres. Ahora ti"
> "ai, mi madre!" levou paus na cachola, non? E vai o compadre, quere darlle, pero o outro, falla, báixalle a cabeza, e pásalle o pau por diante, non?
> "compadre, que vai unha!" [di o BV] Así é que perde as tres. O outro enfádase, porque claro, el baixaba a cabeza, e a el non lle tocaba.
> (...) Enfádase, e empezan a pelear. E o matou, matou ao Compadre. (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

A denominación tamén recollida para esta escena, "o xogo do pau" podería remitir á arte marcial tradicional portuguesa, na que dous ou máis contrincantes se enfrontan armados con dúas longas varas. Este estilo de loita axustaríase ao formato no que ten lugar a pelexa entre o galego e o portugués referenciada por Risco e por

Consuelo. Este xogo, porén, non se atopa no repertorio coñecido do teatro dos robertos.

Tamén Julia Silvent debeu representar esta escena, a xulgar polo testemuño da súa nora, quen describe o desenlace tal e como o representaba o seu marido:

> E cando se peleaban... Peleábanse os dous, "duro Portugués, duro Galego": ta, ta, ta! Volve... Tiña a facilidade de envolvelo, e xa tiraba con el... Encima de darlle... palitroques.
> *[Dáballe golpes, e arrancaba o muñeco, e...]*
> E o doblaba, e xa tiraba con el. "Ala! A tomar morcilla!"
> (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Á vista das referencias dispoñíbeis parece prudente considerar esta escena como unha pelexa entre o personaxe galego e o portugués, onde o primeiro xoga coa súa aparente inxenuidade para acabar vencendo ao requintado antagonista. O único claro é o desenlace, que é sempre o mesmo: o falecemento do Portugués, o que desencadea a acción propiciatoria da seguinte escena.

5.3.4.3. "O enterro" ou "A viúva alegre"

A consecuencia da morte do personaxe na escena anterior (fose a do barbeiro, o portugués no xogo do pau ou calquer outra na que Barriga Verde facía fronte a un antagonista) é o enterro do personaxe falecido. Ante o descubrimento da morte do seu prometido, Rosiña prorrompe en pranto, que o protagonista trata de consolar ao tempo que aproveita para cortexala. El mesmo chama ao crego para que oficie o sepelio, o que dá pé a un diálogo absurdo moi lembrado:

> E foi buscar o cura, e vén o cura, e dícelle "que pasou? Pero que pasou?"
> "Que pasou? Non pasou nada! É que morreu este home!"
> "Morreu este home? Ai! Pobrecito, pobrecito. E de que morreu? De que morreu?"
> "Morreu de repente" [resposta BarrigaVerde]
> "Ai morreu de repente?? Ai! Pobrecito, pobrecito! Pero de verdad que morreu de repente?" [Alfonso ri] Faise o xordo.
> "Pero a ver, é que non oes?", dille no oído, "Morreu de repente!!!! Veña, entérrao! Fai o repòsito que o enterramos". (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

O cura entoa un responso entrefebrado de versos satíricos e dá comezo o enterro, unha das escenas máis elaboradas a nivel escenográfico da peza. Unha igrexa de madeira, en dúas dimensións, ocupa boa parte da escena. No seu campanario unha campaíña real resoa alegremente, tal e como describía Borobó:

> Tras la resonante esgrima de "fungueirazos", con una mobilidad de los muñecos que dudamos pueda superarse por ningún guiñol del mundo, suenan las campanas -y es lo raro, no funerales, sino jubilosas- y surge el entierro de la víctima, con cortejo de plañideras. (LN, 12-4-1955)

Encabeza o cortexo o cura, entoando o seu surreal responso.

> (...) o responso, pero claro, non o sabe, e fai así un chapurreado (canta) "Erri colorre, e vai polo si non sei canto! E parro patlin patarrán!" E di o...

> o Barriga Verde: "pero usté que está cantando? Usté está 'porrotopó porrotopó", que é eso? (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).
> .....
> E cando morre [o Portugués], pois hai que enterralo, e sae unha caixa con catro muñecos levando a caixa, había que ir movendo así, para que se vira como se foran andando, e detrás un cura dicindo "o que é rico e ten diñeiro rézaselle un recordeiro, o que é probe e non ten nada, de cachola pa furada" [canta]. (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011)
> Si, o cura usaba latinajos. Eso sí, unhos latinaxos... Vamos, supoño que... Pero iso xa é unha... Pero usábaos, si. (M. M. Fernández Teixeiro, entrevista realizada por A. García circa 1995).

Seguidamente, vai a caixa do defunto, portada por catro monaguillos que estaban fixos á caixa, o que permitía que puidera ser manipulado cunha soa man.

> E na caixa, tiña unha plataforma, así de... arredor. E entonces por diante tiña uns monaghillos, e aos lados, e más atrás.
> *[como se foran levando a caixa.]*
> Cunha cruz, e tal. E entón, van polo... Van levando, avanzan, e tan alí as campanillas, e eso, todo, e por diante... (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012)

Detrás do cadaleito, chorando desconsolada, Rosiña; e Barriga Verde que trata de convencela de que case con el. É entón cando se produce un dos diálogos máis memorábeis do espectáculo, un dos que conseguiron chegar até hoxe na memoria de moitas persoas. As versións das tres ramas da familia Silvent (a dos fillos de José, Julia e Santiago), apenas difiren nos detalles deste momento, como se ve ao comparar a versión plasmada por Xaime Iglesias a partir do relato de Alfonso Silvent (Iglesias, 2013, 115-118), cas descricións que achega Juan, fillo de Santiago Silvent:

> E según iban así, Rosiña ía chorando, e daquela había que axudarlle ao meu pai a dicir: "Adiós, Adiós meu amiguiño, adiós meu amoriño, adiós meu novio..." Entonces dicía Barriga Verde: "Pero neniña, non me tes a min? Non me tes a min?" "Pero tú quéresme?" "eu sempre te quixen!" Entonces xa se abrazaban e levantábase a caixa do difunto e o outro movía así a cabeza, cunha man nun couso que tiña embaixo, movía a súa cabeza e dicía "Adiós Rosiña! Quedas ben acompañada eh! Alá, hasta loguiño, hasta loguiño" e volvía taparse... (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro 2011).

> E entonces iba: "tarrán, tran, tarrán" [entoa melodía de procesión] Entonces Rosiña iba atrás "Adiós! Adiós! Que che vaia ben! Adiós!" E collía, abríase a caixa e botaba a cabeza de fóra e dicía "Eu vou ben! Eu vou pao ceo!" Coa cabeza botada de fóra, e volvía cerrarse, e era a feitura exactamente igual que un... (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

Moi semellante é a versión que achegaba en 1989 o seu irmán Santiago, e onde só sorprende o cambio nos nomes dos personaxes, produto se cadra do esquecemento:

> O José ao morrer, pois había que facerlle o enterro, metíano na caixa... Ela iba chorando, os outros iban chorando detrás, e el levantábase e dicía:

> "cala María, cala! Que vou pao ceo! Vou pao ceo!" (S. Silvent, entrevista realizada por S. Prego o 6-4-1989).

A descrición que achega Consuelo, nora de Julia Silvent, relativa á versión que realizaba o seu marido viúvo, é tamén moi semellante:

> E despois o defunto iba morto, e cun cordel tiraba... Salía a muller chorando e dicía "Ai!! Manueliño, e tal!!" Desfacíase! [..] E dícelle... E levántase o muñeco, tíralle polo cordel: "cala Rosa, cala, cala que vou ben, que vou pao ceo!" Dice. "ai, ai, ai!!". Despois de que o enterran, que o tiran, claro. Fan coma quen, que xa o van enterrar. Dice: "e máis tes razón!" Sálelle o muñeco de Barriga Verde e dícelle: "e tu eres nova... Pa que vas? Aí ho! Logo buscas outro home!" [rin] (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Desta escena existen, ademais, algunhas descricións publicadas en prensa. Tanto Risco coma Borobó atopan especialmente brillante a reacción do falecido que ergue a cabeza do cadaleito para despedirse da súa moza ou, máis ben, para pedir algo de calma:

> Este año, el "Barriga Verde"-sin el cual no concibo fiestas en Orense- trae una novedad. Esta novedad es un entierro, un entierro precioso, que desfila con especial solemnidad, seguido por la viuda del muerto, que va detrás, haciendo el planto. El muerto se levanta en la caja, para decirle que muy bien… Es un muerto… Encantado de la vida… o encantado de la muerte… Va muy descansado en la caja. Probablemente, muy recreado con los latinorios, y lo que hace la mujer es estorbarle el descanso. No quiere -se conoce- que le recuerdan las cosas de la vida… Para eso se tomó el trabajo de morir, no para que le hiciesen el planto (LR, "Monifates", 27-5-1951).

O feito de que Risco só vise por primeira vez o enterro tres anos despois de descubrir o espectáculo é rechamante, posto que se trata dun dos números máis lembrados polos informantes, se ben é certo que a memoria de todos eles é posterior á Guerra Civil. Cabe a posibilidade de que durante os anos máis duros da Posguerra se omitise a representación desta escena, pola parodia que supuña da institución eclesiástica. Porén, tamén Borobó, que xa asistira ás representacións de Barriga Verde en tempos de Primo de Rivera, parece referirse á escena como una innovación no repertorio do seu admirado titiriteiro:

> La dimensión trágica, propia de la gallega, se ha acentuado con el entierro de la víctima de la estaca de Barriga Verde. Tras la resonante esgrima de "fungueirazos", con una mobilidad de los muñecos que dudamos pueda superarse por ningún guiñol del mundo, suenan las campanas -y es lo raro, no funerales, sino jubilosas- y surge el entierro de la víctima, con cortejo de plañideras. Hay un diálogo soberbio entre el muerto y la viuda, alzándose del "cadaleito". ¡Adios Manuel!, plañe la mujer. ¡Adiós María, voume pa Buenos aires!, responde el muerto (LN, 12-4-55).

Un colaborador asiduo de *La Noche*, o catedrático de grego da USC Manuel Rabanal, tamén adicou unha entrega da súa sección habitual, "Nebulosa" a falar do espectáculo que considera "grotesco y genial", e do que salienta o seu aspecto

escatolóxico. Centra unhas liñas a describir a escena do enterro, da que tamén menciona que é unha novidade respecto a anteriores versións que tiña visto do espectáculo:

> Hay en el "Barriga Verde" de hogaño una conducción de un difunto y un planto de su viuda tras el cortejo fúnebre, que no desmerece en teatralidad del que organizan las hermanas del Boticario verde en "Os vellos non deben de namorarse" del clásico Castelao.
>
> Se incorpora varias veces el cadáver y responde a las lamentaciones de la mujeruca con apartes que revelan un humor auténticamente racial y una comicidad a la que sólo le faltan unas arenas de literatura para alcanzar el rango de lo genial. Y en el cortejo –un verdadero paso costumbrista, de la misma escuela artesana de esos curas "chovendo", de esos "o vello dos contos", de esos "carta de Bos Aires", etc., que pueblan infinidad de escaparates compostelanos– figuran faroles y cruz alzada, preste y monaguillo, cuatro portadores del ataúd, el muerto, accionable, en su caja, el duelo y un suficiente acompañamiento de vecinos. (LN, 14-8-1956)

Os tres articulistas estaban a describir a versión de José Silvent da peza. Risco asistía ás representacións da barraca en Ourense cando xa Julia non estaba en activo e era José quen acudía ás festas do Corpus; Borobó era asiduo das funcións da Pascua de Padrón, onde normalmente comparecía a barraca dos de Lérez; Rabanal afirma que o espectáculo que presencia é o do "legítimo" Barriga Verde, "según rezababan desde sus pintarrajos los reclamos de la barraca", isto é, o lema "el auténtico Barriga Verde" que José mandou pintar no pórtico da última barraca construída a finais de 1950 (Iglesias, 2013, 82). Podería pensarse que a escena xa formaba parte anteriormente do repertorio representado por Santiago e Julia Silvent e os fillos destes que mantiveron a práctica da manipulación de bonecos. Deste xeito, José podería ter incorporado posteriormente ao seu espectáculo esta escena ou simplemente, como se propuxo anteriormente, tela recuperado tras uns anos de prudente ausencia motivada polo medo á represión.

Ao remate do enterro prodúcese un diálogo no que Barriga Verde amosa todo o seu talante subversivo:

> Ten unha pelea... á volta do entierro. (...) Pero o cura chamoulle a atención, "eu vou dar parte a La Guardia Civil, e tumba e dálle..." Entonces saliu o Barriga Verde ao paso, e dille "pero que lle pasa, señor cura, que lle pasa?" "eres un desgraciao, eres un can!! Es esto, élo outro! Me debes coarenta pesos! " "E de que lle debo eu coarenta pesos?" "De enterrar a ese home!" "Ai, é verdá! Tes razón! E usté que quere, en calderilla, en plata ou en papel?" Dille: "eu quero plata, eu quero plata!" Era un avaro [ri], son todos eles! "Eu quero plata!" "Ai, si? Pois queda aquí, que vou á casa buscalo." Buscalo pau, claro! [ri] Buscalo pau, e entonces empeza: "tome! Vaia contando: un, dous, tres catro..." E marcha cando vai polos vinte, e di... "aguarda polo resto!" Non quere máis! [ri] (A. Silvent, entrevista persoal o 3-2-2012).

Tal desafío á autoridade eclesial non podía levar máis que á condena do heroe ao Inferno, para o que o propio Maligno virá buscalo máis adiante.

5.3.4.4. “A tourada”

Esta escena, tamén coñecida como “Touro polo rabo” (Iglesias, 2013, 109), está presente nas tradicións española e portuguesa de títeres de luva. No teatro dos robertos a tourada realízase segundo a arte propia do país, na que comparecen os forcados para suxeitar o touro despois de que o toureiro o lidie. Ao parecer, nalgunhas versións de Barriga Verde non se mataba ao touro ao final desta escena, o que faría pensar nunha influencia da versión portuguesa do espectáculo.

> Collía e... Toreaba, e veña para aquí, e veña para alá... E claro, o toro estaba cansado, e movía a cabeza así, e había que soplar: “ffffff, fffff”. E dicíalle o outro... “estás mui cansado? Que che parece se o deixamos así e somos amigos?”
> [rio] “Muuuuu”. “Pois alá vamos!”. Marchaban os dous andando, agarrado... botaba unha man así na cabeza... (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

Noutras versións, Barriga Verde agarraba o touro polo rabo nun momento da contenda, o que tamén podería representar unha influencia da arte taurina portuguesa, pois é habitual que un dos forcados suxeite o touro agarrándoo por esta extremidade.

> E viña despois o toreo, a ver os toros, toreaba e era cando... agarraba polo rabo, dicíalle mil tonterías, pero nunha destas, matouno e fuera. (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

Porén, todo indica que os Silvent modificaron a escena para adaptala ás características da tradición taurina española. Esta versión é a mencionada tamén por José Vera no referido artigo (*La Estampa*, 26-8-1930), e do que pode verse un exemplo no filme *Surcos* de Nieves Conde (1951), represéntase ao toureiro cos atavíos propios da modalidade hispana, nomeadamente o capote e a espada. O touro acaba morrendo coas estocadas do toureiro, no caso de Barriga Verde tras unha ardua e disparatada pelexa. É no momento da morte cando Barriga Verde levanta o rabo do touro:

> Collíao polo rabo, claro. O chiste... E despois, collíao polo rabo, e despois co naris tiña que mirar se lle latía o corazón, e poñía o ese na traseira e “Ai, como cheira polo cu! Ta podre!” [ri] “Ta podre, non vale para nada”. (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

Na versión de Julio Jiménez, fillo de Julia Silvent, a tourada era a escena coa que remataba o espectáculo de marionetas:

> E despois o toro, sacábao de torero, pa torear, ao último, ao final, e dicía: “morreu o toro, acabouse a peseta”. Salía o banderillero pa... Pa pinchalo, torito! (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Esta versión explica que moitas persoas da área de Chantada e da Estrada, onde esta versión de Barriga Verde era a coñecida, lembren esa frase como a que marcaba o fin do espectáculo, e non a que facía referencia á morte do Demo. (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012).

O boneco que representaba ao touro era, a diferenza do resto de personaxes, de vara, o que permitía unha grande axilidade na manipulación pero un limitado rango de movementos. No caso de Santiago Silvent, alén da vara situada no centro de

gravedade do boneco, incluía algún tipo de resorte que permitía subir e baixar a cabeza do touro a un movemento seco do manipulador, o que permitía xogar cos cornos do touro (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014)

Por último, Álvaro Cunqueiro refírese a un touro branco "con una gran cuerna portuguesa" no seu artigo de *El Correo Gallego* de 31 de outubro de 1953. A súa descrición da escena difire da descrita polo resto de informantes, ao falar do toureiro como dun peregrino "que huye del toro, toreando de frente por detrás". Cabe pensar que neste caso Cunqueiro déixase levar pola imaxinación e confunde a Barriga Verde, tocado cunha capa e un chapeu, cun peregrín. Así o podería suxerir a escena que fabula a partir da que realmente presenciou:

> Este ejemplo fue antes milagro: salía Nuestra Señora y se llevaba, en el revuelo de su manto, al toro, para que el peregrino pudiera seguir el camino de la romería compostelana (ECG, 31-10-1953).

Eis, en todo caso, a interpretación cunqueiriana da escena; a rica imaxinación do escritor lévao a procurar alén da interpretación superficial da trama outros elementos que, en moitos casos, e neste pode que tamén, gardan unha relación minúscula co referente real.

5.3.4.5. "A morte do Demo"

Casto Sampedro recolle un argumento moi similar co nome de "La pelea del Demonio" (Sampedro, 2007, 166). A escena tamén era habitual nas escenas dos robertos portugueses (Seara, -8). A coincidencia entre a descrición dos curmáns Silvent fai pensar que os seus pais apenas introduciron variacións no argumento tradicional, alén de diálogos que, froito da improvisación, acabaron tendo maior fortuna entre o público e deviron parte da memoria popular.

A escena enlaza coa vitoria de Barriga Verde na tourada, que decide celebrar tomando uns viños. Bébedo, o protagonista acaba caendo rendido de sono. O Demo aproveita o momento para aparecer entre nubes de fume (as que tanto chamaran a atención de Borobó e que eran xeradas con distintos artiluxios: pós de talco ou resina ardendo) co propósito de levalo para o Inferno en castigo polos moitos crimes cometidos. Barriga Verde esperta co cheiro a xofre ou, na versión descrita por Juan Silvent (entrevista persoal, 24-12-2014), pola flatulencia da que mesmo se emite o son estridente, recurso escatolóxico que sempre espertaba a hilaridade do público (xa dicía Cunqueiro que o cheiro do Demo "indica que todo el mal es una especie de proceso de putrefacción, esto es, una activa, vivísima negación de la vida", contradicindo deste xeito as teses de Bakhtin, ECG, 31-10-1953). O heroe négase a acompañar o Maligno, pero este insiste e Barriga Verde inventa unha argucia para despistalo: di que ten que ir á casa abuscar algo de abrigo e un paraugas, por se chove de camiño ao Averno. A súa intención, en realidade, é ir procurar a vara. Lucifer aproveita para botar unha soneca, un detalle que facía moita graza a Cunqueiro ("Pero, ¿sueña el Demonio? Tendrá que soñar despierto, porque casi es doctrina que el Demonio no duerme ni descansa". ECG, 31-10-1953)

Aparece Barriga Verde coa súa vara e arremete contra o Demo que, efectivamente, finxía estar a durmir e escapa sen dificuldade. Iníciase entón unha pelexa desigual na que o protagonista é incapaz de darlle ao seu adversario, que o esquiva constantemente e o despista. O público trata de axudar a Barriga Verde advertíndoo do paradeiro do Diabo, pero este non consegue darlle co pau. Finalmente, o protagonista atopa unha solución: persígnase e reza un Pater Noster (na versión de

Juan Silvent, pide a colaboración do público para que o acompañen na súa oración, entrevista persoal, 24-12-2014). Automaticamente, o Demo fica fóra de xogo e empeza a desvariar. Barriga Verde empeza a asestarlle vareadas, no medio dun diálogo absurdo que aínda é lembrado:

> Ah! cólleo e... pégalle paus, e cando dice: "aaai! oooiiii!"; "estate calado, baboso!" "eu quero patatas! eu quero patatas!" "Ai, si? Queres patatas? Pois toma: patatas, bacalao, arroz con chocolate". E entonces, colle... "e agora que facemos? tiramos con el? que facemos? Pois haberá que... desfacerse del". E cólleo polos pes... e baila con el. Tin, tin, tin... Ese movimiento téñoo eu aí. tirintintin tiriri.... E dalle un golpe contra... (A. Silvent, entrevista persoal, 3-7- 2013).

Juan Silvent non fai referencia a ese diálogo gastronómico, pero si á canción coa que se festexaba a morte do Demo ao final da peza:

> Collíano, e levantábano así, poñíalle un pau e entonces levábano así ao ombro [fai o xesto como se cargase un fardo] e íballe... "alá vai o Demo, o Demo, Demo, ala vai o Demo pola calle real" [canta] E enton petaba contra a parede, como era a cabeza de madeira, petaba contra as tablas... "pum!" parecía que era un... reorán (Juan Silvent, 24-12-2014).

Cunqueiro fai referencia tamén a un canto que se lle entoa ao Demo cando morre:

> La alegría del público labriego corea el 'requien' que entonan los muñecos del bululú. La lengua del guiñol mezcla latin y romances: antiguo y moderno, es decir, eterno (ECG, 31-10-1953).

Non hai referencias que indiquen se ese réquiem coincidía coa lixeira tonada que reproduce o fillo de Santiago Silvent. Do que si hai constancia, e así o corroboran distintas fontes, é de que á morte do Demo remataba o espectáculo, coa frase final, entoada por Barriga Verde, de "Morreu o Demo, acabouse a peseta".

As únicas variantes nesta escena aparecen na descrición de Borobó e algún outro informante, que opón ao Demo o personaxe do Cura. Unha tal versión podería terse producido, de ter existido verdadeiramente, nos anos máis crus da represión franquista, nomeadamente na década de 1940, cando a burla ao destino divino que propón a escena orixinal podía non ser ben acollida polas autoridades do Réxime.

O engano ao Demo co que previamente se pactou está moi presente na cultura popular galega, tal e como deixou constancia o propio Vicente Risco no seu texto sobre o tema (1997, 244). Por herético que poida semellar, o feito de pretender evitar o inferno xustifícase popularmente, por moitos e terríbeis pecados que se tiveran cometido en vida. Deste xeito, o desafío aos castigos impostos pola ortodoxia católica constitúen unha expresión do discurso oculto das subalternas que, deste xeito, alivian o medo imposto desde os púlpitos. No caso de Barriga Verde, o público posiciónase do seu lado, a pesar dos crimes previamente cometidos. E congratúlase da súa vitoria fronte ao Maligno, unha figura que acabou perdendo o seu carácter terrorífico a forza de ser apropiado pola cultura popular e alimentar o seu acervo de lendas e contos.

5.3.4.6. Outras escenas

Á parte destas escenas, das que existen abondosas referencias, cóntase con información sobre outras que foron representadas nalgún momento por algún dos membros da familia Silvent.

Alfonso Silvent inclúe a escena do Soldado entre as habituais do repertorio representado por seu pai. Enténdese que substituía ás escenas do Barbeiro ou do Xogo do pau, posto que servía, ao igual ca estas, para desencadear o resto de escenas: o enterro, a pelexa co cura e a morte do Demo. Esta escena, ademais, constitúe unha mofa do Exército por parte do heroe. Nesta escena, o Soldado pretende ensinarlle a Barriga Verde a facer a instrución militar. O protagonista emprega a súa moca no canto da escopeta, e aproveita calquera escusa para bater con ela na cabeza do soldado, ao que acaba por matar (A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012).

Outra das escenas representadas polos irmáns Silvent (hai constancia de que polo menos Santiago e José a incluíron nalgún momento no seu repertorio) semella un calco directo dunha peciña da tradición portuguesa, chamada "O marqués de Pombal e os jesuítas". A través desta obra, segundo explica Seara Cardoso,

> (...) o povo experiorizou o seu ódio profundo á impiedosa Inquisição Portuguesa e, uma vez mais, são as mãos mágicas do bonecreiro que dão forma ao sentimento popular: no final da peça, os Inquisidores, que se preparam para fugir para o Brasil, são atirados de um barco para as águas infestadas de tubarões, que os vão devorando. De cada vez que isso acontece, Dom Roberto exclama: "mais um Padreca!". E a assistência rejubila e pede mais (Seara, -, 9).

As enormes similitudes escenográficas entre esta escena do repertorio tradicional portugués e a representada polos Silvent, fan pensar nunha necesaria influencia lusitana. Na versión galega a trama modifica a referencia histórica para situarse en 1492, segundo Iglesias (2013, 112) e retrata dramaticamente o descubrimento de América. A inscripción da data de 1942 nun dos barcos empregados por José Silvent nesta peza podería facer pensar nunha chiscadela ao público, que había rir ao percatarse do erro. Alfonso Silvent achega unha descrición bastante detallada da escena:

> Foi na Peregrina. Estaba meu pai., claro, estaba no mar tiñamos que estar tres. E un... Co protagonista, bueno Barriga Verde, e logo outro ten que ter conta da tabla para pasar dun lado pa outro... (...)...tiñan que pasar os barcos... e logo... foi cando... preparado, un, un barco preparado e... entonces, tiña dous petardos, deses que teñen os rapaces pa ir pa tirarlle aos (...) Uns petardos, entón, plántaselle lume e... Bum! claro esplota, e o barco...(...) e afundiuse o barco, e o personal pois chillaba: "ai que afogo, ai que afogo!" (....) E logo pois... eh... berraban, chillaban, claro. Os mariñeiros, e eso... Que afogo! Tal, e é cando saen os peixes, a comelos... (A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013).

Na versión de Santiago Silvent non parece haber referencia ao acontecemento histórico. Trátase, simplemente, dunha escena duns barcos que tiñan un accidente, co consecuente desenlace fatal para a tripulación, que morre devorada polos tiburóns. A escena debía ser especialmente vistosa, se ben a de maior complexidade de manipulación, o que explica que se representase con menos frecuencia.

> (...) O tío Santiago fixo unhas... como se fora o mar, unhas tablas, facendo como as olas. E despois van os barcos: "Ei! Tal..." Pero... Xa se vía o que era.
> *[Eso era máis complicado...]*
> Xa o tiña, porque xa tiña preparado as tablas. As tablas xa as tiña amarradas...
> *[Eso é... E salían os barcos...]*
> Salía o barco falando. (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Ao igual que a viúva de Julio Jiménez Silvent, o fillo de Santiago Silvent céntrase na descrición do aparello escenográfico deseñado para acadar o efecto das ondas.

> Bueno, eso era unha cousa que fixera meu pai, co seu fillo maior, e máis co siguiente, que era unhas tablas que se estaban movendo así [fai xesto de movementos ondulantes]
> Era simplemente que. se.. enganchábanse, e había unhas tablas así. E entonces o máis pequeno tiña que darlle así a unha e a outra, así para nunca paraban.
> *[Como se fosen as olas...]*
> E entonces parecían as olas. E entonces salía un barco, e tiñan un accidente, e entonces había unhos muñequiños pequenos, e botábanse por riba das tablas, e o peixe aquel abría a boca, e collíaos...
> *[Ah! Entonces son igual que os que tiña Alfonso na casa.]*
> Si, bueno, pero é que... volvemos á misma cousa, que eran igual porque... llos fixo meu irmao! (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014)

Obra de José ou do seu sobriño Fernando, en Lérez consérvanse varias pezas da escenografía desta escena, como os barcos e os peixes que devoraban os mariñeiros.

Unha última escena da que se dispoñen algúns datos é a do "enfermo" que contén numerosas analoxías á escena de "El Médico Loco" que representa José Vera para o cronista de La Estampa. Igual que o cristobita recetaba medicamentos imposíbeis ao seu paciente, Barriga Verde acaba servíndolle un remedio a base de paus.

> O enfermo, un enfermo, e, este...Andaba na busca do... do médico, do doctor. E o doctor quen era? Era o... o Barriga Verde. (...) E.... facía de doctor. O outro morría co... estaba moi enfermo, e temblaba e todo, e dicíalle "doctor, veño aquí a ver se me sana." "a ver". Vai tomarlle o pulso: "oooi, que alto está!"tomoulle,.. o corazón: "ai, mi madre querida! parece que vai sair!" O conto. "Bueno, usté, nada, se vai para a casa, que vai morrer." "Eu, vou morrer? Ai! e non hai remedio para min?" "Hai un. SE quere... Cura rápido". "a ver si, dios mío, Doctor". E dille " A ver, ten que facer: pois, vaia a buscar... un... un medio kilo de pólvora, e outro medio kilo de... de xufre, e... e mézclalo cun pouquiño de aguarrás, [ri] e leva todo para abaixo!" "Ai, siñor médico! pero eu vou a reventare![imita voz de lamento]" "Que vas reventar, home. Non, eso non..." Dá media volta e quere marchar e dille: "ven pacá". "a ver, señor doctor". "Mira, douche ...aquí está o que creo que che vai ir ben. Vouche dar unha libra de chocolate, con leche, e tomas con... ben cargado de azúcar, e verás ti como te quedas bien. ". "ai, eso si que si! Eso sí que si!" (...) "pois ponte aí, que vou buscar" E... marcha, e volve, vai buscalo pau, e "toma o chocolate que ... " [ri] E o outro... (Alfonso Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013).

5.4 A RECEPCIÓN.

Como se leva visto, os materiais empregados neste estudo atinxen tanto a emisores como a receptores do espectáculo, e dentro destes segundos bótase man tanto de relatos orais de persoas de diversa idade e condición sociodemográfica, como de rexistros escritos por persoas que tiñan acceso a publicar nos medios de comunicación na altura. Este feito é significativo da diversidade da composición do público que asistía ás representacións, tanto na barraca con ocasión de feiras e festas padroais, como en salóns de baile ou outros recintos pechados na tempada de inverno. Tal diversidade amósase propia dunha sociedade que aínda só foi vagamente penetrada polo capitalismo e onde "a cultura popular é a cultura de toda a xente", como ocorría na Idade Media en Europa (Burke, 1979, 270). Porén, unha ollada máis detida convida a pensar que a situación era máis semellante á descrita tamén por Peter Burke para o vello continente durante a Idade Moderna, cando o clero, a aristocracia e a burguesía abandonan progresivamente a cultura popular para diferenciarse das clases máis baixas. Así e todo, tal e como ocorría na Galiza do período estudado, se ben os espazos de socialización e fruición cultural das clases altas estaban restritos a esta minoría, os momentos de celebración popular estaban abertos á participación de todos os grupos sociais. E, do mesmo xeito que ocorreu no resto de Europa na segunda metade do século XIX, algúns membros cultivados das clases altas, conscientes do progresivo declinio das formas da cultura popular, experimentan unha fascinación a respecto dalgunhas das súas expresións e tratan de rexistralas para evitar, cando menos, o seu absoluto esquecemento (Ibídem, 3-9). Os intelectuais galeguistas que escribiron sobre Barriga Verde na época estudada poden incluírse dentro deste grupo, coa salvedade de que algúns deles non eran precisamente aditos ao Réxime e, nese senso, poderían compartir algunhas características daquelo que demos en chamar os grupos subalternos. Así e todo, todos eles gozaban do privilexio do acceso ao discurso público dominante, a través da prensa da época. Noutros casos, como os de Trapero Pardo, Ricardo Outeiriño, Vicente Risco ou Álvaro Cunqueiro, tratábase de persoas afectas ao réxime imposto por Franco, se ben os dous segundos procedían do ámbito do galeguismo e mantiñan o seu interese pola cultura do país. En certo sentido, o feito de teren claudicado dos seus ideais pasados fai de Cunqueiro e moi especialmente de Risco, vítimas do Réxime que optaron por apoiar. (Claudio Rodríguez Fer, 1994; Lezcano e Risco, 1997).

Raimundo García, *Borobó*, que loitou no bando republicano durante a Guerra Civil e pasou por varios campos de concentración, describía así o público que asistía ás representacións da barraca de Barriga Verde durante as festas da Pascua de Padrón e da Ascensión de Compostela:

> Estaban muy bien diferenciadas aquellas clases sociales, entonces. Ahora hay más, más... Ahora... bueno, ha mejorado mucho el nivel de la... económico de... la clase que llamarían artesana, en otro tiempo. Pero iban... También los señoritos de pazos, mismos, iban a verlo en un momento dado. No es que vieran en todas las ferias, pero de vez en cuando, pues, ...forasteros que estarían viendo... también clase media también iba... pero no, en eso no había diferencia ninguna, el público era, era... era común. Todos los niños, y pués hijos de señoritos, como hijos del resto... Del que tenía el real o la peseta que costaba... (R.García, entrevista realizada por Anxo García, circa 1988).

A mesma impresión reflectía Antón Fraguas, outro desafecto do Réxime que sufriu represión tras a guerra, nunha entrevista que lle realizou Anxo García a finais

da década de 1980. A súa lembranza do espectáculo é anterior á guerra civil. Según consta nas notas da entrevista, que non foi rexistrada, Fraguas asistiu ao espectáculo en 1926 en Santiago, e posteriormente no ano 1933 ou 34, probabelmente en Pontevedra. Naquelas ocasións, segundo o profesor, na barraca "entraba xente de todas as clases sociais. Xente de feira, xente da festa, forasteiros, a clase media toda (catedráticos novos, médicos novos, empregados de comercio, estudantes...)".

Un retrato semellante é o fornecido por Trapero Pardo nas distintas ocasións en que escribe sobre o espectáculo, tanto na época na que este aínda existía como anos despois, en distintos artigos evocadores do ambiente do San Froilán "de antano". Despréndese destes textos un sentimento de saudade dunhas festas nas que a cidade festexaba unida, xuntamente coas persoas das aldeas da bisbarra que acudían á feira e aproveitaban para gozar dos distintos divertimentos que nela se ofrecían.

> Poder, por tanto, ver una serie de espectáculos nuevos en las ferias de Lugo o de Mondoñedo era algo que atraía hasta esas ciudades a millares de personas, que iban de uno en otro, de barraca en puesto de habilidad o fuerza, hasta el agotamiento por cansancio (Trapero Pardo, "El San Froilán a principios de siglo", EP, 6-10-1968).

Unha daquelas persoas que acudía ao San Froilán desde unha das aldeas dos arredores da cidade luguesa rememora nunha entrevista realizada por Ángel de la Vega para o mesmo diario a súa impresiòn das festas nos anos vinte do século pasado:

> -¿Cuánto costaba visitar una barraca?
> -Quince céntimos. También las había de real.
> Claro que todo dependía si le soltaban "la manteca" los mayores –"si nos daban cartos na casa". Como dice el señor Varela Cabreiros-, ya que entonces era escaso el dinero que se manejaba, sobre todo en las casas de campo. (...)
> -¿Con cuánto era usted feliz?
> -Si nos daban una o dos pesetas éramos ya dichosos. ("Los 'san froilanes' vistos desde hoy desde un prisma campesino", EP, 7-10-1973)

Esta versión é semellante á de moitos dos informantes entrevistados, e fai evidente unha diferenza clara entre aqueles de procedencia rural (labrega) e urbana (comerciantes ou operarios). Para os primeiros, o pagamento da entrada á barraca era moitas veces inasumíbel e debían contentarse con contemplar a atracción ofrecida na porta. Así o expresan algunhas das participantes nas conversas mantidas cun grupo de persoas maiores da Asociación Galega de Formación Permanente de Adultos. É o caso de Juan, natural de Bertamiráns, de 60 anos de idade, que nunca entrou nunha barraca durante a súa mocidade:

> O dos teatrillos que che dixen antes? Si, pasaban. E poñían no pueblo como se fose un circo. En Bertamiráns mismo, na beira da carretera, nunha finca, que lle pedían permiso ao peisano, pois poñíase o quiosco alí. Entonces, a xente que podía, pois iba a pagar, ou unha ou dúas pesetas, pa ver o tinglado ese. (Juan, grupo de conversa de Compostela, 18-4-2013).

Mari Carmen (nada en 1936), natural de Laraño, era filla de pais labregos que no día da feria podían darlle á nena unha pequena cantidade para poder pagar a entrada dalgunha das atraccións, o que lle permitiu asistir nalgunha ocasión ao espectáculo de Barriga Verde:

> Las atracciones eran los caballitos, las barcas, barracas, de la que merece especial mención Barriga Verde, de marionetas, lugar donde disfrutábamos con los episodios que nos hacían vivir. (...) Nos llevaban nuestros padres, tías o otros familiares, no íbamos sólos (cuando era pequeña), a admirar y a disfrutar de las atracciones a las que económicamente podíamos pagar, porque no... aún no había dinero como hay ahora. (Mari Carmen, grupo de conversa de Compostela, 18-4-2013).

Conchi, natural de Santiago e duns sesenta e cinco anos de idade, non tivo a mesma sorte:

> Que me acorde, a festa do Apóstol, que eu son nativa de aquí de Santiago. Que meus pais nos levaban pola mañá xa a ver os cabezudos, na Quintana, aos xigantes. Logo despois nos levaban ao campo de Santa Susana, tomar rosquillas, os churros e ao final ibamos tomar o pulpo. Que xa era como comida, non facíamos festa na casa.
> *[e das barracas acórdaste? Da barraca esta de Barriga Verde...]*
> De Barriga Verde si, pero nunca fun. Nunca nos deixaron ir [ri].
> *[E por que non che deixarían?]*
> Pois non sei, porque eramos catro e tíñamos que ir as catro.
> (Conchi, grupo de conversa de Compostela, 18-4-2013).

Nas entrevistas realizadas para o documental, aproveitando a actuación da barraca reconstruída polo grupo Viravolta Títeres durante o San Froilán de 2010, unha das persoas, da que non se recolleron datos de procedencia ou idade, expresaba ter vivido unha situación semellante á dos anteriores informantes:

> Yo de aquella... No había pasta y lo veía en la calle. Pero dentro, me parece que nunca entré.
> *[Había que pagar entrada...]*
> -Sí, había que pagar, y fuera te entretenías viéndolo y lo que hacían. Pero dentro no sé. (San Froilán, entrevista para o documental, 9-10-2010).

Outra informante nesa ocasión, Angelines Vázquez, nada no 1926 en Lugo, e filla de taberneiro, gozaba dunha posición económica algo mellor, o que lle permitiu ter asistido varias veces á barraca antes de 1936:

> Debía ser muy barata la entrada, porque si yo iba a verla... Yo de aquella, mi padre me acuerdo que nos daba un montón de dinero, pero era un montón de dinero, como si ahora les das a un niño un montón de monedas de las de cobre. Eran muchas monedas pero yo no sé lo que sería... (San Froilán, entrevista para o documental, 9-10-2010).

Un informante anónimo entrevistado durante as San Lucas de Mondoñedo, natural desta vila e que contaba 80 anos de idade en 2010, reflicte unha situación similar:

> Si, hombre! Era a barraca onde gastaba todos os cartos. O que me daban na casa ía para a barraca de Barriga Verde! [ri] Ademais, cantabamos as cancións, axudábamoslle ao artista... (...) "Vén Barriga Verde", "oes, fuche ver a Barriga Verde?" "Pola tarde vamos ver a Barriga Verde". Era... a atracción que máis atraía á xente xoven. (...)Pero para nosoutros

> non era San Lucas, o principal era Barriga Verde. "Papá, dáme... dáme un real".
> *[canto costaba daquela a entrada?]*
> Non sei, pero creo que era un real ou dous reais... cincuenta céntimos. (entrevista para o documental, 17-10-2010).

Manuel Lourenzo Lourenzo, fillo dunha familia acomodada de Ferreira do Valadouro, describe o perfil socioeconómico do público que asistía ás representacións de Barriga Verde na súa vila arredor de 1948:

> (...) eu Barriga Verde asócioo á feira.
> Asócioo a feirantes, a… A xente dunha determinada extracción. Por exemplo, claro, unha vila como a miña, eu non digo que sexa clasista, pero... É de propietarios, pequenos ou grandes... Era, eh, de propietarios, entón había unha certa... (...) Orgullito de ser dalí, e non ser da aldea próxima, aínda que estivese a medio kilómetro, non? Hai cousas que si e hai cousas que non, os habitantes dalí, ou gran parte deles. Pero claro, un neno non é de ningunha clase social, xúntaste con outros nenos e vas ao que... E si che deixan na casa, ou que sei eu... Tamén... Bueno, criadas non, porque as criadas que había nas casas... tiñan que estar na casa todo o tempo, pero vamos... Xente traballadora sí, xente que estaba na agricultura ou gado, ou así, pois si, si era máis ben a que ía ver esas funcións. (M. Lourenzo, entrevista persoal, 19-09-2013)

En suma, a barraca reunía un público diverso e de variada procedencia socioeconómica e demográfica, aínda que limitada esta diversidade polo prezo da entrada, que nos anos da Posguerra era difícil de asumir por unha franxa importante da poboación galega. Os habitantes do rural, sometidos a unha economía intervida que forzaba unha superprodución de determinados produtos agrogandeiros destinados a abastecer ao resto do territorio estatal, nunha economía de guerra que perdurou moito despois do 1939 (Fernández Prieto, 2007, 66-68), non contaban con cartos abondos como para gastalos no seu lecer. Só aqueles que se especializaban na comercialización da súa produción (moitas veces prescindindo do seu consumo no propio fogar) podían contar con certa liquidez. Esta comercialización estaba fortemente intervida e gravada polas autoridades, o que deu orixe a un vasto mercado negro que se ben constituíu unha fonte de ingresos que permitiu a supervivencia de familias con poucas terras para explotar, nomeadamente nos casos de nais solteiras (as máis afectadas polas multas, Ibídem, 2007, 188) supuxo o encarecemento dos produtos até facelos prohibitivos para a maioría da poboación e xerou toda unha serie de prácticas corruptas entre os grandes propietarios e as autoridades do réxime. Nas vilas, onde o acceso aos alimentos básicos estaba máis limitado e estivo racionado polas autoridades do réxime até 1953, contábase porén cunha mínima liquidez, dado que os oficios eran remunerados economicamente, malia o baixo nivel salarial da época (Ibídem, 184-190).

Sexa como for, o espectáculo de Barriga Verde era visto por un público de perfil socioeconómico moi amplo, aínda que maioritariamente medio-baixo. A súa popularidade levaba a situacións de picaresca para conseguir penetrar na barraca sen pagar a entrada. Así o conta o fillo de José Silvent:

> A lona... Nós, a lona, de aquela, eran toldos deses... Rompían, al mirar os muñecos [ri]. Rajábana para mirar ...

> (...) San Pelayo de Navia. ... el mismo, un cura que era de alí. El, despois, cando foi grande, cando foi xa cura, estaba na aldea de aquí de... chámanlle... da Lama! E claro, el a nós conoceunos, de Barriga Verde. E dicía el... "Aí onde me vés, pegoume unha patada teu pai!" [ri] El estaba mirando por debaixo da lona, estaba a ver se vía algo, pero claro! "veu teu pai, deume unha patada no cu... Xa me meteu dentro!" (A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012).

Tamén a familia de Santiago Silvent era bastante permisiva con aqueles espectadores que non podían pagar o prezo da entrada:

> (...) viñan os veciños todos, non quedaba nadie nas casas. Porque o que non tiña para pagar, entraba igual...Porque túa nai... [Encarnación, muller de Santiago Silvent] "Déixalle pasar, e déixalle pasar", e pasaban todos. (Lidia, muller de Juan Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

Outra cousa distinta ocorría nas actuacións que facía a familia no inverno polas aldeas. Nesas ocasións non montaban a barraca e instalábanse nalgunha casa que lle ofrecía algún veciño. A súa estadía prolongábase varios días, mesmo semanas, chegando a producirse unha convivencia amistosa coas xentes do lugar. Nestes casos aceptaban alimentos como cobro por asistir ao espectáculo, conscientes da falta de liquidez dos veciños.

> Barriga Verde beixaba, instalaba alí, pero Barriga Verde facía outra cousa porque traía os monicreques e traía o cine. E viña polas...polas aldeas. E sobretodo á miña que era a máis cerca e a máis grande, era amigo do meu avó, pois viñan ao corral da casa dos meus avós. Era un corral grande... (...). E alí armaban o cine, e armaban os monicreques, e tal. E eu acórdome que non se pagaba con cartos. Levábaslle... unha lata de sardiñas de millo, unha lata de sardiñas de fabas... Patacas, repolos... Cada un o que tiña, pa entrar no cine, pa entrar... á cousa. (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012).

Canto á distribución etaria do público, esta era interxeracional, aínda que é probábel que nas vilas e entre as clases máis acomodadas predominaran as crianzas.

> Se un neno non o levaban aos fantoches, ese neno non podía decir que fora ao setiembre. Os fantoches estaban por abaixo da Pita, do estanco da Pita. Antes de chegar á taberna do Moucho. Alí nun espacio que había... I era, pois unha barraca, con toldos. Imagínate que os rapaces que quedaban fóra picaban con alfileres aos que estaban dentro! Porque dentro estaba así, a piña [xesto de mans moi xuntas]. E meu pai dicíalle a miña nai: "entras ti cos rapaces, porque eu entro coa carteira e salgo sen ela". (Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013).

Porén, a familia de titiriteiros podía adaptar cada función ao público, segundo o horario.

> Había adultos, alí entrábamos todo o mundo. Todo o mundo, e sobretodo os días... Cando viña o San Lucas malo, que lle chamabamos, nós, cando vén malo, cando chovía e tal... Ao final, como había unha carpa e era grande, pois entraba muita máis xente e se cadra, nin cobraban. E

> encendíamos o lume alí e tal, e aquelo, hasta que facían a función, aquelo era...[ri]
> *[Tábades facendo a festa alí dentro, non?]*
> Efectivamente. E tocaba a trompeta, tocaba a cousa... Convertíase tamén noutra... noutra cousa, e ademais non era igual a función, porque según meu pai, a función despois de tarde, a de noite, a que facía ás oito, era moito máis crítica. (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012)

Nas funcións do inverno ofrecíanse divertimentos para todas as idades: cinema, fantoches e, por último, o baile, que era o que máis desexaban as mozas e mozos.

> (...) de inverno non poñíamos a barraca. Íbamos aos salóns. Casas de pueblos, salóns... Eso que había. (...) era unha actuación sola que se facía ao día, e tiñan que poñer máis tempo... (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012)
> .....
> E de inverno, pois como botábamos quince días, parados no mesmo sitio, mentres duraban as películas... diferentes, claro, pois... tábamos alí.
> Aí non había títeres. (...) Era solo... as películas e logo despois, os muñecos. (...) E despois, dábamoslle á mocedad... discos, e... van contentos de carai! E eu tamén, tamén bailaba no medio. (A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013)
> .....
> O cine gustaba moito aos maiores, pero a juventud querían os discos (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

En resumo, o público que asistía as representacións dos fantoches de Barriga Verde, nos seus distintos formatos (integrado no espectáculo de *varietés* na barraca, no verán, ou como complemento á proxección de cine e o baile nas aldeas, no inverno), era interxeracional e de adscrición socioeconómica diversa, aínda que con preminencia das clases medias e baixas do ámbito urbano (se ben o segmento etario infantil abranguía tamén os fillos das clases acomodadas). No caso da poboación rural, esta asistía na súa totalidade ao espectáculo, sen diferenciación de clase. Nese sentido, partillaría as características dos espectáculos populares da Idade Media e Moderna (Burke, Burke, 1979, 270); se ben empezaría a experimentar as mutacións propias da sociedade capitalista, na que os espectáculos se estratifican progresivamente por clase e idade (McCormick e Pratasik, 2004, 81).

5.5. PRESENZA DO DISCURSO OCULTO NO ESPECTÁCULO DE MARIONETAS

Unha vez descritos o repertorio e o contexto da representación do espectáculo, enténdense postas as bases que fan posíbel unha análise crítica do mesmo que permita apoiar ou refutar a primeira hipótese desta investigación. Tratarase de determinar se o espectáculo de fantoches de Barriga Verde serviu, nalgunha medida, para vehiculizar o *hidden transcript*, o discurso oculto das subalternas no contexto da Galiza da Posguerra.

Como se viu, o espectáculo de marionetas constaba de distintas escenas breves encadenadas, unidas polo elo da presenza constante do heroe cómico, Barriga Verde. Á hora de abordar a análise concentrarase a atención en tres desas escenas, aquelas das que se dispón máis información de fontes máis variadas, o que fai supor que foron as que se mantiveron durante máis tempo no repertorio da familia Silvent, por seren as máis aplaudidas polo público.

Trátase das escenas "O Portugués e o Galego" (ou "O Xogo do Pau/da Pelota"), a "O Enterro" e "A Morte do Demo". Todas elas foron referidas nos artigos xornalísticos dos autores xa citados, o que permite ademais estudar como eran vistas desde a perspectiva dominante. Seguindo a Scott (1990), o discurso oculto non debe ser descifrado desde os grupos dominantes, posto que este é obxecto dun proceso de maquillaxe e disimulo que protexe aos transmisores do mesmo. A análise que de seguir se abordará cuestionará se iso é así, ou se o feito de estes autores teren formado parte, en maior ou menor grao, dos grupos subalternos da sociedade galega, lles tería permitido acceder a eses elementos do discurso oculto presentes no espectáculo.

Posto que non se dispón de rexistros audiovisuais do espectáculo, toda a información sobre os elementos dramatúrxicos do mesmo deberá basearse nos testemuños das distintas persoas informantes. Tampouco existen rexistros escritos do texto, un feito común na tradición europea de títeres populares, onde os artistas adoitaban traballar con esquemas dramáticos fixos e incluír diálogos improvisados en cada representación. Esta ausencia do recurso á palabra escrita ten unha explicación de tipo práctico: tanto José Silvent como, presumibelmente, os seus irmáns Santiago e Julia, eran analfabetos. En realidade, non necesitaron da escrita en ningún momento das súas vidas. Por outra banda, moi probabelmente o feito de non deixaren rexistro escrito da súa obra constituía unha forma de protexerse fronte a hipotéticos rexistros ou a acción da censura. Ao non deixar pegada das pezas representadas, estas só eran visíbeis no momento da súa representación. Este carácter efémero da cultura oral é un trazo definitorio da cultura popular e faino o vehículo idóneo para a resistencia cultural. O artista pode adaptar o seu discurso ao auditorio, de xeito que interpreta as súas pezas de xeito aparentemente inocuo cando se atopa diante dun público hostil, ou de forma abertamente sediciosa cando se sabe fronte a un público amigábel e onde non ten que temer pola súa integridade física. "It is the particularity and elasticity of oral culture that allows it to carry fugitive meanings in comparative safety". (Scott, 1990, 162)[183].

Velaí a principal dificultade que presenta a análise: o único material dispoñíbel é a visión das persoas receptoras da mensaxe (que puideron ter asistido ao espectáculo en condicións moi distintas de emisión) e a dos fillos dos seus transmisores, cuxa perspectiva combina a do emisor e a do receptor. Os dous tipos de informantes están condicionados por unha serie de preconceitos arredor do que "se supón" que debe considerarse o espectáculo, ou da que eles consideran é a visión socialmente asumida da súa calidade estética. A través das súas descricións do espectáculo tratarase de detectar, en ocasións a través do que se elide, aqueles momentos nos que o discurso oculto afloraba ou era percibido polo conxunto ou unha parte dos espectadores presentes. É dicir, a análise deberá atender á semántica dos discursos, pero tamén á pragmática, ao contexto no que son expresados, o que permitirá detectar algunhas tácticas dos informantes para colocarse nunha ou outra posición respecto do tema da conversa.

5.5.1. Textos analizados

A análise proposta centrouse en textos de tres tipos:

1. Artigos aparecidos en prensa: Do total de artigos nos que se fai mención a Barriga Verde, seleccionáronse aqueles nos que se incluíse algunha descrición do espectáculo dos fantoches. Son un total de 11, dos cales 1 de Raimundo García

[183] A particularidade e elasticidade da cultura oral permítelle transportar significados fuxitivos con relativa seguridade. (t.p.)

Borobó, 1 de Manuel Rabanal, 3 atribuídos a Ricardo Outeiriño, 4 de Vicente Risco e 2 de Álvaro Cunqueiro. Trátase de textos que, se ben adscritos ao discurso público dominante, achegan nalgúns casos unha interpretación que desafía a ideoloxía oficial no momento. Tres dos autores analizados, a saber Vicente Risco, Raimundo García *Borobó* e Álvaro Cunqueiro, se ben a priori non forman parte do grupo subalterno (por educación e estracto social, aínda que na súa condición de represaliado –Borobó- ou de derrotado –Cunqueiro-, si cumprirían esa condición), son quen de intuír que hai algo máis alá da transcrición pública na simple trama do espectáculo. En todos os casos, o feito de tratarse de artigos de corte literario incluídos en seccións fixas constituía unha sorte de salvoconduto para os seus autores introduciren excepcións ás pautas discursivas dominantes.

2. As entrevistas aos membros da familia Silvent: Alfonso Silvent Fernández (4), Juan Silvent Suárez (2), Santiago Silvent Suárez (1) e Consuelo Ferrero Bao (1). Estes testemuños constitúen a única aproximación disponíbel á que puido ser a intencionalidade do titiriteiro con respecto á mensaxe que transmitía no seu teatriño. Porén, tense en conta que a expresión do discurso oculto (*hidden transcript*) non sempre se realiza de forma consciente nin explícita, e que os familiares dos distintos marionetistas poden tratar de maquillar aqueles aspectos que consideran transgresores ou contrarios á moral dominante. Esta operación cosmética é reflexo da que pola súa banda debía exercer o propio titiriteiro para protexerse fronte a posíbeis represalias, e tamén constitúe unha forma de salvagardar a memoria do seu antepasado, ao que tratan de afastar de toda vinculación coa marxinalidade ou ambientes mal considerados socialmente. Deste xeito, a análise destes fragmentos tivo en conta non só o que se di senón tamén o que se omite ou aquilo no que se insiste de xeito especial.

3. Testemuños de espectadoras e espectadores. Analizáronse os testemuños de trece persoas que asistiron a algunha representación do espectáculo de marionetas, tanto na súa versión de feira (na barraca) como na de interior, que tiña lugar durante o inverno. Alén das descricións do repertorio, normalmente moi esquemáticas, interesa o efecto que o espectáculo tivo nas súas vidas, as sensacións que lles evocan, malia non lembraren máis que de xeito fragmentario o contido do espectáculo.

Destes tres tipos de textos, tivéronse en conta distintos aspectos que permitiron á análise apreixar os discursos na súa completude. Analizouse, pois, o contexto e a biografía dos autores de cada un dos discursos; a estrutura, a semántica e o léxico empregados. Deste xeito, tratouse de detectar tanto a presenza do poder como do discurso oculto das subalternas nos discursos analizados.

5.5.2. Contexto dos textos e biografía dos autores

Os textos analizados son obra de persoas de perfil socioeconómico moi diverso, o que dificulta unha análise conxunta. Deste xeito, para cada contido salientado deberá reseñarse a súa autoría e o contexto no que se enuncia. A anterior clasificación dos textos (artigos publicados na época do espectáculo, entrevistas á familia Silvent e testemuños actuais ou recentes de espectadoras do espectáculo) non ten en conta esa diversidade, polo que é preciso facer referencia, aínda que brevemente, ao perfil biográfico e socioeconómico de cada persoa. A escolla do relato de vida como ferramenta de recollida de datos responde, así mesmo, a esa necesidade de plasmar o contexto no que se sitúa cada informante, e contribúe asemade a trazar un perfil socioeconómico do público de Barriga Verde.

- Raimundo García (Pontecesures 1916- Santiago 2003), coñecido por un dos pseudónimos que empregaba, Borobó, foi militante de esquerda durante a II República, e loitou nas filas republicanas durante a guerra. Ao remate da mesma pasou por diversos campos de concentración, tivo que facer o servizo militar en Marrocos e despois incorporouse á actividade clandestina do PSOE en Madrid. Nesta cidade retomou a súa actividade xornalística traballando en distintos medios. En 1946 volveu a Galiza e incorporouse á redacción de *La Noche*, do que foi director, e no cal deu cabida a novos escritores que acabarían sendo coñecidos polo alcume de Xeración 'La Noche'. Posteriormente ocupou a dirección de *El Correo Gallego* (1960), e máis tarde marchou novamente a Madrid para ocupar altos cargos en diferentes medios de comunicación. Na última parte da súa vida, retirouse a Trevonzos, unha pequena aldea de Boiro.

- Ricardo Outeiriño (Ourense 1904-1986), Irmán de Alejandro e José Luis Outeiriño Rodríguez. Realizou estudos de Filosofía e Letras na Universidade de Madrid. Foi director do semanario *Heraldo de Galicia* e do xornal *Galicia*. Militante do Partido Galeguista dende a súa asemblea fundacional de 1931, abandónao cando este se integrou na Fronte Popular, pasando á fracción dereitista a carón de Vicente Risco. Dirixiu o diario *La Región*, do que foi copropietario xunto co seu irmán Alejandro, entre 1932 e 1968. De fondas convicciónS católicas, fundou a revista *Misión* en 1937. Escribiu varias comedias e contos e publicou o libro *Cuentos de Orense* (1979). (LR, 26-1-1986; Casares, Lezcano e Risco, 1997).

- Vicente M. Risco (Ourense 1884, 1963). Fillo dun funcionario da Facenda, foi un rapaz de saúde delicada. Licenciouse en dereito e ingresou no corpo de funcionarios de Facenda, con destino en Ourense. Máis tarde estudará maxisterio en Madrid, tras o que será catedrático da Escola Normal de Ourense. Durante a súa mocidade entra en contacto, a través das lecturas dos decadentistas franceses e ingleses, co ocultismo e o orientalismo, estudando o budismo e mesmo afiliándose por algún tempo ao teosofismo, se ben axiña regresará ao catolicismo do que sempre fará gala. Publica artigos filosóficos e literarios na prensa ourensá e, a partir de 1918, en *A Nosa Terra*, órgano das Irmandades da Fala, nas que se integrara un ano antes. Risco convértese no teórico e líder do nacionalismo galego. En 1920 publica o libro *Teoría do nacionalismo galego*, onde recolle o legado de Murguía e combínao co irracionalismo filosófico, o determinismo xeográfico, o neotradicionalismo e a etnografía e define unha nación como un feito natural baseado na terra, na raza, na lingua, na organización social, na mentalidade e no sentimento. Nese mesmo ano aparece a revista *Nós*, na que Risco escribiu numerosas colaboracións até o seu peche en xullo de 1936. Asemade dirixe a sección de etnografía do Seminario de Estudos Galegos. En 1922 casa con María Carme Fernández Gómez, procedente da pequena burguesía de Allariz. A súa primeira filla morrerá en 1926, ano no que nace o seu fillo Antón. Risco apoia nun primeiro momento a Ditadura de Primo de Rivera porque a considera unha oportunidade para desmontar o sistema caciquil e acepta un posto de deputado provincial en Ourense. En 1928 reclamará desde as páxinas d'ANT a volta ao sistema parlamentario. O ano seguinte foi nomeado membro da Real Academia Galega. En 1930 marcha a Berlín para seguir un curso de etnografía. Os catro meses que pasa en Alemaña márcano ideoloxicamente

cara un pensamento máis conservador e católico. Risco escribiu as crónicas do seu periplo europeo para ANT, crónicas que posteriormente recollería no libro *Mittleuropa* (1934). En 1931 encabeza un grupo de galeguistas que publican un manifesto contra o que consideraban unha persecución da Igrexa Católica polo réxime republicano. En 1933 publica *Nós, os inadaptados*, onde expresa a súa concepción cíclica e espiritual da historia. En 1935 as súas diverxencias coa postura oficial do PG, que defendía a colaboración coa esquerda, deveñen irreconciliabeis. Trala integración do PG na Fronte Popular, Risco marcha do partido e pasa a dirixir a Dereita Galeguista de Pontevedra. Se ben defenderá activamente o si durante a campaña polo Estatuto de Autonomía de Galiza, deixa claro que non lle gustaba a situación política, que consideraba un perigo para a Igrexa Católica, e cando se produce a sublevación do exército, garda silencio. En agosto de 1936 Risco participa como director da Escola Normal de Ourense na reposición solemne do crucifixo na escola organizado polas autoridades franquistas. En 1938 comeza a colaborar con La Región con artigos ao servizo dos sublevados, consumándose a que os seus antigos compañeiros no exilio consideraron unha traizón aos ideais galeguistas. Reside durante un tempo en Pamplona e en Madrid, onde colabora con distintos xornais e escribe distintos ensaios en castelán. Volve a Ourense en 1948. Risco volve escribir en galego algúns traballos pero o castelán será o idioma preminente na súa obra literaria desta época. Xubílase en 1954, pero continúa a publicar traballos de etnografía na prensa galega. En 1961 publica *Leria*, escolma de textos de antes da guerra civil. (Casares, Lezcano e Risco, 1997; Rodríguez Fer, 1994).

- Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo 1911, Vigo 1981) Fillo de boticario, a súa afección literaria aparece na infancia na vila mariñá. Matriculouse na Facultade de Filosofía e Letras da Universidade de Santiago en 1927, pero abandonouna para dedicarse ao seu labor como xornalista, figurando como redactor e colaborador de diversos xornais e revistas coma *El Pueblo Gallego*. Foi membro de primeira hora do Partido Galeguista. A sublevación dos militares sorprendeu a Cunqueiro en Mondoñedo, e por influencia da súa familia, moi conservadora, non foi obxecto de represalias e conseguiu praza de profesor nunha escola privada en Ortigueira, á que chegou en outubro de 1936. Colaborou na publicación local falanxista *Era Azul*, militou na Falanxe Española durante a Guerra Civil tendo o cargo de xefe de Prensa e Propaganda comarcal. En 1938 Cunqueiro fixou a súa residencia en Donostia e entrou na redacción de *La Voz de España*. Tamén foi subdirector de *Vértice*, publicación da Delegación Nacional de Prensa e Propaganda. Cando Madrid foi ocupada polo exército franquista, Cunqueiro estableceuse alí e incorporouse á redacción do *ABC*. En 1947 regresa a Mondoñedo e afástase do pensamento franquista. En 1950 volve publicar un libro en galego, *Dona de corpo delgado*. A partir de 1961 establécese en Vigo, traballando para o *Faro de Vigo* como colaborador fixo. Ese mesmo ano Real Academia Galega elixiuno como académico. Entre novembro de 1964 e xuño de 1970 exerceu como director de *Faro de Vigo* e *Faro Deportivo*. Foi un escritor polifacético e a súa extensa obra literaria abrangue os eidos xornalístico, poético, narrativo e teatral, sen esquecer os seus traballos de tradución. (Armesto, 1987; Rodríguez Fer, 1994).

- Manuel María Fernández Teixeiro (Outeiro de Rei 1929, A Coruña 2004) Fillo de labregos acomodados, o seu pai foi alcalde da súa vila natal. En 1942 trasladouse a Lugo para estudar o bacharelato e nesta cidade comezou a súa carreira literaria e entrou en contacto co mundo literario galego. Realizou o servizo militar en Compostela, onde acudía á tertulia do Café Español, onde fixo amizade con Carlos Maside. Ao rematar o servizo militar volveu a Lugo e preparouse como procurador. En 1958 instalouse en Monforte como Procurador dos Tribunais, ao tempo que daba clases nunha academia e colaboraba nunha emisora de radio. Ao ano seguinte casou con Saleta Goi. Nos anos sesenta e setenta, Manuel María participou na reorganización política, na clandestinidade, dos partidos nacionalistas, ao tempo que colaboraba con numerosas organizacións dedicadas á recuperación cultural impartindo conferencias e recitando poemas; organizou a editorial *Xistral* e a librería de igual nome. Sendo a poesía o seu xénero preferido, escribiu tamén ensaio, narrativa e o teatro, xénero no que salienta a súa versión de *Barriga Verde*, publicada en 1973 por Castrelos. Pasou dunha postura existencialista pesimista cara ao compromiso social e político. Elixido membro correspondente da Real Academia Galega en 1970, finalmente renunciou nunha carta pública que apareceu nos xornais galegos en 1975. En 2003 ingresará de novo nesta institución. Militante de base da UPG e da Frente Cultural da AN-PG, foi concelleiro en 1979 en Monforte, mais en 1985 abandonou a militancia política para se dedicar por completo á actividade literaria e cultural. (Díaz, Gómez, Fernández, Fraga, Rodríguez e Souto, 2005)

- Pilar Pereira (Santiago de Compostela, 1937). Filla de mestra e pedagogo, traballou desde moi nova en Unión Radio como locutora. En 1960 marcha a Madrid para adicarse á interpretación, deixando ao seu marido e a súa filla en Compostela, o que lle supuxo unha denuncia por "abandono del hogar". En Madrid traballa no Teatro María Guerrero e posteriormente na compañía Los Goliardos, de teatro alternativo. Estando de xira en París decide quedar nesta cidade, de onde ten que marchar tras a represión desencadeada polas revoltas de maio de 68. En Bélxica coñece ao seu segundo marido, co que marcha a Colombia até 1980, en que volta a Madrid. En 1993 regresa a Santiago para traballar no Centro Dramático Galego e xa non abandonará o seu país natal, onde traballa en distintos proxectos teatrais e audiovisuais. (Pereira, 2011)

- Luz Pichel (Alén, Lalín, 1947). Filla de labregos humildes, a súa nai e os seus irmáns emigraron a Venezuela e ela foi criada entre os catro e os dez anos pola súa irmá. Estuda Filoloxía Románica en Santiago de Compostela. No 1970 trasládase a Madrid, onde remata estudos e fixa o seu lugar de residencia. autora de diversos poemarios en castelán, abriuse á escrita en galego con *Casa Pechada*, Premio Esquío 2006. Foi catedrática de Lingua e Literatura castelás nun instituto de Alcobendas até a súa xubilación.

- Manuel Lourenzo (Ferreira do Valadouro, 1943), fillo dunha familia de propietarios agrícolas, cursou estudos de Maxisterio. Entre 1962 e 1964, viviu en Alemaña. De volta a Galiza, en 1965, crea na Coruña, xunto con Francisco Pillado, o Grupo de Teatro O Facho, considerado iniciador do Teatro Independente Galego. En 1967 funda o Grupo de Teatro Circo (1967-1976), e en 1978, a Escola Dramática Galega. Tamén con Pillado codirixe os Cadernos

da Escola Dramática Galega. En 1980 crea a Compañía Teatral Luís Seoane e, en 1981 funda a editorial Castrodouro. No ano 1990 crea o Clube de Teatro Elsinor, en 1995 saca á luz a colección Cadernos de Teatro. No ano 1998, xunto con Santiago Fernández, crea a escola teatral Casahamlet, a cal rexenta actualmente. É autor de máis dun cento de pezas teatrais e varios ensaios sobre teatro e interpretou numerosos papeis en teatro e televisión. (Lourenzo e Pillado, 1987)

- Alfonso Eiré (A Laxe, Chantada, 1955). Fillo de labregos, estudou no Seminario de Lugo. Aos 14 anos comezou a colaborar en *El Progreso* e aos 16 dirixiu a revista xuvenil *O Cabeceiro*. Estudou xornalismo na Universidade de Madrid. Colaborou en diversos medios de carácter estatal. En 1977 comezou a traballar en *A Nosa Terra* encargándose das páxinas deportivas. En 1981, despois dunha crise do semanario, encargouse de remodelalo e formar un novo equipo e entre 1983 e 2007 foi o seu director. En 2007 ascendeu a conselleiro delegado de *A Nosa Terra*. É tamén autor de novelas.

- Ernesto (Lérez, Pontevedra, 1930). Fillo de comerciantes, ten un bazar no centro de Pontevedra. Coñece á familia de José Silvent pola veciñanza e por ter asistido de pequeno (anos 1939-45) ás representacións de Barriga Verde durante as festas de San Benitiño, celebrado no adro da igrexa de San Salvador de Lérez.

- Manuela (Villestro, Santiago, arredor de 1943) Filla de labregos que morreron cando ela era moi nena, foi criada por uns familiares. Traballou como enfermeira até que se xubilou. Lembra ter asistido ás representacións de Barriga Verde durante as festas da Ascensión de Santiago, cando colocaban a barraca ao final do paseo central, xunto á igrexa do Pilar (ubicación que non se corresponde coa descrita por Alfonso Silvent, na pendente que sobe á igrexa de Santa Susana).

- Otilia (Amiudal, Avión, circa 1943). Filla de labregos humildes, estudou coas monxas do Carballiño e de Vigo, e posteriormente Maxisterio e Enfermería en Santiago. Exerceu como enfermeira até que se xubilou. Lembra ter visto unha ou dúas veces os monicreques de Barriga Verde, cando actuaban nun local da súa aldea, no tempo da Pascua.

- José Antonio (Arxeriz, Tordoia, arredor de 1945). Fillo de casa labrega acomodada, marchou a Santiago estudar o bacherelato aos once anos e foi na capital galega onde asistiu ás representacións da barraca de Barriga Verde. Estudou Filosofía e Teoloxía, e aprobou unhas oposicións que o levaron a traballar como administrativo nun concello galego até a súa xubilación.

- Celsa (Lugo, aproximadamente 1938). Filla de hosteleiro lugués. Ama de casa, cando os fillos empezan a estudar múdase co seu marido a Santiago, onde reside até a actualidade. Lembra ter asistido á barraca de Barriga Verde en numerosas ocasións durante as festas do San Froilán.

- Flora (Cornellana, Salas, 1926). Filla de feirantes orixinarios da zona do Ortegal, naceu por azar nunha das vilas asturianas que os seus pais percorrían. Ela tamén se adicou ás feiras, como vendedora de quincalla. Cando estourou a guerra civil Flora e os seus pais atopábanse nunha feira próxima a

Oviedo. Desde alí puideron fuxir a Gijón, onde permaneceron dezaoito meses, até a chegada das tropas Nacionales a Asturias. Nese momento aproveitaron para retornar a Ortigueira, onde atoparon que lles roubaran toda a casa, polo que pasaron o inverno en Ferrol, na casa de Encarnación Suárez e Santiago Silvent, cos que mantiñan unha relación moi estreita. Casou cun mozo de Mondoñedo e instalouse en Celeiro de Mariñaos, onde criou aos seus fillos, mentres seguía traballando nas feiras.

- Aurora (Mesego, O Carballiño, 1938). Filla de labregos acomodados. A casa familiar tiña un forno que servía a toda a parroquia. Lembra ver a Barriga Verde ("os fantoches") nas festas do Setembro do Carballiño durante numerosas ocasións na súa nenez.

- Consuelo Ferrero Bao (Betanzos, arredor de 1934). Filla de labrador de Lugo e feiranta de Noia, de pequena andaba polas rúas facendo soar un organiño a cambio dunhas moedas. Vivía en Lugo cos seus pais cando coñeceu a Julio Jiménez Silvent, fillo de Julia Silvent, dez anos máis vello ca ela. Como a súa nai se opuña á relación, fuxiu da casa e casou con el en 1955, en Vilapedre (Sarria). Adicouse co seu home a levar cine e os bonecos polas aldeas e a poñer distintas atraccións nas feiras: lanchas, posto de forza, etc. Nos anos 70 asentan en Monforte e adícanse a vender churros polas feiras. Tiveron tres fillos, un dos cales pasou varios anos en prisión por un delito de proxenetismo. Manuel María, na altura Procurador en Monforte, atendeu á familia cando se produciu o xuízo. É viúva desde 1981.

- Santiago Silvent Suárez (?, 1932, Narón, 199_). Séptimo ou oitavo fillo de Santiago e Encarnación, traballou nas varietés da barraca familiar até que casou cunha artista contratada para cantar copla, prima de Flora. Despois puxo distintos postos de atracción de feiras até o seu falecemento.

- Alfonso Silvent Fernández (Bouzas, Vigo, 1931). Fillo máis novo de José e Emerenciana. De neno, cando a familia aínda se trasladaba en carromatos tirados por cabalo, viviu a morte da súa irmá Otilia, queimada por un lume co que trataban de secarse da choiva. Traballou como técnico de son na barraca familiar até que esta deixou de instalarse, en 1964. Posteriormente seguiu traballando como feirante con distintos postos, como o de tiro ou vendendo roupa. Casou en 1972 con Julia de Castro Álvarez, coa que reside na casa familiar de Lérez, onde conserva numeroso material do espectáculo e da barraca.

- Juan Silvent Suárez (Mondoñedo, 1939). O máis pequeno dos fillos de Santiago Silvent Martínez, tamén o único que aínda vive no momento no que se escriben estas liñas. Criouse entre a Cruz do Pouso (Ferrol) e as feiras ás que acudía a súa familia cada ano, coa barraca e outras atraccións. Comezou con once anos a participar no espectáculo da barraca, primeiro facendo o rulo e tamén tocando a trompeta. Manipulou os monicreques nalgunha ocasión, se ben era o seu irmán Manuel quen o facía con maior destreza. Casou con Lidia, veciña da parroquia ribadense da Devesa, a quen coñeceu cando levaba o cine a un salón de baile do lugar. Con ela montou unha tómbola ambulante coa que acudía ás feiras, e no inverno proxectaban cine e poñían discos nas aldeas. Residen na Rochela (a Devesa). O delicado estado de saúde de Juan levouno a

deixar as feiras (nos últimos tempos levaba un posto de coches eléctricos) arredor do ano 2000.

5.5.3. Análise textual.

5.5.3.1 Textos xornalísticos.

5.5.3.1.1. "Concentrados en el Espolón", de Raimundo García.

De entre os moitos artigos que Borobó lle adicou a Barriga Verde, optouse por analizar o *Anaco* publicado na capa de *La Noche* o 12 de abril de 1955, por ser o único no que describe o espectáculo de marionetas e onde o relato fantástico semella ter sido desprazado pola crónica. O texto empeza cunha descrición do ambiente posterior á Pascua padronesa, amosando a sensibilidade do autor respecto da vida dos feirantes, aos que observa con curiosidade e respecto. Un trazo habitual nos artigos de Borobó é a introdución de elementos cos que trata de sortear a ideoloxía nacionalcatólica imperante na prensa da época. Neste caso aproveita a visión dos feirantes acampados para facer unha referencia á memoria histórica e ás revoltas na Compostela tardomedieval que deron pé ao asedio e posterior masacre do castelo arcebispal da Rocha Forte. A comparación dos feirantes coas hordas irmandiñas constitúe unha referencia insólita a unhas revoltas que derrotaron o poder eclesial nun moemento histórico que o relato oficial non podía ter interese en salientar. A descrición do colectivo que agarda á Ascensión para inundar a carballeria de Santa Susana é humanizadora, mesmo son incluídas as voces dos protagonistas para expresar as súas inquedanzas respecto aos problemas prácticos que atoparán para instalarse en Santiago, onde o espazo para as barracas é limitado, "para no estorbar al paseo elegante". Sutilmente estase a advertir da existencia dun conflito de clases entre a festa e os hábitos das clases acomodadas. O autor torce, indubidábelmente, polo pobo, a quen considera dotado de capacidade "de apreciar la auténtica belleza", cando non está perdido pola influencia do fútbol e da radio, dous elementos que foran aproveitados para facer penetrar a ideoloxía franquista nas clases populares a través dun "entretemento escapista" (Graham, 1995, 238). Aquela beleza auténtica que "el buen pueblo" é quen de apreciar ten a súa encarnación no espectáculo de Barriga Verde, a quen adica Borobó a segunda metade do artigo. O ton é de loubanza, como el mesmo recoñece ("Ya es costumbre nuestra que cada vez que, con la Pascua, se inicia la temporada de romerías, dediquemos una alabanza a los 'cristobitos' de Lérez..."), e fica patente nos adxectivos empregados ("admirable guiñol de Barriga Verde, montado por ese impar Maese Pedro..."). Con ese mesmo ton laudatorio describe dúas novidades do repertorio: a escena do enterro e a do Demo. Da primeira, chámalle a atención a mestura traxicómica conseguida ("la dimensión trágica, propia de la gallega, se ha acentuado con el entierro..."; "suenan las campanas –y es lo raro, no funerales, sino jubilosas"). Cita textualmente o diálogo entre a viúva e o morto, que califica de "soberbio". Respecto da escena do Demo, Raimundo García equipáraa con referentes literarios "cultos", elevando deste xeito a categoría do espectáculo dos monicreques. Colócaas, así, á altura de pezas dos que el considera grandes dramaturgos, se ben na época eran censurados, como Valle Inclán (Rodríguez, 1997) ou directamente vetados, como era o caso de Castelao. Cómpre lembrar que precisamente o xornal no que se publica este artigo contribuíu, durante as primeiras décadas da ditadura, a recuperar un pequeno espazo para as letras galegas na prensa do momento, a través do "Suplemento del Sábado", no que se deu cabida a moitos escritores galeguistas, algúns dos cales posteriormente conformarían o chamado grupo Galaxia (Losada, 1987, 160-161). Inclusive, o feito de adicarlle un número

especial do Suplemento á figura de Castelao tras o seu pasamento, motivou a súa suspensión por orde gubernativa en xaneiro de 1950 (Fernández Ferreiro, 2012, 34). En calquera caso, a admiración de Borobó polo espectáculo de Barriga Verde non é monolítica; o artigo remata cunha crítica aos outros números presentados na barraca, que califica de "principio de fiesta seudo flamenco y baturro" e cuxa baixa calidade, asume, é produto da falta de "asesoramientos literarios" de Silvent. É evidente que, por moita simpatía que Borobó profesase aos habitantes das feiras, os seus parámetros estéticos non deixaban de ser os do cánon marcado pola Cultura "culta".

5.5.3.1.2. "Barriga Verde... en la Riveira", Manuel Rabanal

O seguinte texto analizado foi publicado tamén no "Único diario de la tarde en Galicia", o 14 de agosto de 1956. Se ben non está asinado, o feito de incluírse na sección "Nebulosa" indícanos que o seu autor é Manuel Rabanal, catedrático de grego da Universidade de Santiago, orixinario de León. Este artigo amosa unha perspectiva máis distanciada cá de Borobó respecto do espectáculo reseñado. Non en balde, o autor non disimula a súa adscrición académica e trata de emprender unha análise do punto de vista estético e literario. En calquera caso, a propia estrutura do texto facilita a xustificación da escolla do tema. O autor atópase de vacacións en Ribeira, e o espectáculo de monicreques constiúe unha máis das distraccións ofrecidas aos "impertérritos bañistas". A súa experiencia do espectáculo xustifícase nesa circunstancia, como parte dunha actividade festiva e propia de tempo de lecer, distinta, enténdese, da experiencia que constituiría a asistencia a un teatro estábel nunha cidade. Na caracterización do texto salienta a variedade de adxectivos empregados. Comeza por definir a Barriga Verde como "grotesco y genial", xuntando dous atributos aparentemente contraditorios mais que, se o primeiro é interpretado en clave bakhtiana, non o son tanto. En calquera caso, non deixa dúbida a respecto da precariedade do dispositivo, ao empregar sustantivos connotados como "pintarrajos" para referirse ao lema que loce no exterior da barraca, no cal presumibelmente José Silvent insistía na autenticidade do seu espectáculo fronte ao dos seus competidores (moitos deles membros da súa propia familia). *Excusatio non petita*, admite o autor saber moito menos que o seu compañeiro Borobó sobre este "embrión teatral de las romerías gallegas". Esta caracterización do espectáculo como semente ou xerme teatral atópase tamén en Risco e leva aparellada unha concepción evolucionista da arte, dentro da cal a cultura popular non pasaría dunha fase primitiva. O de Barriga Verde, pois, non pode chegar a considerarse como "verdadeiro" teatro. Así e todo, o autor amosa interese polo espectáculo, no que detecta "una clara propensión a lo escatológico", matizando que con isto se refire á presenza da morte e do Demo na trama, cuestións que considera moi difíciles de levar ao rexistro dramático. Dificuldade que porén, Barriga Verde resolve con soltura, como se desprende do eloxio que a seguir fai o autor da escena do enterro, unha novidade que non se atopaba nas versións anteriormente presenciadas por Rabanal e que favoreceu que o espectáculo lle parecese "soberbiamente mejorado en trucos y en efectos de verismo". O pranto fúnebre que merece a atención do filólogo "no desmerece en teatralidad del que organizan las hermanas del Boticario verde en 'Os vellos non deben de namorarse' del clásico Castelao". Chama a atención esta segunda comparación do espectáculo dos Silvent coa obra do rianxeiro. Podería pensarse que o ambiente pro-galeguista da redacción de *La Noche* influíra no interese do catedrático leonés, quen por outra banda non disimulaba a súa querencia polo réxime franquista nas páxinas do xornal no que colaboraba (Fernández Ferreiro, 2012, 54). En calquera caso, Rabanal adicou poucos anos despois un eloxioso artigo á obra literaria de Castelao, o que leva

a pensar que a introdución desa analoxía non era casual (Rabanal, 1959). O interese de Rabanal, porén, está cargado de condescendencia, como deixa ben claro nas liñas en que describe a intervención do defunto desde o cadaleito:

> Se incorpora varias veces el cadáver y responde a las lamentaciones de la mujeruca con apartes que revelan un humor auténticamente racial y una comicidad a la que sólo le faltan unas arenas de literatura para alcanzar el rango de lo genial (LN, 14-8-1956).

O uso do diminutivo despectivo "mujeruca" denota unha consideración menor da que se puidera ter cun espectáculo considerado "serio". Ao describir o humor da escena como "racial" e, un pouco máis abaixo, definir o cortexo fúnebre como "paso costumbrista", equiparándoo ás figuras de artesanía que se vendían en Compostela como primixenios *souvenirs*, apréciase unha consideración implícita do espectáculo como unha arte menor, ao que lle faltarían unhas "arenas de literatura" para chegar a ser xenial. De que tipo de literatura? É a pergunta retórica que provoca esta afirmación, pois é evidente que para o autor só a literatura "culta" merece tal nome.

Os últimos dous parágrafos do artigo achegan datos sobre as ideas do autor a respecto da cultura do seu pais de adopción. No primeiro, alude aos "pontificadores y exclusivistas de las esencias gallegas", aludindo a determinados galeguistas, que negan o arraigo da tauromaquia na cultura galega. Para Rabanal, a presenza da tourada no espectáculo de Barriga Verde constituiría unha proba irrefutábel da inconsistencia de tales negacións.

Remata o catedrático describindo as outras "atraccións" que poboan o seu plácido verán: os pescadores de lura e de polbos, "puro exotismo", se ben advirte do "cariño y emocionada curiosidad que no tienen nada que ver con la molesta y cicatera cerrazón de ciertas 'fobias' frente a espectáculos de otras latitudes". Transloce nestas últimas liñas un certo resentimento cara a posturas consideradas esencialistas a respeito da cultura galega, e que semellan presaxiar algún incidente padecido por Rabanal nas antesalas do 68 compostelán (Fernández Ferreiro, 2012, 54).

5.5.3.1.3. Textos de Ricardo Outeiriño.

Os seguintes tres textos analizados foron publicados no xornal ourensán *La Región* no mes de xuño de 1948. Aínda que os dous primeiros están incluídos na sección "Márgenes", baixo a que adoitaba escribir o director do xornal na altura, Ricardo Outeiriño, a análise do discurso leva a sospeitar que Vicente Risco puido inspiralos. Nas datas de publicación destes tres artigos, 2, 3 e 5 de de xuño de 1948, nas que Risco estaba de volta da súa peripecia madrileña e colaboraba de xeito case diario co xornal, asumindo mesmo a redacción de editoriais cando a ocasión o requería (López Outeiriño, -, 2-3), permiten asumir como válida a hipótese da influencia risquiana de todos os textos.

No que respecta á estrutura dos textos, os tres escollidos están adicados exclusivamente a describir algún aspecto do espectáculo. O primeiro está estruturado como un relato de organización cronolóxica. O autor explica como a emoción con que dous dos seus fillos (Outeiriño chegou a ser pai de quince) reproducen as escenas de Barriga Verde na casa esperta a súa curiosidade. Segue unha evocación nostálxica dos tempos idos, semellante ás que se atopan habitualmente nos artigos de Risco. Laméntase a pouca "gracia" (un termo repetido media ducia de veces neste artigo) dos espectáculos que ten visto recentemente, a diferenza dos que vía de neno, cando... "cuánto reído en los espectáculos en el rincón de la calle, o en el centro de la plazoleta, o en el barracón de la feria, antes tan frecuentes y ahora rarísimos".

Esta evocación, como se verá, lembra sorprendentemente á formulada no artigo que aparecerá ao día seguinte, o que vén apoiar a hipótese aquí defendida sobre a común autoría de ambos os textos. En todo caso, o autor deste primeiro artigo ten unha visión do mundo en decadencia, na que mesmo o riso estaría depauperado.

> Ahora la gente se divierte con cosas que o aburren o dan grima. Pero ríe el niño y tened seguro que eso es bueno, que eso tiene gracia, gracia verdadera, chiste infinito, risa inmensa. Lo que no tiene gracia es lo que ríe el infinito vulgo de los mayores, al que hay que hablarle en necio (LR, 2-6-1948).

Unha idea dunha cultura occidental en declinio da que só as crianzas, inxenuas e aínda incorruptas, se librarían. Así pois, se os nenos rin con Barriga Verde, deduce o autor que algo de valioso terá o espectáculo. E é ese o motivo que o leva a rescatar aos seus compañeiros de tertulia do café e levalos ver o espectáculo. Así, polo menos, ocorre na narración. Os amigos son Joaquín Lorenzo, Senén Murias e Vicente Risco. Sería esta a primeira ocasión na que Risco asiste ao espectáculo da barraca? É difícil sabelo. O relato pode perfectamente tratarse dunha fantasía co único pretexto de incorporar personaxes coñecidos ao artigo, aínda que o feito de que durante os seguintes días aparezan máis artigos no mesmo xornal arredor do mesmo espectáculo fai a anécdota verosímil. Animado ou non polo seu amigo Ricardo Outeiriño, podería tratarse da primeira ocasión na que Risco ve o espectáculo de Barriga Verde, cando menos na súa versión no interior da barraca.

A experiencia esperta o entusiasmo do autor, quen se desfai en eloxios polo espectáculo, un "entremés movidísimo y saladísimo", "unos lances que se parte uno de risa", que fan ao autor volver rir como non facía desde anos atrás. Remata este artigo cun convite aos lectores para que vaian ver o espectáculo dos monifates, "movidos por unos dedos habilísimos y hechos hablar por una lengua muy graciosa".

Os dous seguintes artigos aparecen o 3 e o 5 de xuño do mesmo ano e están sen asinar, se ben o primeiro segue formando parte da sección "Márgenes". Polo demais, distintas alusións e a reiteración de determinados temas e adxectivos fan pensar que o autor é o mesmo que o deste artigo inaugural das crónicas de Barriga Verde no diario ourensán. Estes dous artigos, escritos a raíz do impacto da primeira experiencia da representación, céntranse en desenvolver unha análise detallada do significado profundo do espectáculo. O do 3 de xuño xustifica a adscripción "medioeval" do espectáculo (que como se viu, xa aparecía no artigo do 2 de xuño) nas actitudes dos personaxes e no tipo de humor. O aparecido dous días despois reflexiona acerca da violencia como vía de resolución de todos os conflitos no espectáculo, incidindo no seu carácter medieval e loubando aquela moral respecto da imperante.

Nos tres artigos coincídese en diferenciar, nos personaxes, o do "héroe medioeval" que se enfronta a Barriga Verde. Esta que podería semellar unha confusión do crítico repítese nos tres artigos aparecidos en xuño de 1948. Como se verá, nos testemuños dalgúns espectadores tamén aparece esta identificación de Barriga Verde co "malo" que é vencido polo heroe. Mesmo a frase coa que remata o espectáculo é consignada nalgúns casos como "Morreu Barriga Verde, acabouse a peseta", fronte á máis extendida "Morreu o Demo...", defendida pola familia Silvent. Tanto no caso do autor deste artigo como dos espectadores, tal interpretación explícase por unha recepción condicionada polos valores do que se considera moralmente correcto. Barriga Verde, soez, irreverente, pendenciador, non pode –non debe-, segundo eses valores ser o heroe da trama. A propia ambigüidade do texto (condición fundamental de toda resistencia simbólica) permite esta dupla

interpretación. O heroe e o antiheroe confúndense dependendo da perspectiva de quen atende ao espectáculo. Neste caso, para Ricardo Outeiriño, de fondas convicciónss católicas, o heroe non pode ser, baixo ningún concepto, un bribón armado de tamaños vicios. Así que o heroe, do que non se di moito máis, é un personaxe valeroso, de corte "medioeval", como se insiste nos outros dous artigos de xuño de 1948; porque, ao fallar a razón, resolve os conflitos a paus. E esa solución é enxalzada polo autor do artigo, quen lamenta que xa non sexa o medieval o código de conduta imperante:

> Ahora apenas hay quien diga, cuando las razones no le quieren atender: vou pol-o pau. Pero antes era así la vida, en que había que defenderla contra follones y malandrines a punta de espada, y ahora dejamos tal cuidado a la Guardia Civil y a los jueces. Era, si se quiere, una vida bárbara –que no lo era, ni mucho menos, aunque ahora lo pensemos, pero era sobre todo una vida heroica. Heroica contra el mundo, contra el demonio y contra la carne, los tres enemigos del hombre. Ahora creemos que tales enemigos no existen y son de mentirijillas o que si existen, son unos menguados y no nos pueden.
>
> Pero pensando así, así nos va. ("Vida y títeres", LR, 5-6-1948).

Que os tres artigos publicados durante o Corpus de 1948 corresponden a unha mesma pluma probaríano a repetición de determinadas ideas e léxico: a caracterización de Barriga Verde como "malandrín" e do cura como "preguntón", a descrición da escena do Demo que se resolve a base de "Pater Noster" e de "hundirlo en el infierno", repítense nos artigos do 2 e do 3 de xuño. A idea de decadencia dos espectáculos actuais e a nostalxia dos do pasado, dos que Barriga Verde sería un residuo, atravesa os tres artigos e amosa unha influencia do pensamento de Risco, defensor dunha visión pesimista da Historia, "ancorado en mundos ideais, lonxanos para que a distancia poida luir as súas aristas ferintes" (Losada, 1993, 66).

Alén de Barriga Verde (cuxa función na trama, recoñécese no artigo do 5 de xuño, "no se comprende bien a veces, aunque otras acaso se comprenda bien del todo"), descríbense outros personaxes que aparecen no espectáculo para ilustrar o seu carácter medieval e esencial, "vital y profundo como la vida misma e imperecedero como ella" ("Vida y títeres, 5-6-1948). Ao Cura, que era presentado como "preguntón" nos dous primeiros artigos, neste terceiro xa se lle atribúe o rol de "ideólogo, el legislador, el discutidor porque sí", aínda que se aclara que esas caracterización do clero é propia do Medievo. Do mesmo xeito, xustifícase "eso de arrebatarse y emprenderla a palos con el mismo Cura" (3-6-1948) como expresión dun anticlericalismo típico daquela época, "si bien un anticlericalismo muy distinto de este tan estúpido y tan beatuelo de espejismos y supercherías de la peor invención que todos conocimos". Os títeres de Barriga Verde, semella vir a dicirnos o autor destas liñas, están libres de perigo, porque forman parte dun tempo e dun xeito de entender o mundo ido e do que se sinte nostalxia.

É medieval Barriga Verde até o punto de evocar no autor a Cervantes e o Arcipreste de Hita, a quen invoca até en tres ocasións no artigo do 3 de xuño. É medieval a "licencia del lenguaje", isto é, o uso de expresións soeces que por esa salvedade son admitidas polo autor.

No terceiro artigo daquel Corpus do 48 enuméranse outros personaxes que se dan cita no espectáculo: o Portugués, que simboliza o fanfarrón e malandrín; o touro, representante das forzas escuras da natureza; a bruxa, que representa "los vanos temores, los pánicos de la imaginación, los maleficios del encantamiento". E por último, o Demo, que representa a tentación do pecado. Son os males aos que o heroe,

ese heroe medieval virtuoso, de quen pouco máis se sabe, vence sempre pola forza dos seus paus. E esa vitoria contra os males que afectan á Humanidade de todos os tempos constitúe a esencia do espectáculo, aquilo que para o autor o fai espello único da nosa vida.

O autor destes tres textos comparte co autor de *O porco de pé* a saudade de tempos afastados, a idealización de mundos esenciais e incontaminados, como é a Idade Media, un período do que atopa en Barriga Verde o reflexo perfecto.

5.5.3.1.4. Artigos de Risco.

O ano seguinte volve Barriga Verde ás páxinas do diario ourensán e faino da man de Vicente Risco. O feito de o artigo en cuestión, datado de 19 de xuño de 1949, estar incluído na sección "Horas", permite aseguralo. A diferenza dos textos de Ricardo Outeiriño, neste non hai descrición de tramas nin de personaxes. Trátase dunha loubanza sen paliativos ao espectáculo, empezando polo propio título do artigo, "Hay que ir allí". A defensa esencialista do espectáculo, considerado "xerme", "huevo" do teatro, entronca coas ideas defendidas nos artigos antes analizados do seu amigo. A xente gosta de Barriga Verde sen un motivo lóxico nin racional. Rin co espectáculo, repiten, porque "no es nuevo, que es eterno". É pois, esa esencia do teatro -unha arte que tería dexenerado na súa evolución- un embrión que é, por tanto, puro.

Esa mesma loubanza dos monifates de Barriga Verde como espectáculo primordial volve comparecer dous anos despois nun artigo que sería posteriormente incluído no *Libro de las horas*, selección de entregas daquela sección, editada en 1961.

O artigo, titulado "Monifates", saiu á luz o 27 de maio de 1951. Comeza como unha crónica do espectáculo ao que asiste o autor ese ano, como os anteriores, porque, recoñece nada máis comezar, non concibe as festas sen Barriga Verde. Nesta ocasión chama a atención do autor a escena do enterro, que para el é novidosa (nótese que tamén Borobó e Rabanal fixeron mención a esta escena como se se tratase dunha novidade no repertorio). Destaca deste lance, que adxectiva como "precioso", alén da súa "solemnidad", o diálogo entre a viúva e o defunto. Este momento sírvelle a Risco para ironizar sobre o pouco valor da vida. "No quiere –se conoce- que le recerden las cosas de la vida... Para eso se tomó el trabajo de morir, no para que le hiciesen el planto".

O resto do espectáculo non achega novidades a ollos do escritor. Os personaxes máis salientábeis segundo Risco son a Morte e o Diabo, que "andan juntos hasta en los libros". E de novo, o espectáculo evoca no autor un mundo ido e saudado: "De qué voz lejana es eco esta comedia de monifates?"

Remata o artigo cunha interesante reflexión dramatúrxica. Risco, que dentro da súa erudición tamén tiña espazo para temas teatrais, é quen de cuestionar o entramado técnico que hai detrás do espectáculo. Comparte a fascinación secular pola maxia das marionetas, pola cal é posíbel dotar de vida a obxectos inanimados. O bonecreiro non é para Risco, como non o era para os ancestrais espectadores das primeiras marionetas, un ser humano corrente, senón alguén dotado de cualidades extraterreas. Alguén, "a quien podemos llamar el Invisible", comunica vida e alma coas súas mans a todos os personaxes da historia. Mesmo os antagonistas, enfrontados entre sí na trama do espectáculo, son animados polas dúas mans do mesmo home. Risco plasma así o elemento misterioso que marcou, desde a súa orixe, a arte de animar marionetas.

O último artigo que se inclúe nesta análise foi escrito polo mesmo autor un ano antes da súa xubilación. Publicado o 6 de xuño de 1953 e integrado de novo na sección habitual de Risco, constitúe unha crónica máis ampla sobre as festas do

Corpus dese ano. Coma sempre, o espectáculo dos Silvent ("Todos somos devotos del 'Barriga Verde') ocupa un lugar preminente no relato. Nesta ocasión, detense máis na descrición do aparato escénico e do resto de números ofrecidos no interior da barraca. Aos monicreques adícalles só un parágrafo, no que non fai referencia a ningunha novidade respecto a outros anos ("y esto es lo bueno", indica, para insistir no carácter esencial e inmutábel do espectáculo), e enumera os personaxes habituais, encabezados por Barriga Verde a quen, nesta ocasión si, coloca no rol de heroe.

Remata o artigo describindo outra barraca que visita, na que, a diferenza da anterior, os monicreques funcionan movidos por electricidade. "Es una especie de Barriga Verde electrificado. Menos mal". Non se sabe se esta expresión de alivio fai referencia ao carácter único do seu espectáculo predilecto, ou ao feito de que os monifates por fin se modernizan. En calquera caso, esta última barraca é analizada en referencia ao espectáculo de Barriga Verde, como se este fose o eixo ao redor do que xirasen todas as atraccións das festas ourensás.

5.5.3.1.5. Artigos de Cunqueiro

Os últimos dous textos "cultos" que son incorporados á análise son obra de Álvaro Cunqueiro e xa foron referenciados anteriormente. A estrutura de ambos os artigos é ben distinta. O primeiro, publicado en *El Correo Gallego* o 31 de outubro de 1953, céntrase na experiencia estética dos "títeres del portugués", que analiza como expresión do "grande teatro del mundo", entroncando dalgunha maneira coa louvanza exprimida tamén por Risco ("la simiente del teatro"). Cabe cuestionar se a forma de referirse ao espectáculo ten que ver coa suposta nacionalidade do seu artífice, ou se pola contra alude ao personaxe do portugués, que aparecía nalgunhas versións. Os "ejemplos" do espectáculo suscitan no mindoniense unha serie de reflexións, especialmente aquel no que o home (non se explicita se é Barriga Verde ou outro personaxe) se enfronta co Demo, ao que consegue vencer para alegría do público "labriego" que corea un "requien" nunha lingua a medio camiño entre o latín e "romances" (galego, enténdase). Velaquí unha das poucas valoracións incluídas no texto, que semella máis unha escusa para expresar determinadas reflexións filosóficas que unha crítica ao espectáculo. Mais "la lengua del guiñol", mestura de latín e galego, constitúe para Cunqueiro a combinación perfecta entre antigo e moderno, "es decir, eterno". Do mesmo xeito que nos artigos analizados de *La Región*, ese carácter esencial e inmutábel é motivo de louvanza do escritor das Terras de Miranda. Carácter eterno que fai que a duración destas pezas de fantoches poida medirse "con el vaso de oro de la tarde de otoño" e que constitúan unha representación "del gran teatro del mundo", no que a catarse é vivida en plenitude. Non son xa "semente" nin "embrión", senón teatro en estado puro.

O segundo dos artigos, publicado no *Faro de Vigo* de 17 de outubro de 1957, constitúe unha crónica máis ampla das festas das San Lucas, que describe no seu inconfundíbel estilo. "Los títeres del portugués" teñen un lugar nesta descrición na segunda metade do texto. A valoración é máis escueta, mais non desinteresante. Dunha banda, retoma a Aristóteles, quen tería atopado os fantoches "conformes a canon" para expresar o grao de respecto que lle ofrece o espectáculo. Pola outra, válese da figura do Burón, un personaxe da vila, para expresar a visión popular respecto do espectáculo, onde fai referencia á suposta contradición que supón a vitoria final do heroe fronte ao demo. Emprega a lingua galega para citar as palabras deste personaxe, que realiza unha precisa descrición da escena do Demo:

> O Demo ten un defeuto: que se vai axiña ós golpes. Si o Demo é tan listo, aforraba andar a paus. Agora que esto é mellor que o cine (FV, 17-10-1957).

Na interpretación que Cunqueiro pon en boca deste personaxe subxace a concepción popular do Maligno tal e como distintos autores a definiron. Segundo o texto xa citado de Risco (1997), na cultura popular o demo (desprovisto de maíuscula) é un personaxe arteiro mais non omnipotente, o que o fai vencíbel se se fai uso de certas artimañas, como fai Barriga Verde no espectáculo. Cunqueiro pode estar colocando na boca do Burón esa ironía popular perante a vulnerabilidade do diaño.

5.5.3.2 Entrevistas coa familia Silvent.

Os testemuños dos espectadores e dos familiares dos Silvent comparten en maior ou menor grao unha estrutura biográfica, xa que foi ese o modelo de conversa proposto pola investigadora. No caso dos membros da familia Silvent, adoitan conducir os seus relatos á descrición das súas condicións materiais de existencia. A dura vida dos artistas ambulantes ocupa boa parte do seu discurso, así como a referencia aos lazos creados pola familia nos distintos lugares nos que ían actuar. Tanto Alfonso como Consuelo salientan a expectación que se xeraba nos lugares perante a chegada dos titiriteiros, que eran recibidos con calor pola poboación local. Juan Silvent alude ás redes de solidariedade que se tecían entre os membros do colectivo ambulante e coas comunidades locais, cando fai referencia aos distintos fogares de acollida que tiñan ao longo da súa ruta. A dureza da profesión é outro tema recurrente, así como a descrición das progresivas melloras introducidas no dispositivo e nos medios de transporte (das caravanas tiradas por cabalos aos camións).

No que respecta ao repertorio, na maioría dos casos é necesaria a pregunta explícita da investigadora para que se aborde o tema. De todos os entrevistados, só Juan participou no espectáculo, principalmente no apartado de *varietés*, mais tamén, nalgunha ocasión, manexando os bonecos. Todos lembran con claridade determinadas tramas, especialmente as tres que centran a presente análise.

5.5.3.2.1. Escena do Portugués

No caso da escena que conclúe coa morte do rival de Barriga Verde (sexa este o Portugués ou o Indiano), como se viu, o principal trazo distintivo do antagonista é a fachenda coa que presume das súas riquezas. O feito de aplicarlle a nacionalidade portuguesa, que se atopa en todas as versións (se ben Santiago afirma que non sempre se incluía este personaxe), estaría motivada, sobre todo nas zonas do sur galego, pola proximidade deste pobo, sendo habitual a existencia de rivalidade entre comunidades veciñas. Así, na versión descrita por Consuelo, o diálogo que se producía durante a pelexa entre Barriga Verde e o portugués aludía á orixe de ambos os dous ("Duro portugués, duro galego!"). Se ben o seu marido actuou maiormente no sur da provincia de Lugo, a súa nai, de quen seguramente aprendeu o oficio, tiña percorrido a provincia de Ourense e nalgunha ocasión mesmo chegou a baixar a Portugal, tal e como conta a súa nora na entrevista. Porén, na versión de Santiago Silvent, que circulaba maiormente no norte das provincias de Lugo e A Coruña, a presenza do portugués non debía ser tan frecuente.

5.5.3.2.2. Escena do enterro

A escena que sucede a esta, a do enterro, xera descricións máis ricas por parte dos familiares dos titiriteiros, incluíndo frases que se repetían en todas as representacións, motivo polo cal ficaron na memoria dos familiares e, por extensión, do público. As

descricións de Alfonso e Juan Silvent, correspondentes ás versións representadas por José e Santiago, respectivamente, non gardan excesivas diferenzas entre elas. Só a orde na que se suceden os acontecementos varía, se ben pode tratarse dun lapsus do informante. Segundo Alfonso, cando Rosiña descobre a morte do seu prometido, comeza a chorar amargamente e Barriga Verde trata de consolalo. Tras facerse de rogar un momento, a rapaza acaba por deixarse convencer. Na versión de Santiago Silvent, segundo o seu fillo Juan, Rosiña non se deixa seducir polo heroe até o mesmo momento de procesión, o que motiva a intervención do defunto desde o cadaleito ("Adiós Rosiña! Quedas ben acompañada!").

Sexa como for, ao descubrirse a morte do seu contrincante, Barriga Verde decide chamar ao cura para que organice o enterro. O crego, presentado como torpe e ignorante, tarda en entender a situación. Ante a pregunta pola causa da morte, conténtase coa resposta de Barriga Verde ("E de que morreu?" "Morreu de repente", frase lembrada por Alfonso e por tantos outros espectadores, como se verá). Comenza entón o enterro con profusión de escenografía e de personaxes. No cortexo van, tras o cura que entoa un responso totalmente desfigurado[184] e o cadaleito portado por catro monaguillos (en realidade unidos á caixa que era manipulada cunha vara, como explican Juan e Alfonso), Barriga Verde e Rosiña, que chora desconsolada. É entón cando a caixa se abre, mercede a un resorte descrito por Consuelo, "e levántase o muñeco, tíralle polo cordel: Cala Rosa, cala, que vou ben, que vou ben...". Esta frase do defunto, con algúns engadidos, repítese en todas as versións. Segundo Santiago Silvent fillo, os personaxes eran José e María, non Manuel e Rosiña como describen todos os seus familiares. A frase que di el desde o cadaleito difire minimamente da anterior: "Cala María cala, que vou pao ceo, vou pao ceo. Vou pá Gloria bendita!".

Ao remate do sepelio, o cura disponse a cobrar e Barriga Verde, ante o prezo excesivo que se demanda, decide pagarlle en paus. Esta versión é a defendida por Alfonso e Juan, aínda que xa se viu que este último explica que o seu pai deixou de bater no cura nun determinado momento por medo a posibeis consecuencias que esta escena puidera ter.

> Polo enterro. Entonces en vez de darlle pesos, dalle unha paliza, a paus. E bueno, eso era o que facían eles, meu pai non facía nada deso.
> *[Teu pai non?]*
> Que va! Todo o contrario. Porque... En un sitio, un dos fillos del quixo facelo e chamáronlle a atención. "Se son muñecos, hombre!". "Si, pero non se pode pegar ao cura". E meu pai ... como estaba naquel momento alí, e veu... (Juan Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

Esta explicación semella un intento de protexer ao pai, eximíndoo de responsabilidade dun acto que se considera pode deturpar a súa memoria, unha memoria, por outra banda, feble e que até o momento fora máis obxecto de silenciamento, por parte mesmo da familia, que de preservación. Como xa se explicou, os colectivos que non deixan pegada fano con frecuencia por un motivo defensivo. Os rexistros que poidan deixar estas persoas adoitan xerarlles problemas. Daí que sexa mellor borralos ou diluílos para evitar riscos (Bernardot, 2011, 332). En todo caso, o informante evidencia a súa consciencia do potencial subversivo desta

[184] "O que é rico e ten diñeiro rézaselle un recordeiro/ O que é probe e non ten nada, de cabeza prá furada". (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014)

escena, motivo polo que trata de negar que o seu pai a representase. Non ten reparo, porén, en poñer en boca do personaxe do cura coplas populares paródicas coa liturxia da igrexa, como o xa referido responso cantado polo cura durante o enterro, que evidenciaba o seu carácter avaro e o diferente trato dispensado pola Igrexa a ricos e pobres. Unha explicación desa aparente contradición podería ser que a tal cantiga estaba tan estendida entre o pobo que o feito de entoalo non comprometía aos titiriteiros, a diferenza do feito de arremeter contra o cura a paus. Alfonso, o curmán de Juan, pola súa banda, recoñece que esa escena lles valeu algunha amoestación por parte das forzas da orde, malia ao que continuaron representándoa.

> *[E nunca ninguén vos chamou a atención por mallar no cura?]*
> Si. Nos teñen chamado a atención en Orense. E... E nalgún sitio, si. Outro sitio, non.
> *[E cando era así, que vos dicían?]*
> Que non traballara ese número.
> *[E facíadeslle caso?]*
> Claro que non! (A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012).

5.5.3.2.3. A morte do Demo

A terceira escena a reseñar é a da pelexa co Demo. As versións de Alfonso e Juan son bastante semellantes, polo que non é necesario agora deterse na súa descrición, que xa foi tratada máis arriba. Nos dous casos, a estratexia empregada polo protagonista para derrotar ao Maligno pasa por persignarse e rezar un Pater Noster. Deste xeito, o Demo fica fóra de xogo e comeza a desvariar. É nese momento cando, segundo Alfonso, o Demo pídelle patacas ao Barriga Verde, ao que o heroe responde incrementando o volume dos paus ("toma patatas, bacalao e chocolate!" , A. Silvent, entrevista persoal, 3-2-2012). A alusión aos alimentos, nomeadamente aqueles máis devecidos nas cidades nos tempos do racionamento e da fame, era habitual nas expresións culturais da posguerra (Graham, 1995, 238).

O feito de introducir as pregarias no espectáculo podería constituír un intento por parte dos seus artífices por evitar as suspicacias das autoridades e reafirmar o carácter "moral" do que se facía gala na publicidade do espectáculo. O feito de que o personaxe principal, que até ese momento non gardara respecto á institución eclesiástica, semelle mudar a súa actitude cando se ve fronte á ameaza do inferno, lembra outros repertorios de teatro tradicional, como o caso do teatro de sombras exipcio do século XIII, no que, tras sucederse os episodios de homosexualidade e fornicio, os protagonistas ían peregrinar á Meca como signo de arrepentimento. (Dakroub, 2014).

5.5.3.3. Público do espectáculo

Os testemuños das persoas que asistiron a algunha representación de Barriga Verde son menos completos nas súas descricións do repertorio. Na maioría dos casos, estas persoas eran moi novas cando viviron esa experiencia (a que máis anos tiña, Ernesto, contaba 14 anos), o que explica que as súas memorias se reduzan a algunhas poucas frases ou imaxes. Case todas as persoas informantes asocian o espectáculo de Barriga Verde a contextos festivos (festas da Ascensión en Santiago, San Froilán en Lugo, San Lucas de Mondoñedo ou do monte Faro en Chantada, do Setembro no Carballiño e a Feira do Vento de Lalín). Só unha informante asistiu á representación organizada nun local da súa aldea ao principio da primavera, sen vinculación cun acontecemento festivo. A lembranza do espectáculo asóciase por tanto a un momento

de grande excitación e multiplicidade de estímulos sonoros e visuais, dentro dos cales Barriga Verde sempre merece unha mención. Así e todo, se ben todas as entrevistas foron realizadas seguindo a técnica biográfica, en todas elas foi preciso formular a cuestión específica respecto de Barriga Verde. Isto é, a memoria do espectáculo non constitúe un elemento recorrente no relato vital destas persoas, nin tan sequera do relato das súas infancias, agás no caso dos espectadores adicados de xeito profesional á escrita. Tanto Manuel María como Luz Pichel, cuxas entrevistas son incluídas na presente análise, plasmaron en senllas obras literarias a súa homenaxe a Barriga Verde[185], unha figura que os impactara fortemente durante a infancia. Tamén Alfonso Eiré, autor de varias novelas de base autobiográfica, fala dun proxecto de novela sobre a figura, neste caso a familia de Julio Jiménez Silvent, que foi a que el coñeceu.

Para a análise dos testemuños das persoas que asistiron nalgunha ocasión ao espectáculo, dada a extensión das transcricións dos seus relatos de vida, aplicouse a técnica de análise de contido. Estableceuse un listado de termos considerados relevantes para determinar a consideración do espectáculo por parte das persoas informantes. Tomando este listado como base, contabilizouse o número de veces que se repetían nos seus discursos, sempre e cando o uso deses termos estivese referido a Barriga Verde e o seu espectáculo. O resultado do cómputo pode verse na seguinte táboa.

Táboa: termos empregados polas entrevistadas

Informante/ termo	Eiré	Aurora	Flora	S.Fco[i]	M.Lourenzo	P.Pereira	Lérez[ii]	Luz	M.Mª	Borobó	total
Muñeco/ Boneco	3	4	8	8	1	3	21	2	1	6	57
Monicreque/ Marioneta	2	3	0	10	0	0	1	1	0	0	17
Títere	7	0	2	3	2	1	7	1	1	0	24
Fantoche	0	26	0	0	0	0	0	0	0	2	28
Guiñol	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7
Espectáculo	2	2	2	7	0	2	8	0	6	8	37
Teatro	3	3	0	1	0	1	0	1	3	3	15
teatrillo	0	0	0	4	0	2	0	1	0	0	7
Pau/palo	2	4	1	9	0	3	0	1	0	0	20
Vara	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Cachiporra(zo)	0	0	1	0	1	1	2	0	3	0	7
estaca	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	3
pum	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Pelea/pelexa	0	0	0	2	0	0	0	0	0	5	7
Demo(nio)	4	8	5	10	0	4	2	7	4	9	53
Rosita/Rosiña	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Cura	8	5	3	7	0	1	0	1	4	14	43
Portugués	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

[i] Participantes no obradoiro de memoria de ATEGAL en Santiago de Compostela (edificio colindante co colexio S. Francisco Xavier).

[ii] Reunión mantida na Casa da Cultura de Lérez con tres veciños dese lugar.

[185] Manuel María publicou en 1973 a súa versión de Barriga Verde. Pola súa banda, Luz Pichel inclúe no seu poemario de 2013 *Cativa en su lugar/casa pechada* un poema titulado "Barraca de feria" adicado ao espectáculo dos Silvent.

Seleccionáronse tres grupos de sustantivos:

1. Aqueles empregados polas informantes para designar as marionetas: desde os máis descritivos (muñeco/boneco) até os máis especializados (marioneta/monicreque/fantoche/guiñol), pasando por denominacións populares suxeitas a procesos de significado extendido, como é o caso do termo "títere", empregado en moitas ocasións para designar todo tipo de teatro ambulante. O termo máis empregado polos informantes para describir o espectáculo de Barriga Verde é "muñeco", en castelán. Os informantes con maior formación académica empregan o termo en galego e outros como "guiñol", marioneta ou "fantoche", aínda que en menor medida. Destaca o caso de Aurora, informante de Mesego (O Carballiño), que emprega maioritariamente o termo "fantoche" para designar tanto os bonecos como o espectáculo en sí, asumindo que esa era a denominación habitual cando ela asistía ás representacións ("Eran marionetas. Nós chamábamoslle fantoches."; Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013).

2. Termos para designar o espectáculo; neste caso formuláronse como opcións o uso do termo "teatro", que levaría aparellada unha consideración do dispositivo tal que expresión artística equiparábel ás representacións con actores que se producían en salas estábeis das vilas e cidades; ou o xenérico "espectáculo", que faría referencia a calquera tipo de diversión pública. Este último é aplicado con maior frecuencia cando se describen as lembranzas de Barriga Verde. O termo "teatro" é máis frecuentemente empregado polos informantes con maior nivel de formación, que inclúen reflexións sobre a trascencencia que para eles tivo a experiencia de ter asistido á representación. ("E foi o primeiro teatro ao que fun, foi a primeira vez que vin teatro, e aquelo... Aquelo impresionoume moitísimo", Manuel María, entrevista realizada por Anxo García, circa 1995). Outra connotación ben distinta é a que ten o uso do diminutivo "teatrillo" que empregan algúns dos informantes e que fai referencia ao tipo de dispositivo habitual nos espectáculos de marionetas de luva. Trataríase nese caso dunha metonimia que serviría, ademais, para distinguir este formato, máis pequeno e, por extensión, de menor importancia, dos espectáculos representados por actores humanos en salas de maior entidade.

3. O terceiro tipo de termos agrupa aqueles empregados para describir a trama, especialmente os seus personaxes, pero tamén as accións. Dos primeiros, o máis mentado é o do Demo, ao que practicamente todos os informantes fan alusión en repetidas ocasións. En segundo lugar, tamén moi celebrado é o personaxe do Cura. Pola contra, dous dos outros personaxes da trama, Rosiña e o Portugués, non son mentados en ningunha ocasión, ao contrario do que ocorría nos relatos da familia Silvent. No que fai referencia ás accións da trama, destácanse os golpes proferidos polo protagonista na cabeza dos seus inimigos. Distintos termos para designar a súa arma foron sometidos á revisión: pau/palo, vara, cachiporra, estaca. O máis usado é o

máis común na fala coloquial, pau ou o castelán palo. O uso do termo cachiporra, propio do teatro de marionetas de luva –o que indica unha certa especialización- é empregado por algúns informantes de diversa adscrición social. Os outros dous son empregados de xeito máis puntual.

Alén das escollas léxicas, o uso de determinadas expresións permite determinar a valoración que as distintas persoas espectadoras teñen do espectáculo. A continuación enuméranse as principais:

- **Era unha diversión mediocre desde a perspectiva actual, pero no seu momento gustaba porque non había outra cousa mellor**. Algunhas das persoas informantes adoptan unha actitude de autodesprezo, ao minusvalorar as atraccións que na súa infancia ou mocidade lles divertían ou estimulaban. Esta postura leva aparellado un sentimento de inferioridade respecto da investigadora que explica que se sintan na obriga de xustificar que no pasado gostaran de determinados divertimentos que hoxe serían considerados vulgares ou de mal gosto. É o caso de Ernesto, informante de Lérez ("la gente de los pueblos, cuando andaba co... muñeco, a gracia era ao final porque la gente se partía de risa. No había otra diversión..."; grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013), Celsa, natural de Lugo ("...estaba bien. Osea, te entretenía, en aquellos tiempos..."; grupo de conversa de Compostela, 18-4-2013), Otilia dunha aldea de Avión ("...na aldea non había nada, entonces cualquier cosita que fuese distinta, pues ya te llamaba la atención...."; grupo de conversa de Compostela, 11-4-2013). Tamén as persoas preguntadas durante o San Froilán de 2010 xunto á barraca reconstruída pola compañía Viravolta, xustifican o grande éxito que tiña a barraca na súa mocidade ("Pasábase ben, porque daquela aquí tampouco tiñas outra cousa que ver" ou "...nosotros lo pasábamos muy bien porque no había otra cosa mejor". San Froilán, entrevista para o documental, 9-10-2010). Outro dos entrevistados nesa mesma ocasión, que lembraba ter visto o espectáculo de Barriga Verde no ano 1935, incorpora ao argumentario a ausencia de medios de entretemento "modernos" propia da época: "Tenía una cantidad de público, porque claro, entonces no había discotecas, entiendes? Entonces no había aparatos de radio, practicamente, en las casas. No había televisiones, y entonces aquello era una novedad." (San Froilán, entrevista para o documental, 9-10-2010).

- **Era un espectáculo moi violento.** A grande maioría das informantes fai referencia á profusión de paus que se daban os personaxes da peza, como un elemento divertido ou gracioso da trama. Só dous informantes engaden unha valoración a ese respecto, que semella construída a posteriori. É o caso de Manuel Lourenzo ("Eu era bastante pequeno, tería... sete anos ou así, e pareceume un pouco violento. A cachiporra -pam!- Pegando unhos berros, cunha voz así... E pareceume bastante violento". Entrevista persoal, setembro de 2013) ou de Manuel María ("Aquelo impresionoume moitísimo. E sobretodo, o que me impresionou... Había moito abuso de cachiporra. Bueno, aquela cachiporra soaba que metía medo". Entrevista realizada por A. García circa 1995). Trátase nos dous casos de persoas cunha importante formación teatral que asumen que son entrevistadas por ese motivo, e polo tanto a súa posición fronte á investigadora (no caso de Lourenzo) ou do entrevistador (no caso de Manuel María, entrevistado por Anxo García) é máis equidistante ou mesmo de superioridade. Nos dous casos, os informantes poderían estar

aplicando os códigos morais do presente ao espectáculo que lembran ter presenciado no pasado.

- **Fascinación no espectador miúdo**. Algunhas das persoas entrevistadas fan explícita a fascinación que lles producía o espectáculo, especialmente polo feito de compoñerse de bonecos que cobraban vida de xeito misterioso. É o caso de Jose Antonio, partipante no obradoiro de memoria de Ategal ("Eu, a primeira vez que o vin, crin que falaba... o muñeco. Hasta que me fun acercando, e acercando... E a min impatoume moito. E a min sempre me gustou enormemente Barriga Verde". Grupo de conversa de Compostela, 11-4-2013), ou de Pilar Pereira ("unha vez recordo que (....) deixou as mans cos dous bonecos aí que non recordo cal era si o soldado i o... Barriga Verde, i eu fun, estabamos na primeira fila e toqueille as mans... para ver se había alguén dentro". Entrevista persoal, 18-12-2012). Tamén Luz Pichel expresa a fascinación que sentía de pequena polo espectáculo ("Para min, a atracción por excelencia era... o Barriga Verde, o teatriño. (...) Sobretodo o que recordo era a ilusión coa que eu iba, era unha cousa tremenda!"; entrevista persoal, 28-7-2013).

- **Calidade técnica no manexo das marionetas.** Se ben a meirande parte das persoas informantes omite a referencia ao manipulador, dous deles mencionan a destreza de Silvent. Por unha banda, trátase dun veciño de Lérez que coñecía ao bonequeiro, Ernesto ("Era bárbaro! Yo así... manejarlo tan bien, nunca lo ví": grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013). Pola outra, Borobó incide neste aspecto, que xa salientara en varios dos seus artigos sobre Barriga Verde ("Lo que tenía es una habilidad colosal en los dedos"; R. García, entrevista realizada por A. García circa 1988).

- **O espectáculo supuña un estalo de liberdade no contexto de forte represión da Posguerra.** Dous dos informantes reflexionan, de xeito retrospectivo, sobre os motivos da fascinación que producía neles o espectáculo, e atribúeno ao feito de desafiar os valores imperantes no momento. Trátase en todo caso de informantes dun nivel cultural elevado, e aluden ao tema sen que se lles pregunte directamente. Así, a escritora Luz Pichel fala dun "algo" indefiníbel que facía que os títeres de Barriga Verde remexeran a orde das cousas establecida ("Eu era moi pequena, pero a sensación que eu levaba era como que alí revolvíase algo que non era normal. (...) Aquelo non era o maestro de Soutullo, que era un facha. (...) Pero además se decían alí cousas que iban en contra de outras que eu estaba acostumada a oír sempre". L. Pichel, entrevista persoal, 28-7-2013). Pola súa banda, Alfonso Eiré interpreta a fascinación que sentía polo espectáculo como unha identificación da súa rebeldía xuvenil coa irreverencia que atopaba dentro da barraca ("...unha cousa que me impactaba, que iba... contra o normal. Ademais, bueno, eu fun mui traste, desde pequeno. E nese sentido, (...) a min xa me chamaba a... atención, por así decilo, o que fora contra a... Eu saltábame todas as normas. (...) E entón era o que me chamaba a atención, que eles saltaban todos os convencionalismos e os discursos... (...) Sobretodo dos curas!").

- **O espectáculo de marionetas desenvolvíase naturalmente en lingua galega.** Ningún dos informantes alude a este feito se non se lle pregunta

directamente polo asunto, pero ao referir algunhas das frases do diálogo, estas sempre son rememoradas en galego. Este feito evidencia a naturalidade con que se recibía un acontecemento que, durante o Franquismo, constituía en realidade todo un desafío ao poder. É o caso de Ernesto ("e de que mogueu?" "Mogueu de guepente!" "E... e o cura, o moca?" O moca era o cura. Había algunas frases, pero claro, te vas olvidando. (...) Falaba en portugués unha vez, outra vez falaba... coma o cura...". Grupo de conversa de Lérez, 3-7-2013) ou de Otilia ("Eu teño unha frase mui curiosa que siempre decía: 'o que teu é teu e meu, o que é meu sólo'. Siempre decía eso". Grupo de conversa de Compostela, 11-4-2013). As persoas entrevistadas semellan asumir que nun espectáculo da entidade do de Barriga Verde o uso da lingua galega estaría indulxido, do mesmo xeito que o uso coloquial do idioma era admitido (se ben non ben visto), nas relacións cotiás no espazo público. Cuestionado por este punto, Alfonso Eiré ten que facer un esforzo de memoria até que conclúe que o espectáculo estaba en galego: "Non macordo que falara nunca español. (...) Eu penso que non, porque se non... *[o notarías, chocaríache...]* Si.... Eu son un rapaz de aldea! Cando eu chego ao seminario... eu... chócame. Na relación con iles, non. Nunca me chocou..." (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012). Nas notas da entrevista realizada por Anxo García a Antón Fraguas consta que este declarou sen atisbo de dúbida que "Barriga Verde usa o galego, e sempre palabras nobres, non bota un taco." Porén, outros informantes engaden un matiz, ao afirmar que no espectáculo se mesturaba galego e castelán. Así o afirma Pilar Pereira ("...non había unha lingua sola. Era todo misturado, cando lle conviña sacaba un personaxe en castelán, logo outro en galego... Os malos casi todos falaban en galego." Entrevista persoal, 18-12-2012). O mesmo di Borobó, sen moito convencimento: "eu creo que máis ben era unha actuación mezclada. Me parece, eh! Desde luego había palabras en gallego. Pero yo creo que debía haber una mezcla... de castrapo. Me parece. Pero los gritos y tal eran más bien en gallego". (R. García, entrevista realizada por A. García circa 1988).

5.5.4. Presenza do poder nos textos

O poder atravesa indefectibelmente os discursos analizados neste traballo. Dun ou outro xeito, con maior ou menor conciencia por parte da súa autora ou autor, os valores dominantes vense reflectidos en todos os textos. Xa se fixo mención a algunhas das formas en que este se expresa, ben actuando como censor do informante, ben determinando a súa valoración do espectáculo analizado. Só cando se lles pregunta explícitamente pola relación do poder co espectáculo, os informantes reaccionan nun ou outro sentido: ben reafirmando a súa adhesión aos valores establecidos –o que tamén se explica pola posición que adopta o informante respecto da investigadora, que asumen representa á cultura dominante-, ou ben desmarcándose daqueles valores e situando o espectáculo en relación a esa posición. Esa última opción é máis rara, e tende a darse só nos informantes máis politizados. O discurso do poder é estábel, codificado, aspira a fixar significados que deveñen, unha vez interiorizados, difíciles de apreixar (Cameron, 2012). Isto explicaría, por exemplo, a distinta valoración que os espectadores fan do personaxe de Barriga Verde (para uns é o heroe indiscutíbel, para outros está cheo de defectos e é xustamente asasinado durante a peza), ou a negativa por parte dalgúns membros da familia a aceptar que no

espectáculo se representaba a agresión a un membro da Igrexa, institución que ostentaba un enorme poder na época na que o espectáculo era representado. É moi probábel que nalgunhas representacións esta escena fose suavizada e se prescindise da malleira ao cura, a raíz das amoestacións por parte dalgún representante da orde, tal e como se viu que contan tanto Alfonso como Juan Silvent.

Curiosamente, os textos analizados que proveñen de representantes da cultura dominante (especialmente os de Ricardo Outeriño e Risco) non consideran inapropiado ou subversivo o tratamento dos estamentos relixiosos no espectáculo. Interpretan a representación do cura e do Demo como figuras arquetípicas propias dun imaxinario medieval, do pasado, e polo tanto a súa parodia non resulta daniña para os espectadores contemporáneos, ao ser o espectáculo eco dunha voz afastada. Esta interpretación podería ser unha proba da capacidade do discurso oculto para infiltrarse de xeito subrepticio no discurso público, sen ser detectado polos axentes do poder.

Pola contra, os familiares dos titiriteiros si recoñecen os elementos subversivos implícitos no repertorio vehiculado polo seu pai e sinten a necesidade de expurgar o que consideran infraccións inconfesábeis cando tratan de preservar a memoria do seu antepasado e a súa conseguinte translación aos rexistros da cultura dominante. Daí os esforzos de Juan por negar calquera participación do seu pai en actitudes que el asume como impropias ("o que si, que meu pai sempre levou moito... O asunto da religión". J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014). No caso de Alfonso, se ben fai mención a amoestacións semellantes por esa mesma escena, refírese en distintas ocasións á boa relación mantida cos cregos das parroquias nas que actuaban. No caso dos fillos de Santiago Silvent, a relación co clero non debía ser tan boa, a teor do ocorrido con algún crego que emitiu queixas polo contido dos filmes proxectados (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011). Esa pode ser a causa da insistencia de Juan Silvent en facer notar a boa relación do seu pai coas forzas da orde, como cando relata o caso do municipal de Carballo a quen se parodia nunha actuación do espectáculo:

> ...iso creo que foi en Carballo, precisamente que... que foron a chamarlle a atención a meu pai.
> *[Por sacar ao municipal, e meterse con el un pouco?]*
> E meterse con el un pouco. Pasa que se rían, e ademais, bueno, eso... Non foi a meu pai, foi a un fillo, que daquela eran os fillos maiores e... Entonces foron a... A chamarlle a atención, porque non sei que lle fixeron, se lle deron trompazos... Porque alí había un municipal, que eu cheguei a coñecelo, que era un bon home, pero tiña unha mala hostia... (...) Non sei como se chamaba, hombre! (.) E dixeron... como se deron cuenta de que salía un municipal, (...) ...na obra, pois non sei como, que el iba... chamáronno polo nombre. E era o nombre do municipal! (...) menuda! Que despois andaba o pueblo enteiro, alí... "Ei!, ei". A hostia. E meu pai, bueno, tuvo un disgusto mui grande e... (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-2014).

Todos os membros da familia negan calquera adscrición política dos seus descendentes. Alfonso Silvent, cando conta que lle encargaban o decorado da barraca a un artesán represaliado, nega que fose unha forma de apoio aos antifranquistas:

> Esta parte pintouna un señor de Santiago, esta parte darriba, o frente. Pintouno un señor de Santiago, desdes mañosos que había, (...). Era un señor que era perseguido, o pobre era comunista, andaba perseguido, pero

> como traballaba ben... E viñera aquí a pintarnos. A nós, fose quen fose, a nós nunca nos fixeron daño. A nós ben nos valían todos. Por iso nós, sempre cando nos preguntaban algo así dicíamos que eramos neutrales, nin dun lado nin do outro. Nós andamos polo mundo e todo nos facía falta. (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).

Anxo García, o primeiro en contactar coa familia Silvent para iniciar o proceso de recuperación do espectáculo na década de 1980, facía mención a esta actitude na entrevista realizada a Manuel María:

> Realmente esa é a labor do títere dese tipo, non? Facer de crítica e de factor comunicación dun pobo a outro. O que pasa é que cos heredeiros que falamos de José Silvent, non queren recoñecer eso. Cando lles falamos deso, din que non e aí cortan a conversación enseguida. (extraído da entrevista a M. M. Fernández Teixeiro, realizada por A. García circa 1995).

Por outra banda, todos insisten na legalidade do espectáculo. Tanto Santiago como José Silvent estaban afiliados ao Sindicato Nacional del Espectáculo, de pertenza obrigatoria na época. O mesmo no caso de Julio Jiménez Silvent, fillo de Julia, o que a súa viúva Consuelo pon de relevo para deixar clara a honorabilidade do seu oficio.

Para estas persoas, herdeiras dunha subcultura en extinción, gardar rexistro da obra da súa familia significa a súa tradución á palabra escrita e aos ámbitos de reprodución do poder, representados pola Academia. Do mesmo xeito, unha expresión artística que empregara tácticas defensivas exclusivas como o segredo e a oralidade, ao adaptarse á cultura escrita e difundirse publicamente, comeza a ser albo de intereses comerciais. Nese sentido, as reticencias de Alfonso Silvent cos membros da compañía Viravolta cando manifestaron a súa intención de montar unha nova versión do espectáculo son elocuentes (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

Canto aos espectadores que, como se dixo, fan explícita a súa visión da posición política do espectáculo, dúas son as posturas. Por unha banda, algúns informantes negan, inqueridos polos investigadores, que o espectáculo incorporase elementos críticos. É o caso de Borobó:

> No recuerdo. No, no. Se repetía casi siempre lo mismo, exactamente igual, y no... no hacía crítica social [ri]. Únicamente... quizá un poco... un aire así un poco anticlerical, tal vez... Puede ser. Así un matiz... No era así muy respetuoso con... Con el clero! Aunque vencía al demonio no era... no era un auto sacramental! (R. García, entrevista realizada por A. García circa 1988).

Da mesma opinión é José Arteaga Maseda, entrevistado en outubro de 2010 con motivo da instalación da barraca reconstruída pola compañía Barriga Verde nas San Lucas de Mondoñedo:

> *[e cos muñecos, algunha vez metíanse con alguén, cos curas ou así?]*
> Ai, non. Eles calaban, politicamente non había nada deso. Tampouco daquela estaba permitido, eh! (San Lucas, entrevistas para o documental, 17-10-2012).

No eixo contrario, algúns informantes afirman con rotundidade o carácter subversivo do espectáculo. É o caso de Luz Pichel, xa citado, ou o de Alfonso Eiré:

> Según meu pai, a función despois de tarde, a de noite, a que facía ás oito, era moito máis crítica. Moito máis crítica e meu pai... Meu pai foi das Xuventudes Galeguistas, ten ahora 93 anos... I decía que claro, era mui antisistema. Aínda estuven onte falando con il deso e dixo que... Non, ten... muito antisistema, tiña problemas coa Guardia Civil...
> *[Si?]*
> Si, alí mismo en Chantada, durante as San Lucas si que tiveran problemas. Tuveran, que tuvéranos outros.
> *[o tema do cura seguro que non lles facía gracia...]*
> Si, o do cura... O de saír en mallas, o de facer contorsionismo... (A. Eiré, entrevista persoal, 3-10-2012)

En ambos os dous casos trátase de informantes politizados e adscritos a ideoloxías de esquerdas, o que podería suxerir unha intencionalidade nesta atribución de contidos subversivos ao espectáculo.

O feito de que o resto de informantes eludisen facer mención á intencionalidade crítica do espectáculo pode explicarse, seguindo a Helen Graham (1995), en que en moitos casos, a conciencia popular se expresaba de xeito elíptico, por baixo do nivel do consciente, como táctica defensiva fronte a represión franquista (240).

Este proceso psicolóxico, provocado pola interiorización do medo ás represalias, incrementa as dificultades para determinar as tácticas empregadas polos titiriteiros e o seu público para comunicar o discurso oculto das subalternas durante as representacións de Barriga Verde.

5.5.5. Tácticas para infiltrar o Discurso Oculto no espectáculo de Barriga Verde

Desde a perspectiva defendida neste traballo, proponse a descrición da relación comunicativa desencadeada durante a representación do teatro popular de marionetas en termos de infrapolítica. James Scott denomina así ás tácticas polas cales as subalternas conseguen insinuar a súa resistencia no discurso público. Así pois, trátase dunha acción política de perfil baixo, a única posíbel en contextos ditatoriais como o Franquismo. Trátase dun ámbito discreto de acción política, cuxa invisibilidade é táctica, e que ataca directamente á infraestrutura; a base cultural e estrutural que subxace á acción política máis visíbel. (Scott, 1990, 184) Fronte a autores que minusvaloran esta forma de acción por non atacar directamente ás fontes de explotación material dos grupos dominados, Scott aduce que o seu obxectivo é outro: arremeter contra a subordinación simbólica. Deste xeito, o discurso oculto alimenta e sustenta ulteriores accións de resistencia práctica. En circunstancias de forte represión como foron as dúas primeiras décadas do Franquismo, principalmente tras o remate da II Guerra Mundial e a constatación de que os países aliados non ían intervir en España, as formas de oposición aberta ao réxime foron progresivamente abandonadas e substituídas por outras formas de resistencia implícita (Cabana, 2013, 77). Cabana, que centra a súa análise na Galiza rural, considera que...

> (...) durante las primeras décadas del franquismo en ningún momento se puede hablar de seguidismo y sumisión de la población rural gallega con respecto a las disposiciones y políticas del franquismo, pero sí

> podemos entender su relación en términos de indiferencia interesada, apatía, adaptación y negociación" (Ibídem, 149).

Se ben asumindo que non se trata dunha resistencia "épica", protagonizada por actores cuns ideais políticos ben definidos ou cunha actitude fronte ao poder estábel ou coerente, que non é quen de impedir as formas de dominación, considera Cabana, na mesma liña que Scott, que estas expresións da resistencia simbólica si son quen de marcar a realidade política, de condicionar e modificar e modificar dalgún xeito a dominación. (Ibídem, 282). En moitos casos, tratábase simplemente de deixar na memoria colectiva das comunidades unha pegada que se proxectase "no sólo hacia un pasado alienante, si no que también lo hacía sobre un futuro en el que los vecinos recuperaban la dignidad que les había sido arrebatada" (Ibídem, 255).

A cultura popular era un medio privilexiado para a transmisión do discurso oculto tanto a nivel sincrónico como diacrónico (entre xeracións). Algunhas das súas formas favorecían a vehiculización dos contidos disconformes co discurso dominante garantindo a seguridade dos seus emisores. Moitas delas eran empregadas no espectáculo de Barriga Verde, tal e como se tratou de detectar ao longo da análise presentada no presente capítulo. Malia ás dificultades atopadas no proceso de detección dos elementos do discurso oculto no repertorio (transmitido só oralmente) e na situación comunicativa do espectáculo (única para cada representación e para cada espectadora), considérase que as evidencias son suficientes para determinar que, efectivamente, o espectáculo xogou un papel como forma de resistencia simbólica das subalternas durante as primeiras décadas do Franquismo. O fillo de Santiago Silvent, Juan. confírmao coas súas palabras:

> Facía de todo. O que pasa é que para gustar, tiña que poñer o que se ve que é verdad. Non... O que se sabía que é verdad, pero que non se podía dicir. (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-14).

Como conclusión da análise dos datos recollidos e seguindo a clasificación proposta por James Scott (1990), detectáronse distintas tácticas empregadas durante o espectáculo para a vehiculización do discurso oculto, que a continuación se explican.

5.5.5.1. Anonimato

> Silvent encubríase en Barriga Verde y fue en Ghalicia, en tiempo memoriado como de amargho cativerio, persona de alto entender en las artes de hablar las animaladas por boca de monicreques y agochar la mano en ghuante para tirar la pedra censurada (Pichel, 2013).

A ocultación da identidade do emisor é unha das principais tácticas para a expresión do discurso oculto, ao protexelo de posíbeis represalias. Esta consíguese de distintas formas: mediante o uso dun disfraz, a través de situacións nas que se considera que a persoa non é responsábel dos seus actos (embriaguez, posesión diabólica, transo) ou, no caso que centra este traballo, mediante o desprazamento que opera entre o titiriteiro e a súa marioneta.

Durante a relación comunicativa entre o marionetista e o seu público, o primeiro empregaría a marioneta e a palleta como mediadores para que a súa mensaxe sexa recibida como se estivese desvinculada de quen a emite. Esta idea devólvenos ao rol ritual da marioneta como prolongación do corpo do marionetista (que constituiría

unha sorte de chamán) e medio para aprehender o mundo que propuña Maryse Badiou (1988, 23). No caso dos titiriteiros populares, este obxecto mediador permítelle "desenmascarar els caràcters, els defectes i les injusticies d'una societat determinada" (ibídem, 79). Ao mesmo tempo, o obxeto interposto serve para garantir o anonimato do emisor.

Durante a representación, o marionetista permanece agochado por tras dunha tea ou no interior do seu teatriño, de tal xeito que só as marionetas que manipula fican visíbeis ao público. Desa maneira, xérase a ilusión de que a marioneta cobra vida, acentuada pola voz sobrenatural coa que fala, modificada mercede ao uso da palleta. A marioneta e a palleta exercen así un efecto de distanciación (*Verfremdung*), semellante ao proposto por Brecht para o seu teatro dialéctico (Brecht, 1994, 37), que impide que os espectadores se identifiquen de xeito acrítico co están a contemplar. Este efecto permitiría ao marionetista descargarse de toda responsabilidade respecto da crítica contida no discurso, posto que é a marioneta a que a expresa. Por medio desta táctica, no máis puro senso de De Certeau, o titiriteiro agocharíase para protexerse de posíbeis represalias. Os membros da familia Silvent e outros titiriteiros que representaron a Barriga Verde valéronse, polo tanto, desta táctica para protexerse das represalias sen deixar de "tirar la piedra censurada", como o expresaba Luz Pichel no seu poema.

5.5.5.2. Ambigüidade.

> *Genoveva de Brabante* e despois... *María Estuardo* eran os mitos, eran necesarios nas programacións. Eu creo que era para exculparse de algo, porque se unha compañía levaba *Juan José* de Dicenta, era unha obra obreirista, e polo tanto estaba catalogada como catro... (M. Lourenzo, entrevista persoal, 19-9-2013).

Cando o anonimato do emisor non pode ser garantido -como lles ocorreu aos Silvent cando a sona do espectáculo se propagou- a opción é disfrazar a mensaxe o suficiente para poder esquivar a represión. Deste xeito, introdúcese no discurso oculto unha alusión á blasfemia sen chegar a realizala por completo. Co tempo chega a esquecerse a blasfemia á que o eufemismo facía referencia, e este devén inocuo (Scott, 1990, 153). Isto pode explicar que os diálogos lembrados do espectáculo de Barriga Verde semellen hoxe inofensivos, se ben no seu momento puideron ter incorporado de xeito indirecto algunha crítica.

Por outra banda, a ambigüidade ou o disimulo son propios das formas tradicionais de resistencia simbólica, obrigadas a xogar sempre nos límites do inapropiado. Para iso, adoitan incorporar un significado inocuo ou mesmo favorábel á cultura dominante, baixo a cal se agocharían os significados propios do discurso oculto, que permanecen opacos ao público ao que se pretende excluír.

No caso de Barriga Verde, un exemplo desta ambigüedade atópase na escena da pelexa contra o demo, cando o heroe anima ao público a que lle axude a combater o Maligno rezando o Pater Noster. Este xesto era favorábel á ideoloxía imperante no Franquismo, onde a Igrexa Católica detentaba un enorme poder simbólico. Porén, o feito de ubicar esa acción no cadro dun humilde teatriño no que se viña de mostrar aos representantes do clero como avarentos e de moral disipada, xera certa confusión no acto da pregaria, facendo que se poida interpretar como unha parodia. De feito, o emprego do Pater Noster dentro do espectáculo non semella respostar a un arranque de fe por parte do protagonista, senón a unha apropiación certamente heterodoxa da oración cristiá con fins máxicos. Así e todo, non semella que se vise así desde a

cultura dominante, como atestiguan os artigos analizados de Ricardo Outeririño, Risco ou Cunqueiro, que non atopan ningunha blasfemia ao considerar o espectáculo un residuo de tempos idos. En todo caso, o uso "pervertido" do Pater Noster xa consituíra anteriormente unha táctica de inversión simbólica moi empregada, e que mereceu persecución por parte do Santo Oficio durante o século XVIII (Méndez, 1991, 66).

Un segundo elemento no que se pode apreciar eufemismo ou ambigüedade é o lema da barraca, do que existen referencias cando menos de 1937[186]. O feito de colocar o *slogan* "Espectáculo culto y moral" xunto ao rótulo da barraca (que recibiu distintos nomes "Pabellón de la risa", "Melodías de España", "Teatro Circo Barriga Verde"...), provoca aínda hoxe o sonriso pola carga de ironía que semella levar aparellado. A pretensión de aparecer como un contido favorábel aos ideais da cultura dominante é evidente no emprego dos adxectivos "culto" (que alude a unha cultura elevada, distinta da cultura popular da que o espectáculo é, en realidade, parte) e "moral" (que remite inmediatamente á ideoloxía nacionalcatólica), resulta cómico polo contraste evidente co espectáculo ao que trata de retratar. Porén, encádrase nunha táctica de disimulo que pretendía evitar posíbeis ataques da censura, similar ao practicado polos artistas ambulantes aos que fai referencia Manuel Lourenzo na cita incluída ao inicio deste apartado.

5.5.5.3. A oralidade. Insultos e cancións satíricas

> Eu teño unha frase mui curiosa que siempre decía: "o que teu é teu e meu, o que é meu é meu sólo". (Otilia, grupo de conversa de Compostela, 11-4-2013)

A cultura letrada quedou, despois do golpe de 1936, como feudo exclusivo dos vencedores, polo que o discurso dos grupos subalternos ficou relegado á transmisión oral, o medio no que, por outra parte, se expresou tradicionalmente a cultura popular. A oralidade ofrece numerosas avantaxes para a infiltración do discurso oculto no espazo público, entre as que salienta a súa capacidade para garantir o anonimato, mercede ao seu carácter efémero. A cultura oral existe só no momento no que é interpretada (*performed*), o que dificulta a identificación do seu autor ou autores. En realidade, a cultura oral repousa na propiedade colectiva, na posibilidade de múltiples versións segundo o emisor e o contexto de representación. En termos de Scott (1990), "The multiciplicity of its authors provides its protective cover" (161)[187].

A tradición europea de títeres de luva, da que Barriga Verde forma parte, empregou a oralidade como táctica para infiltrar distintos contidos antiautoritarios. O recurso aos diálogos improvisados, dos que só se mantiñan fixas algunhas frases, permitía aos marionetistas regular o grao de irreverencia de cada representación, en función do auditorio presente. Do mesmo xeito, a familia Silvent e outros titiriteiros que representaron a Barriga Verde variaron os diálogos e mesmo os argumentos do espectáculo tantas veces como as circunstancias o requeriron, o que explica que os propios descendentes sexan incapaces de reproducir treitos extensos dos diálogos dun espectáculo que presenciaron innúmeras ocasións. Tamén explica que os propios espectadores non reteñan máis que algunhas poucas frases feitas que se repetían en

[186] "Apuntes de feria" , artigo de Leal Ínsua publicado en *El Progreso* o 6-10-1937.
[187] A multiplicidade dos seus autores proveo da súa cuberta protectora (t.p.).

practicamente todas as funcións do espectáculo, e que servían aos titiriteiros como marcas de dramaturxia (o remate do espectáculo, o cambio de escena, etc.).

Entre eses poucos textos que se conservaron, algúns incorporan un elemento satírico que é tamén característico das formas de resistencia simbólica ou implícita, como a denomina Ana Cabana, quen analiza expresamente os rumores e as cancións satíricas como forma de expresión do descontento por parte das comunidades rurais galegas durante as dúas primeiras décadas do Franquismo (Cabana, 2013, 148). Explica esta autora como ás autoridades franquistas lles molestaba especialmente o comentario irónico ou a burla, que trataban de atallar mediante a imposición de sancións. Para o Franquismo, o control do discurso consituía unha peza chave na xeración dun sentimento de presenza continuada da autoridade na vida cotiá (ibídem, 239). Así e todo, a difusión de informacións contrarias ao Réxime a través dos rumores, os chistes e as cancións satíricas conseguía efectuarse en distintos contextos, como as tabernas e as feiras, onde o control das autoridades era menos ríxido. O carácter oral destas formas de infrapolítica garantía, por outra banda, a seguridade de quen as emitía, que podía matizar ou engadir eufemismos se percibía que o seu público era hostil á mensaxe sediciosa de base.

No caso de Barriga Verde, os cánticos entoados polo cura, modificados con fins satíricos, pertencen ao acervo popular, se ben é moi probabel que non se entoasen máis que en situacións de total confianza. O feito de que os distintos familiares describan versións distintas da oración cantada polo crego parece confirmar esta posibilidade. Así, Alfonso Silvent remite a un responso inconexo ("o responso, pero claro, non o sabe, e fai así un chapurreado [canta] Erri colorre, e vai polo si non sei canto! E parro patlin patarrán!", entrevista persoal, 3-2-2012), mentres o seu sobriño Manuel, en entrevista a Anxo Silvent antes do seu falecemento, fai referencia a un responso de claro contido paródico ("Orates frates, con rapaces non te trates"); Juan Silvent, en referencia ao espectáculo que representaba seu pai, Santiago, menciona un responso que alude á avaricia do Padre ("o que é rico e ten diñeiro rézaselle un recordeiro, o que é probe e non ten nada, de cachola pa furada"; J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

Alén dos elementos paródicos ou antiautoritarios, nos poucos diálogos recuperados pode detectarse tamén a pegada da precariedade na que se vivía na época. Así, o diálogo que mantén o Barriga Verde co Demo, cheo de alusións gastronómicas, é tamén dos máis lembrados ("Si, porque o outro dicía bacalao, bacalao, bacalao... Queres bacalao? Bacalao, bacalao, bacalao!"; Aurora, entrevista persoal, xullo de 2013). Esta mitificación de certos produtos ten a ver co que Montalbán denominou a "mitoloxía das cousas" que enchería durante o Franquismo o espazo que quedara baleirado pola autorrepresión e que acabaría levando á despolitización da consciencia social (Vázquez Montalbán, 1998, 29).

5.5.5.4. Inversión simbólica.

> ¿En Galicia alguien empleó la risa como "arma del débil" durante los años cuarenta y cincuenta, alguien usó una sonrisa como recurso para demostrar dignidad y no conformidad? (Cabana, 2013, 230).

Cabana salienta, do mesmo xeito que fixera Bakthin, a importancia do riso como táctica das subalternas para subvertir a orde simbólica que tanto preocupaba ao Franquismo. O riso liberado polo público que asistía ás representacións de Barriga Verde respostaba á comunicación dun imaxinario simbólico oposto ou distinto ao dominante, no que os poderosos eran burlados e vencidos polos febles dunha maneira

sinxela e directa. Como se viu, o impacto dos estacazos é un dos elementos máis rememorado do espectáculo, xa que desencadeaba nos espectadores a liberación das súas pulsións máis agochadas. A acción do títere que bate na cabeza do seu adversario, que ás veces é o propio marionetista, segue a provocar un riso automático en crianzas e persoas adultas, como se un resorte do inconsciente sexa accionado sen que a vontade ou a razón teñan nada que dicir.

Como se viu, na interpretación que achega a psicanálise ao fenómeno, o fantoche encarnaría o Supereu, que no espectador miúdo (ou premoderno) aínda non está escindido do Eu. Deste xeito, o teatro de títeres permitiría ao espectador distanciarse dos seus medos, das imaxes que o perseguían na súa fantasía (Mannoni, 1969, 179). Este efecto de "liberación" do Supereu como unha estratexia para facer fronte aos símbolos de autoridade máis evidentes estaría tamén presente en Barriga Verde. Ao facerlle fronte ao personaxe do indiano, do cobrador de arbitrios, do crego ou do demo, o protagonista faría efectivo un desafío aos medos escuros inculcados pola Igrexa e a orde políteo-social imperante. A burla ao cura, ao soldado ou ao municipal son expresións do desexo do pobo por darlle o seu merecido a estas figuras, representantes dun poder que, especialmente durante as décadas da Posguerra pero tamén antes, non admitían unha resposta directa por parte dos subordinados. Todo isto nun ton lúdico e inxenuo que difumina toda sospeita de vocación subversiva. A ambigüidade protexía o espectáculo nese senso, como proba o feito de que as interpretacións procedentes da cultura dominante non percibisen o seu componente subversivo. Mesmo Cunqueiro, que nun dos seus artigos denomina "ejemplos" ás escenas do espectáculo, semella consideralas inofensivas e mesmo moralizantes. Cabe tamén intuír, en descargo do narrador mindoniense, que el os consideraba exemplos dunha moral popular, distinta da oficial. De ser así, a súa diagnose coincidiría coa que se pretende formular nestas liñas.

Este desencadeamento das pulsións agochadas do público consíguese a partir do emprego dunha táctica de resistencia política largamente cultivada na cultura popular. Trátase do procedemento de inversión simbólica, característico do realismo grotesco propio da cosmovisión carnavalesca que Bakhtin describiu no seu estudo da cultura popular na Idade Moderna. A inversión só ten sentido porque existe un "mundo ao dereito" ao que nega con ese acto simbólico. Mesmo sen conseguir máis ca iso, a inversión crea un espazo imaxinario onde as categorías xerárquicas habituais non son inevitábeis. O feito de que os rituais (como as distintas celebracións do ciclo carnavalesco) e representacións de inversión (como a iconografía distribuída de gravados nas feiras) resultaban molestas ao poder, próbao a persecución á que era sometido o carnaval, ritual de reversión que chegou a ser prohibido, con pouco éxito, durante o Franquismo (Cabana, 2013, 252).

Como forma de infrapolítica que é, a inversión debe ir sempre acompañada de ambigüidade para non poñer en perigo a quen a expresa. "The wish for a reversal of the social hierarchy becomes public, in such conditions, only on condition that it is Janus faced", explica Scott (1991, 170)[188]. Daí que non en todas as funcións Barriga Verde batese no cura, ou que mesmo en ocasións o protagonista desempeñase o rol do vilán, como cando exerce el mesmo de cobrador de arbitrios (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García, outubro de 2013). Isto explicaría que algúns dos testemuños orais, e tamén os artigos de Ricardo Outeiriño en *La Región*, consideren a Barriga Verde o antagonista do propio heroe, este si cargado de virtudes máis próximas aos criterios dominantes.

[188] O desexo dunha reversión da xerarquía social devén público, en tales condicións, só se ten dúas caras. (t.p.)

5.5.5.5. Personaxes arteiros da cultura popular.

> In playing dumb, subordinates make creative use of the stereotypes intended to stigmatize them (Scott, 1990, 133)[189].

A cultura popular constitúe, como xa se viu, un escenario propicio para a disidencia. Algunhas das súas formas, xurdidas en tempos moi anteriores, continúan a ser empregadas polas subalternas con fins distintos aos que orixinalmente os motivaran, mais cumprindo a mesma funcionalidade: a infiltración do discurso oculto no *public transcript,* no discurso público. A cultura popular, como universo simbólico dos grupos subalternos, reproduce os seus valores, o que constitúe *per se* unha forma de protesta implícita aos valores dominantes. O feito de ser unha creación democrática, na que as distintas modificacións introducidas son aceptadas ou desbotadas segundo a súa utilidade para a maioría, dificulta a represión dos seus creadores, amparados polo anonimato.

Barriga Verde, heroe antiautoritario dunha tradición de títeres de cachaporra de orixe europea, podería constituír un exemplo de reutilización de argumentos da ficción popular previa ao Franquismo para viabilizar unha resistencia simbólica ao réxime. O personaxe de Barriga Verde reúne as caractersíticas do que Scott denomina "trickster", o heroe astuto dos relatos dos escravos afroamericanos que, apesar da súa febleza, vence, ridiculiza e destrúe o seu inimigo poderoso, ao tempo que a narración é incluída nun contexto aparantemente inofensivo (Scott, 1990, 164)[190]. Segundo a hipótese aquí defendida, o personaxe de teatro de títeres continuaría a constituír durante a Posguerra, tal e como fixera nas décadas anteriores, a cara pública dunha cultura oral que reforzaba un desprezo aos poderosos e a veneración da persistencia e astucia dos desfavorecidos. Este tipo de resposta, velada, oblicua, ao desprezo dos dominantes, proporciona pracer ás subalternas, que, a pesar de non estar en disposición de dirixir unha acción directa cara a súa situación de dominación, ven establecido un diálogo co poder, unha declaración directa do seu discurso oculto (Ibídem, 166).

5.5.5.6. Mantemento de espazos de socialización prohibidos polo réxime.

Os espazos nos que se desenvolvía o espectáculo de Barriga Verde explican, dalgún xeito, o seu carácter antiautoritario. As feiras anuais, que en moitas ocasións coincidían coa festa patronal, eran o contexto predilecto para a instalación da barraca. Tamén os salóns de baile no rural serviron para as representacións do espectáculo acompañado da proxección de cine e dos discos que facían soar os artistas ambulantes para o regocixo das mozas e mozos da aldea.

Ambos os espazos son considerados propicios á disidencia por parte de James Scott, quen diferencia a localización social por excelencia do discurso público (as congregacións públicas de subalternas reunidas polas elites, como os desfiles, tan queridas das autoridades franquistas), da localización social do discurso oculto que adoitan ser as xuntanzas segregadas das subalternas, non autorizadas nin controladas polos dominantes. Cabana detalla o xeito no que as tabernas constituíron un espazo

[189] Ao facerse os parvos, os subalternos usan creativamente os estereotipos que tratan de estigmatizalos. (t.p.)

[190] Scott pon o exemplo de Brer Rabbit, o coello protagonista dos contos dos escravos negros na América sudista. O seu inimigo é o lobo, a quen finalmente vence. Non só o mata, senón que o humilla, reducíndoo á servidume, róuballe á muller e, de feito toma o seu lugar (1990, 163).

privilexiado para a propagación de rumores e de cancións paródicas durante as dúas primeiras décadas da dictadura (Cabana, 2013). O caso dos bailes, tamén prohibidos durante o Franquismo, é outro caso de persistencia por parte das subalternas fronte ás disposicións do poder, o que demostra...

> (...) un grado significativo de impermeabilidad de la sociedad frente a las disposiciones del franquismo. Esto supone que tradiciones y ciertos modos de vida, de relación y de comportamientos anclados en el bagaje cultural se mantuvieron refractarios a los valores e ideología desarrollados por el régimen" (Ibídem, 252).

Juan Silvent explica como a súa familia colaborou dalgún xeito no incumprimento de tal norma, se ben protexéndose na ambigüidade para evitar represalias:

> Daba a casualidade que o baile, pois non se podía bailar. Pero sí tocábamolos discos que facía o anuncio de fóra e a xente poñíase a bailar. E eu non ía separalos! Nin eu nin meu pai nin naide. Bailaban eles? Pois bailaban (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

No que respecta ás feiras, que en Galiza constituíron até ben entrada a década de 1970 un espazo de socialización privilexiado da poboación rural, consolidáranse durante o século XVIII como unha sorte de festa profana, e polo tanto allea aos preceptos morais que a Igrexa tridentina pretendía inculcar no rural galego (Saavedra, 1992, 217). Xa Bakhtin facía referencia á súa importancia como lugar privilexiado do discurso antihexemónico e de expresión do universo simbólico carnavalesco. O feito de constituíren un espazo efémero e diverso, poboado por un número elevado de persoas, facilitaba a infiltración nas feiras do discurso oculto das subalternas. Na feira xuntábase a povoación de xeito máis ou menos espontáneo, sen cerimonias impostas desde arriba. O anonimato da multitude, xunto co intercambio comercial, que situaba á xente nunha base de igualdade, facían do mercado ou da feira un eido no que non se daban nin os rituais de submisión nin a deferencia. Os privilexios suspendíanse (Scott, 1990, 123).

Nestes espazos propicios á expresión dunha visión alternativa do mundo desenvolveu a súa actividade a familia Silvent, cun espectáculo que, como se viu, incorporaba numerosos elementos que poden encadrarse dentro da infrapolítica das subalternas durante o período posterior ao golpe de estado de 1936. Ao mesmo tempo, os propios espazos e o dispositvo que constituía o medio de vida desta familia estaban a experimentar unha fonda transformación, motivada por condicionantes de tipo fundamentalmente económico, e que serían a orixe do seu declinio por volta de 1960.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 6. A BARRACA DE BARRIGA VERDE, ENTRE A MASSMEDIACIÓN E A APROPIACIÓN.

> The fairgrounds (...) have an intensely conscious modernity. The lovely stylized horses have almost gone, and so have the fantastic mechanical organs; each year bigger and louder relay-systems and more and more Coney Island-style coloured lights appear. But again the new materials are adapted to the old demands for a huge complication and exotic involution of colour, noise and movement (Hoggart, 1958, 146)[191].

A familia Silvent, procedente dunha subcultura de artistas itinerantes, tivo que adaptarse ás transformacións culturais que, tardiamente pero con forza, foron chegando ao mundo das diversións de feira en Galiza. A *fin des terroirs* descrita por Eugène Weber para a Franza do século XIX, e que en Galiza só se manifestara timidamente, deixara o camiño arado en Europa para a penetración efectiva da Cultura de Masas. Os grupos subalternos foron abandonando aquelas expresións culturais que ficaron desprovistas do seu sentido orixinal e adaptáronse ás novas expresións provenientes da industria cultural, o que deu pé a formas de hibridación ou apropiación derivadas dos usos que as clases populares facían dos produtos que lles eran ofrecidos de xeito unidireccional.

Os artistas de feira, integrantes das clases populares, trataron de adaptar os seus dispositivos e repertorios ás novas formas de diversión que paulatinamente ían desprazando ás tradicionais. Dalgunha maneira estes colectivos peripatéticos, que tradicionalmente contribuíran à preservación da cultura popular e á súa vertebración xeográfica, potenciaron tamén a penetración da cultura de masas entre a poboación do rural, para a que eran a única fonte de novidades culturais. Deste xeito, constituíron un exemplo do que Martín-Barbero (1991) define como "massmediación" das culturas populares. Ao longo deste capítulo analizaranse as distintas tácticas empregadas para adaptarse ao novo contexto cultural e valoraráse até que punto este proceso significou a morte dos espectáculos tradicionais, engulidos pola mesma maquinaria que pretenderan adoptar; ou se, pola contra, contribuíu á pervivencia de elementos da cultura popular infiltrados nestes formatos novidosos.

6.1. HIBRIDACIÓN, *ARTS DE FAIRE* OU ACULTURACIÓN

Viuse máis arriba como a cultura promovida polo réxime franquista, marcada polos valores do nacionalcatolicismo, fomentou a penetración da cultura de masas como instrumento para a homoxeneización cultural dentro do Estado Español (Graham, 1995, 243). Porén, o proceso de homoxeneización cultural iniciárase moito antes en Europa, xa desde a irrupción do estado nación, que pretendía abolir a pluralidade das culturas e substituír a noción heteroxénea e fragmentaria de pobo pola

[191] As feiras (...) teñen unha modernidade intensamente consciente. Os encantadores e estilizados cabalos practicamente desapareceron, o mesmo que os fantásticos órganos mecánicos; cada ano aparecen máis e máis ruidosos sistemas de amplificación e máis e máis luces de cores ao estilo de Coney Island. Pero de novo os novos materiais están adaptados ás vellas demandas para unha complicación enorme e unha involución exótica de cor, ruído e movemento. (t.p.)

máis unitaria da nación (Martín-Barbero, 1991, 98). Nun proceso que tamén describiu Eugen Weber (2010) para a Franza de finais do XIX a mediados do XX, as culturas locais son negadas en aras dunha cultura nacional, central. Nun segundo momento, a cultura de masas devén hexemónica, operando esa uniformización arelada pola burguesía. Martín-Barbero destaca dous momentos clave dese proceso, en constante negociación e que se solapan no tempo. Por unha banda, ten lugar a enculturación dos grupos subalternos, que acabarán por asumir a concepción do mundo da cultura hexemónica. O proceso polo cal os dispositivos da cultura de masas interveñen no proceso de enculturación, de redución da cultura popular á cultura de masas, é o que Martín-Barbero denomina "massmediación". A través dos dispositivos de mediación cultural, nomeadamente os medios de comunicación, promóvese a reconciliación dos gostos e deste xeito os conflitos de clase son negados ou borrados (Martín-Barbero, 1991, 135). Mais ese proceso de lexitimación cultural atopa resistencias, movementos que, se ben adoptando as novas formas culturais, dótanas de contidos propios, rescatados da memoria popular. Porén, as formas de apropiación simbólica, de resignificación dos novos formatos masivos mediante a infiltración de contidos e formas de orixe popular, acabarían á larga por facilitar a consolidación da cultura de masas. Non en balde, "lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular" (Ibídem, 135).

Foi, polo tanto, un proceso paulatino, no que as resistencias semellaban tomar a iniciativa. Deste xeito, os anos de esplendor da baraca de Barriga Verde coinciden tamén co da súa hibridación máis acusada, que acabaría dando paso ao seu ocaso definitivo, mediada a década de 1960.

6.2. PERVIVENCIAS POPULARES NO ESPECTÁCULO

Dentro do dispositivo escénico que consitúe a barraca de Barriga Verde atópanse numerosas pegadas do popular. Como xa se viu, estas son claras no número das marionetas, todo el de raigame tradicional. O espectáculo mantén os elementos narrativos que permiten a identificación do mundo da ficción co mundo da espectadora popular (a adscrición do heroe ao bando das subalternas, os personaxes poderosos que exercen a súa opresión), alén doutros mecanismos preservados ao longo de xeracións, como a vistosidade e o efectismo fronte ao canon realista imperante na altura no teatro "culto". A brevidade das tramas, a súa fragmentación, constitúe tamén unha marca facilitadora da recepción popular, afeita aos formatos breves e episódicos, adaptados ao ritmo do traballo asalariado ou labrego. Todos estes trazos estaban tamén presentes no folletín, forma cultural *massmediadora* precursora da prensa popular (Martín-Barbero, 1991, 150-154). Algunhas delas poden detectarse tamén no resto do espectáculo, tal como a propia organización en números breves ou a decoración vistosa do exterior da barraca.

Outros elementos no espectáculo da barraca delatan tamén unha resistencia á aculturación. O emprego da lingua galega constitúe o exemplo máis evidente. Xa se viu que a partir do século XIX a lingua empregada comezou a constituír un trazo diferenciador entre as categorías de marionetistas populares en Europa. Os considerados de maior nivel autopercibíanse como difusores culturais alén de animadores (*entertainers*), e por tanto procuraban usar un rexistro culto do idioma oficial, cando menos cando actuaban nas cidades. (McCormick e Pratasik, 2004, 24). Os máis humildes continuaban a usar o *patois* nas súas actuacións no rural. Era habitual que a lingua das representacións destes comediantes estivese inzada de termos vulgares e incorreccións derivadas da orixe foránea dos mesmos. En Galiza,

José Silvent era coñecido en moitos lugares como "o portugués", en alusión ao seu sotaque. O termo *forain*, usado en Francia para nomear os artistas ambulantes fai referencia á orixe estranxeira de moitos deles. Porén, aqueles titiriteiros que se asentaban nunha zona desde a que se movían polas vilas e lugares da contorna, deixaban de ser percibidos como foráneos (Ibídem, 24), como acabaría sucedendo cos membros da familia Silvent.

O uso da lingua galega no número dos bonecos, e probablemente tamén no resto do espectáculo, exemplifica este afán por manter a proximidade a un público maioritariamente galegofalante, mesmo se os propios artistas non eran de orixe galega, e tendo en conta o ambiente hostil ao uso público da lingua propia durante as décadas posteriores á Guerra Civil. O uso do "español" como lingua única da "Una, grande y libre", centrou os discursos oficiais xa desde a sublevación de xullo de 1936. Desde 1939, distintas ordes gubernativas prohibiron expresamente o uso das linguas distintas ao castelán no rexistro civil, na publicidade e nos rótulos dos establecementos, ou por parte de funcionarios e docentes (Freitas, 2008, 291-293). O uso público do galego, malia non existiren leis que así o ditasen expresamente, estaba vetado na práctica en calquera acto cultural e na prensa, e a publicación de textos literarios en galego estivo limitada até ben entrada a década de 1950 a obras líricas e costumistas de escasa embergadura (Freitas, 2008, 330). Se ben a acción represiva do réxime se centraba naqueles elementos máis politizados que usaban publicamente o galego, o estado de ánimo xeral contribuía a reafirmar unha consideración pexorativa da lingua propia que pouco a pouco ía minando ás clases populares. En calquera caso, o proceso de aculturación a través da homoxeneización lingüística comezara en Galiza moito antes, xa no período dos Reis Católicos, como explica Castelao en *Sempre en Galiza*. Desde este momento, as institucións eclesiástica, educativa e xudicial terían contribuído ao proceso represivo, conseguindo inocular na poboación galegofalante un sentimento de inferioridade que acabaría por conducilos á substitución da lingua propia polo castelán.

> En Galiza, inda as mesmas xentes que non saen de ali, as xentes do pobo que se sirven da súa língoa, como queira que esta, durante moito tempo, pasou a ser o idioma das clases inferiores, teñen sempre un pouco de rubor ao falaren, como se a concencia os acusara de empregaren un instrumento vil, ou envilecido (Rodríguez Castelao, 2004, III, 345).

É probábel, como denuncia o político rianxeiro, que ese sentimento de inferioridade respecto da lingua propia acabase por ser interiorizado, o que levaría ás xentes do pobo a tentar empregar o castelán, cando menos en presenza de membros das clases dominantes. Porén, cabe considerar que durante moito tempo, naquelas situacións onde estaban ausentes os membros desas clases (das que Castelao, aínda que non lle gustase, era parte), estas xentes se expresaron na súa lingua sen rubor, posto que era esta a que lles permitía vehiculizar o seu discurso oculto, a súa concepción do mundo propia. Ben é certo que o proceso de homoxeneización lingüística, paralelo ao de homoxeneización cultural, acabaría por gañar a partida e conseguir a substitución maioritaria do galego en beneficio do castelán. Aquelas clases populares, unha vez desvinculadas do mundo ao que daba sentido o uso da lingua propia, decidiron adoptar aquela que asociaban a un mellor estatus social. Polo tanto, o uso do galego nun espazo público como o constituído durante o momento do espectáculo de Barriga Verde, se ben non era considerado polas autoridades como perigoso dada a humildade do dispositivo, consituía unha forma de resistencia contra

esa aculturación iniciada nos chamados Séculos Escuros e reforzada tras o golpe de Estado de 1936.

6.3. A BARRACA DE BARRIGA VERDE COMO EXEMPLO DE MASSMEDIACIÓN.

Sería excesivo atribuírlle ao réxime imposto tras a vitoria dos sublevados na Guerra Civil toda a responsabilidade no proceso de penetración da cultura de masas. Esta, como se viu, foi paulatina e tiña comezado xa moito antes. De feito, atópanse referencias na prensa do primeiro cuarto do século a este proceso, en crónicas que lamentan o progresivo esmorecemento das feiras "auténticas". Lémbrese a ironía expresada polo autor do artículo aparecido no semanario mindoniense *Vallibria*, respecto dos avances das tecnoloxías destinadas a "desplumar incautos" nas feiras, e a consideración de Barriga Verde como "el único que aún conserva intacto el aspecto fósil" (*Vallibria*, 19-10-1930). Trapero Pardo, posíbel autor desas liñas, asinara algúns anos antes unha crónica das San Lucas para *El Ideal Gallego* na que reivindicaba "a la luz de unos recuerdos de otra edad, lo más atrayente de las fiestas mindonienses: los gitanos y 'Barriga Verde'". (EIG, 17-10-1925). Porén, nun artigo do ano anterior Barriga Verde non é considerado como un humilde titiriteiro, senón como "empresario" das "clásicas barracas de feria" (*La Provincia*, 7-10-1924). Na mesma liña pesarosa incide o artigo publicado o ano de proclamación da II República, onde mesmo se chega a situar o espectáculo de Barriga Verde no extremo oposto daquelas innovacións que, procedentes de fóra de Galiza, comenzaban a irrumpir con forza nas feiras e festas do país:

> Barriga Verde se retiró por escotillón ante la avalancha de "espectáculos morales" procedentes de los mejores coliseos de España y del estrangero; la "mujer araña" y el "hombre que tragaba estopa encendida" huyeron avergonzados y perseguidos por los bailadores de charlestón.... (Goy Díaz, EP, 4-X-1931)

Semellantes manifestacións de nostalxia son típicas de procesos de transición cultural como o que se estaba a vivir. Por iso non sorprende que os mesmos espectáculos que semellaban significar o fin do titiriteiro popular acabaran por formar parte do seu mesmo espectáculo, que non tivo máis remedio que buscar a forma de se adaptar ás novas expresións culturais.

6.3.1. Mudanzas no dispositivo

Aludíase nun dos artigos de Ricardo Outeiriño á riqueza escenográfica do espectáculo de marionetas, que o autor comparaba cos teatriños dos marionetistas solitarios da súa nenez:

> Dirán muchos: pero y eso del "Barriga Verde, ¿qué, a los que vimos tanto de buen teatro de marionetas, y aun de niños, aquí en nuestro mismo Orense, a todos aquellos muñecos, antes cosa de todos los días, que aquellos con su biombo a cuestas, ya detenido en el rincón de la calle y llamados los niños, tras el cortinaje, nos presentaban con fieras baladronadas y en tremendo batallar…? ¿Qué tendrá que ver eso? Eso del guiñol en escenario es ayudado por mucha orquesta, por mucho juego de luces, por mucha tramoya y además con asunto moderno; generalmente, una ópera bufa. Aquello de los monigotes tras el biombo ambulante, muy bueno, pero con una sola escena, sin más asunto, dos a estacazo limpio y nada más (*Teatro medieval*, LR, 3-6-48).

En efecto, o espectáculo ofrecido pola familia Silvent tivo que se adaptar ás novas formas de diversión para evitar sucumbir perante a competencia. Dese xeito, nalgún momento comprendido entre o último cuarto do século XIX e o primeiro do XX mudaron o teatriño anteriormente empregado e instalaron unha barraca na liña dos pavillóns de feira que trataban de imitar o estilo decorativo e o programa dos pavillóns burgueses que se extenderan por toda Europa a partir do proceso de industrialización (Madrid, 1996, 319). Así e todo, esta substitución non foi igual en todos os casos. Segundo o testemuño da viúva de Julio Jiménez Silvent, a nai deste, Julia, traballaba nunha carpa de estilo circense, onde as representacións se producían no centro do palco, e o público estaba sentado ao redor (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013). Semella probábel que esta fose tamén a forma do dispositivo empregado polos pais dos tres titiriteiros, Joseph Silvent e Josefa Martínez. O circo, aparecido no século XVIII, reúne os números dos saltimbancos ambulantes do Medievo e dos exercicios ecuestres de antigos soldados no centro dun espazo circundado polo público (Richet, 1981, 1522). Pola contra, José Silvent tería adoptado o modelo de barraca dos fantocheiros populares portugueses, consistente nunha estrutura lixeira en forma de paralelepípedo acoutado por unha tea, normalmente do tipo de pano coñecido como "chita da Alcobaça" (Ribeiro, 2011). A precariedade das lembranzas relativas a este momento inicial na traxectoria do bonecreiro (o seu fillo Alfonso, principal fonte para a súa reconstrución, naceu anos despois), complica a descrición exacta do teatriño empregado por José Silvent nesa etapa, se ben o seu fillo fala de que penduraba unha saba entre dúas esquinas (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010). En calquera caso, os irmáns José e Santiago deberon ter chegado á década de 1930 con cadansúa barraca, inicialmente construída con lonas e madeiras alugadas en cada lugar onde actuaban, e posteriormente (nos anos 1947, segundo Alfonso Silvent, entrevista persoal, 2-2-12) substituída por unha barraca ríxida de madeira que se transportaba a cada festa cun vehículo de motor, unha vez abandonado o transporte de tracción animal empregado anteriormente. En Andalucía a finais do século XIX, os titiriteiros populares xa empregaban un tipo de barraca de lonas, similar ao descrito polos fillos de José e de Santiago Silvent, de base rectangular e decorado con cores moi vivas e un cartel pintado a man no que se resumen as fazañas do heroe Don Cristóbal, alén de avisar do prezo da entrada: 10 céntimos. O autor desta descrición, aparecida en *La Ilustración Artística*, considera esta barraca unha reminiscencia dun pasado en vías de extinción, polo que se pode considerar que aínda non integrara os elementos propios dos pavillóns urbanos e das varietés ("Una feria en un pueblo de Andalucía", LIA, 20-12-1897).

En todo caso, a irrupción das barracas nas feiras e festas galegas producírase con anterioridade ao golpe franquista. Juan Carlos de la Madrid sitúa no primeiro cuarto do século XX a implantación destes novos dispositivos en Asturias, que se adaptaron ao modelo das feiras tradicionais e mesmo foron quen de establecelas en contornas burguesas. As feiras, como espazo no que se dan cita unha variedade de asuntos diversos, acolleron a fusión entre o cinematógrafo e outros espectáculos máis antigos, aquilo que se ten denominado precinema ou varietés (Madrid, 1996, 335). A feira, como "cidade efémera", aglutina todo tipo de espectáculos, nunha mestura de cultura popular e espectáculo institucionalizado que reúne os elementos característicos do que Martín-Barbero define como massmediación. Porén, o espazo da feira mantén unha independencia da autoridade que pode lerse como oposición:

> Todo esto molestó a las clases puidentes, que vieron instalarse en su terreno esta urbe anárquica y sucia. Pero también mezcló, una vez más, los públicos afines a distintas formas de distracción. No hay reducto inexpugnable, sobre todo si se coloca en pleno territorio enemigo (Madrid, 1996, 336).

O microcosmos feiral, rexido por leis propias, mantiña as súas formas populares ao tempo que reproducía os mitos do XIX: o dominio da técnica (presente nas primeiras atraccións mecánicas, os autómatas ou o propio cinematógrafo), a conquista da natureza (representada polos espectáculos de animais adestrados, os fenómenos da natureza e os supostos "salvaxes" ou viaxeiros chegados de terras exóticas) e o gusto polo morboso. Estes elementos, así como a ubicación das feiras nas proximidades dos centros de sociabilidade burguesa, xeraba unha clientela de adscrición clasista e etaria diversa. As únicas variacións producíanse segundo a importancia da poboación:

> (...) en las más rurales las barracas se confundían entre tratantes y dentistas de ocasión, mientras que en las ciudades más importantes menudeaban los artilugios "de París" (Madrid, 1996, 336).

O primeiro dos casos sería o máis frecuente nas vilas e cidades galegas, onde a festividade coincidía coa celebración dunha feira anual (caso do San Froilán de Lugo ou a Ascensión de Compostela), se ben progresivamente o acontecemento mercantil se iría desvinculando do festivo, fomentando esa vontade dos públicos urbanos de diferenciarse dos rurais (González, 1997, 355).

De la Madrid describe os tipos de barracas instaladas neste período nas feiras de Asturias, descrición que pode servir para as que se daban cita en Galiza, tendo en conta a proximidade xeográfica e as similitudes socioeconómicas entre os dous territorios. Distingue entre o que chama "enxeños do vértigo", aquelas atraccións que buscaban estimular a adrenalina do público desafiando á gravidade (as norias ou as máis humildes lanchiñas); os "chigres" ou instalacións precarias a base de paus e lonas que albergan bailes e postos de venda de bebidas; as barracas de venda de distintos produtos (alimentos, quincalla, olaría, tecidos, zocas...) e, por último, as barracas de espectáculo, que inclúen as de cinematógrafo, varietés e circo. A arquitectura destas últimas non ten unha tipoloxía concreta, dado que os barracóns debían adaptarse ás necesidades dun conxunto de espectáculos que fosen posíbeis dentro dun mesmo recinto.

> Así la feria impone su ley haciendo que, por criterios distintos a la naturaleza del espectáculo (transporte, montaje, etc.) se diseñen unos moldes en los que la variedad de lo representado impone una necesaria adaptabilidad (Madrid, 1996, 341).

Así e todo, pódese falar dunhas características constantes que singularizan as barracas de espectáculos con respecto ás outras barracas de feira. A primeira delas é a fachada, decorada de xeito rechamante, posto que constitúe o principal reclamo para atraer público fronte á competencia. A decoración adoita empregar motivos orientais e morunos, evocando un certo exotismo. No caso das barracas de Barriga Verde das que existen imaxes, primarían os motivos circenses (pallasos) e, xa na última etapa, os inspirados no folklore "nacionalcatólico" (bailaoras, toureiros). Na fachada da barraca adoitaba colocarse un organillo que soaba na porta facendo moito estrondo, e que despois da guerra sería substituído (polo menos no caso das barracas dos Silvent) por un gramófono amplificado. O interior das barracas é, en contraste, sobrio e,

nalgúns casos, organizaba o público por xerarquías, segundo o prezo da entrada pagado. Non era así no caso da barraca de Barriga Verde, onde a entrada era única para todas as espectadoras, que debían sentarse en bancos corridos.

A partir dos anos 1910, pois, os espectáculos de feira comenzaron a experimentar unha serie de transformacións na liña do proceso descrito por Martín-Barbero. O carácter feiral é progresivamente arrinconado e priorízanse, primeiro nas cidades e despois nas vilas, os pavillóns estábeis onde pode gozar de maiores comodidades unha nova clientela "que tiene que ser masiva pero desde el prestigio y el acomodo del espectáculo y de sus espacios" (Madrid, 1996, 384). O cinematógrafo e as varietés, espectáculo de fondo e forma populares, acabaron modificandose para ser interclasistas, masivos. "Una vez más los mensajes acabarán formulándose en el código de la clase hegemónica" (Ibídem, 384).

A barraca de Barriga Verde, o mesmo que outras semellantes que poboaron as feiras galegas até mediados do século XX, trataron progresivamente de emular aqueles pavillóns e o seu repertorio, se ben o público ao que se dirixían era moito máis popular ca masivo. Por iso os contidos vehiculizados debían respostar á súa visión do mundo, se ben tratando de adaptarse ás tendencias que o mercado impuña e que os públicos populares de adscrición urbana empezaban a reclamar.

> Esa forma de cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia (...), sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura "superior" (Madrid, 1996, 384).

A visión de Juan Carlos de la Madrid afástase así da de Martín-Barbero, ao privar aos grupos subalternos da capacidade de intervir creativamente a través do seu uso das formas culturais da cultura de masa. En calquera caso, máis tarde ou máis cedo o uso dos novos dispositivos acabaría facilitando a penetración desta nova cultura, na que progresivamente os contidos ían sendo menos populares e máis masivos, así como máis atados á moral dominante (Madrid, 1996, 319).

6.3.2. Estratexias de captación de público

Cada tipo de dispositivo incorpora unhas dinámicas para fomentar o achegamento do público ao espectáculo que se pretende ofrecer. Os titiriteiros tradicionais que deambulaban cos seus teatriños ás costas optaban por instalarse naqueles lugares onde se concentraban as multitudes e podían atraer a súa atención. Empregaban a palleta para facerse oír no balbordo.

As barracas ou pavillóns de feira, pola súa banda, instalábanse ao inicio das festas e permanecían inamovíbeis até o seu remate, o que impedía aos artistas moverse detrás dos espectadores durante eses días. Isto obrigábaos a desenvolver distintas estratexias para atraer os espectadores e espectadoras ao interior do dispositivo. Algunhas das fórmulas realizábanse na mesma porta da barraca, o que denominaban "facer a porta", e que xa se describe na actuación de Juan Misa "el Sevillano", na feira andaluza de 1897 descrita en *La Ilustración Artística*: "En la puertecilla de entrada colócase el tío Misa, que atruena los oídos con los redobles de su tambor, convocando al espectáculo, y algo más adentro vese a su mujer que cumple la difícil misión de cobrar las entradas" (ILA, 20-12-1897). Algo semellante facía José Silvent, vestido de pallaso e acompañado da súa muller ao principio, dunha filla ou sobriña máis adiante, segundo as distintas testemuñas (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010). Como xa se explicou, esta figura do pallaso que cantaba e contaba chistes era coñecida en distintos lugares da Península Ibérica como Barriga

Verde ("Paco Porras e… algunha xente máis en Madrid, me dixeran que eles traballaran con barrigas verdes, con pallasos tradicionais que se chamaban así". A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

Moi pronto, a competencia con outras barracas tería impelido aos membros da familia a perfeccionar os seus números da porta, como describe Trapero Pardo no seu primeiro artigo sobre o tema:

> A veces, la proximidad de un contrincante hace temblar a 'Barriga Verde', bajo su máscara de harina; entonces sopla más fuerte en el cornetín, suelta los chistes en cantidades periódicas puras ¡y hasta rebaja el precio de la entrada! Luego, ya dentro de su barraca, hecha ya la redada, su corentín vibra irónico para que el vecino se entere de que "hay función" (EIG, 17-10-1925).

Alfonso Silvent explica o despregamento de distintas tácticas de atracción de público, motivadas prioritariamente, segundo opina o fillo de José, pola competencia das outras barracas da familia:

> Iba unha s (...) Era meu sobriño, meu pai, e eu ou miña hermana, que tocaba o bombo... (...) E cando non había, que a xente era dura, pois sacábamola charanga. Pero se non facía falta, non facía falta. Temos sacado hasta o... Temos sacado o vello hasta... Había algo de competencia, destas que viñan de afora, os parientes, pois, agarraba meu pai e cerraba aquí un cacho cunha lona, cerraba aquí un cacho e sacaba os muñecos por aquí. E entón tocáballe un disco de... unha muiñeira ou unha jota e sacaba os muñecos e, claro, facíamos corro. E sacáballe o corro á outra (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).

Segundo o fillo de Santiago, Juan, esa rama da familia tamén empregaba a figura do clown na porta da barraca, quen, rubido a unha escaleira, facía que tocaba unha guitarra que non tiña cordas. Noutras ocasións saía a familia tocando nunha charanga, ao parecer máis completa que a do irmán José, pois os fillos de Santiago eran bos intérpretes de trompeta e outros instrumentos (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Para superar a competencia familiar José Silvent ideou, segundo o seu fillo Alfonso, un novo número que lle daría tanta sona que en moitos lugares lle valería un novo alcume:

> *[en Lugo, máis que Barriga Verde, chámanlle Traga Estopa]*.
> Chamábanlle así... Porque, pola competencia, que viñan os de Ferrol. E entonces, inventou o raio da estopa, coa charanga. Nós a tocar coa charanga, e el coa estopa, facía que comía. (...) E logo, pois botaba fume "Aquí arde, aquí arde!" A xente a mirar, el a botar fume pola boca! Salían llamas! (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).

Fronte ao testemuño do seu fillo Alfonso, que atribúe a orixe deste número á competencia representada polas barracas dos irmáns de José, a alusión antes referida ao "hombre que tragaba estopa encendida" no artigo de *El Progreso* de 1931, leva a pensar que este número era moito máis antigo, se ben puido ter sido recuperado por José Silvent para competir co espectáculo dos seus irmáns despois da guerra.

A introdución de novos artiluxios técnicos tamén tería xogado unha influencia decisiva nas estratexias de captación de público, de xeito que a charanga acabaría

dando paso aos discos reproducidos no gramófono e amplificados cun potente altofalante do que os membros da familia falan con fachenda:

> Entón ese saía a fóra e púñase o altavoz a tocar, tal e como está aí, e el púñase a facer como que cantaba, e tiña unha guitarra de madeira, marcada como se tivera cordas, e a guitarra tiña aquí unha especie de pasador, e aguantaba aquí, e facía así ao son do compás, e parecía que estaba tocando con ela e despois abría a boca, tiña a boca moi grande e... Bueno, era a forma de atraer á xente para adiante. Entonces xa empezaban unha canción dunha hermana mía, ou outra cousa polo estilo dentro, e abríase a lona para que se vira o que había dentro, e entónces a xente quitaba as entradas... (J. Silvent para o documental, setembro de 2011).

O uso do son amplificado chegou a xerar conflitos entre distintas barracas, como describe Alfonso Silvent nun episodio vivido nas festas ourensás do Corpus coa popular atracción Teatro Argentino:

> Dixo que puxeran ao lado o que quixeran. E púxoa ao lado. Alí na Alameda. E do outro lado estaba o circo dos irmáns Tonettes [sic]. E bueno, nós traballabamos todos os días, cada un traballaba o seu, e bueno. Pero vai un día o argentino, e enfócanos os altavoces... pa que non se oíran os muñecos. (...) Cando sentimos eso, fomos alí a dicirlle que, vamos, que eso era unha vergüenza. [imita a voz do argentino] "Cada uno hace lo que quiere, porque ..." Bueno, pois , collín, descolguei un altavoz destes gigantes e colgámolo tamén na esquina... deso [ri]. Cando estaban cantando ou estaban... Porque eles máis ben eran obras de teatro... Eu metínlle aí unhos discos.... Pero, a todo esto, non lle botamos nós a bronca. Quen lle botou a bronca foi o Tonette! [ri] (...) Chegou alí a dicir "pero que pasa aquí?" "Pois pasa esto: nos puxo os altavoces ... " e efectivamente nos deu a razón a nosoutros. "Este tío que se cree? El amo del mundo?" E foi onda il. Pero... era unha batalla! (A. Silvent, entrevista persoal, 27-7-2012).

6.3.3. O artista como empresario.

Actitudes como as descritas a respecto das atraccións da competencia (inclusive aquelas rexentadas por familiares), revelan unha mudanza na posición dos artistas ambulantes, até daquela membros dunha subcultura marxinal na que se xeraban lazos de solidariedade fronte á clientela, e que a partir dese momento deveñen empresarios e como tales se autoperciben. O paso do "medio pechado" do espectáculo familiar ao "aberto" do empresario que contrata artistas sen vinculación sanguínea con eles, constituiría un dos principais chanzos no "proceso de modernización y urbanización del espectáculo popular" (Martín-Barbero, 1991, 158). O empresario do *music-hall* contrata artistas especificamente para que desenvolvan a súa habilidade, sen involucralos noutras tarefas necesarias para o mantemento do negocio, como a montaxe e a desmontaxe, na que os membros da familia si participaban. Esta evolución foi paulatina no caso dos Silvent, que mantiveron o esquema familiar até ben entrada a década de 1940.

> Había que salir á porta, facer o clown da porta, osea facer que cantaba cunha guitarra. Lavarte a todo gas, mentres facían unha escena dentro, e con lo mismo, facer o número de rulete... primeiramente facer o número

> das botellas, entón había nove botellas, afinadas como unha guitarra, alí tiñas que tocar a rianxeira, tiñas que tocar... o que fora, non? (J. Silvent, entrevista persoal, 24-12-14).
>
> E o personal, ao primeiro eran os da casa. Pero os da casa fóronse casando, foron marchando, e despois tivemos que coller persoal de fóra. Estes titiriteiros que andaban pola calle, contratábamolos, para o día de festa e logo despois dese día estaban libres, podían ir traballar onde lles dera a gana. E así. Uns chegaron ao final, e outros cansáronse, non lle interesaba e íanse a outro lado... Outros, pasábanse un pouco, xa non era o mesmo. Xa, ter que andar con xente de fóra xa non... Xa empezou a non funcionar como é debido, o vello xa empezou a quedarse mal das pernas, facíao meu sobriño, e o sobriño tamén chegou un momento que tivo que deixar os muñecos, porque se lle formou un quiste aquí no corazón, da palleta, e foi cando tamén marchou. (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).

A transformación do artista en empresario coincide tamén coa mudanza na fórmula de cobro ao público. Se nas súas orixes os titiriteiros ambulantes recibían só a vontade do público ao remate do espectáculo (normalmente el mesmo, ou un/ha axudante pasaba un chapeu ou outro recipiente entre os espectadores antes de que se dispersaran), a utilización de recintos pechados como as barracas vai permitir o control do acceso daqueles espectadores que abonen unha cantidade fixa. No caso dos Silvent, correspondíalle á muller do empresario o cobro das entradas; Hemerenciana no caso de José e Encarnación no do seu irmán Santiago[192].

A solidariedade entre os membros das comunidades de ambulantes que salienta Fidalgo Santamariña (1990, 131), semella ter desaparecido entre os comediantes en canto adquirían un determinado nivel de prosperidade. Deste xeito, era frecuente que os "empresarios" das compañías de maior suceso quixesen diferenciarse dos titiriteiros máis humildes, facendo fincapé na súa honestidade e moralidade. Temos o exemplo da barraca de José Silvent, que no seu momento de maior popularidade acompañaba o nome do espectáculo do subtítulo "culto y moral". Alén da interpretación desta lenda como unha manifestación da ambigüidade táctica para encubrir os aspectos subversivos do espectáculo, tamén se pode analizar como unha expresión da "identidade negativa", que leva ao membro da comunidade ambulante a verse a través dos ollos da súa clientela. Deste xeito, o titiriteiro asume o modo no que o outro o ve e interioriza os trazos negativos dese retrato. Como reacción a esa identificación negativa, o membro da comunidade peripatética amosa un carácter esaxeradamente submiso (Fidalgo, 1990, 130) e, cando ve próximo o ascenso social, teima en diferenciarse dos seus compañeiros de subcultura para afirmarse tal que "artista", no senso hexemónico do termo.

No caso da barraca "Melodías de España", a rexentada por José Silvent, ao *slogan* "espectáculo culto y moral" engadíase o subtítulo "El auténtico Barriga Verde". Deste xeito, facíase fincapé no carácter pretendidamente único do espectáculo para combater ás atraccións da competencia (nomeadamente as dos seus parentes). O feito de chegaren a funcionar en determinados momentos diversas barracas co nome de Barriga Verde, e que popularmente comezase a denominarse así a calquera

[192] En Celeiro de Mariñaos (Barreiros), lembran aínda a esta muller coa frase feita "Xa está Encarnación ao lado do caixón".

espectáculo de monicreques, pasou a ser considerado unha ameaza para o negocio do feirante de orixe luso-extremeña. Moi probabelmente, porque o ritmo das innovacións que empezaba a requirir o mundo das feiras era difícil de seguir, e as vellas estratexias comerciais xa non daban os froitos agardados.

6.3.4. Influencias da Cultura de Masas no discurso do espectáculo

> "Barriga Verde" fue el que nos ha iniciado en el misterio de la "Mariposa Fantástica". Él nos hizo admirar el arte inverosímil de una maravillosa artista, que con la misma soltura con la que estrangulaba una canción de moda, daba volteretas sobre una alfombra deshilachada; tocaba un conglomerado de instrumentos precursores del "jazz-band" , o atravesaba, relumbrante de papel dorado y de percalinas de colores, un alambre tendido sobre el "patio de butacas" de la barraca de "Barriga Verde" ("Lamentaciones sobre Barriga Verde", Trapero Pardo, EP, 5-10-1937).

Dos múltiples espectáculos agrupados baixo o paraugas das varietés, as barracas de Barriga Verde incluíron os seguintes no seu repertorio, nas distintas etapas da súa existencia:

6.3.4.1. Números musicais:

> Es lástima que en Pontevedra, tan cerca de Lérez, no obtenga asesoramientos literarios que perfeccionen todavía más el guiñol y que supriman el "principio de fiesta" seudo flamento y baturro, donde más salerosas y obesas estrellas de la canción, interpretan el "couplet" de la "bomba de hidrógeno", acentuando la bomba H en la penúltima sílaba, con lo cual aún resulta más horrorosa (*La Noche*, 12-04-1955).

Borobó centraba as súas loubanzas, como xa se viu, no número dos bonecos e, a xulgar por estas liñas, non gostaba dos outros números que se ofrecían no interior da barraca. O "cuplé" deostado polo articulista, do francés "couplet", designaba en realidade un xénero musical longamente arraigado na escena española, o da canción escénica ou tonadilla escénica. Segundo explica Serge Salaün, "Esta introducción de un término nuevo acompaña las importantes mutaciones del teatro español a fines del siglo XIX, a raíz de la penetración de los nuevos cafés conciertos y luego de los salones, cabarets, music-halls, salas de varietés, etc." (1990, 16). O "cuplé" non foi máis ca unha versión renovada das tonadillas escénicas do século XVIII e do "xénero chico" do XIX (chamado "xénero ínfimo", cando o contido sexual era máis explícito), consecuencia da evolución e masificación do xénero castizo da canción española (Salaün, 1990, 16). O cuplé adoitaba ser interpretado por mulleres e atopou o seu máximo apoxeo a partir de 1910 e até o final da República. Nese período, pasou a integrar os programas dos espectáculos de variedades dos salóns e cafés cantantes das cidades. O cuplé, a canción escénica, constituíu...

> ...el caballo de Troya por el cual se infiltra la modernidad en las prácticas y las mentalidades más alejadas de los modelos capitalinos. La frivolidad ha hecho mucho para el 'progreso' de la España rural, quizá

> porque reunía en un mismo afán de consumo y de diversión a las mayorías populares y a las élites burguesas, ávidas todas de entretenimientos nuevos". (Salaün, 1990, 55).

Deste xeito, o cuplé, que non fixo máis que sumarse á tradición do "´xenero chico" e das cancións-espectáculo e serviu de cimento para a introdución de novas formas culturais, supuxo unha primeira forma de massmediación na cultura urbana española.

> La canción-espectáculo marca una etapa de regresión de la cultura popular, ya que la canción deja de ser, paulatinamente, una práctica y una participación individual y colectiva, un comportamiento activo exteriorizado y pasa a ser un espectáculo (algo que sólo se contempla), una mera diversión. Su evolución del hacer al ver, signo de la desaparición de toda cultura comunitaria significante en provecho de la cultura-espectáculo (...). No cabe duda de que la canción, para las masas, responde a una necesidad, llena un vacío, tanto social (los ecos de su realidad, por mediatizados o banalizados que sean) como cultural y lúdico (Salaün, 1990, 78).

Despois da Guerra Civil, o cuplé foi denigrado e mesmo perseguido, se ben continuaría a ofrecerse como parte dos espectáculos de varietés, como testemuña a referencia de Raimundo García, adozado e adaptado á nova sensibilidade da época. O tema ao que alude Borobó era, aparentemente, unha composición de tipo paródico arredor da bomba que se detonara experimentalmente nas illas Bikini en 1954.

> Directa o indirectamente, este montón de canciones aporta un "testimonio" sobre la sociedad española de principios del siglo XX. pero un testimonio parcial y mucho más 'espectacular' que realmente referencial. No cabe duda de que el cuplé utiliza los acontecimientos que más pueden llamar la atención, aunque consituyan un fenómeno muy minoritario o superficial (Salaün, 1990, 172).

As cancións populares de tipo comercial interpretadas na barraca (tamén no seu exterior, en forma de *playback*), forman parte do "mapa sentimental" dos desposuídos tras a derrota republicana no 1939. Estas cancións facilitaban unha catarse emocional a quen as ouvían, nas que a causa real do dó non podía ser mencionada expresamente. Isto obrigaba ás cancións a expresar de xeito elíptico a sensibilidade das ouvintes: a través do acento ou do ton, dos propios silencios. As memorias e os sentimentos reais permanecían agochados no plano do inconsciente, nun exilio privado, perante unha sociedade que impuña uns valores opostos. (Graham, 1995, 240). Algunhas cancións populares xogaron un rol contestatario a través da ridiculización ou tratamento irónico dos valores oficiais, significando unha forma de "cinismo afirmativo" en tempos desesperados (Graham, 1995, 241).

Entre as cancións interpretadas pola familia Silvent nalgún momento, cóntanse "El Lerele", o tema de 1941 que elevou a Lola Flores ao estrelato. Interpretaba este tema Saladina, unha das fillas de José, sendo moi nena, segundo testemuño do seu irmán Alfonso (conversa non gravada, mantida o 16/4/2015 en Pontevedra). O emprego de infantes para interpretar cancións propias de "divas" da canción era un recurso tamén habitual nos programas das varietés. A tenrura da cantante servía para disculpar a menor calidade da interpretación, ao tempo que se incorporaba un elemento cómico cando esta reproducía a xestualidade "picante" das intérpretes

orixinais. Lola Flores era unha das voces máis versionadas pola familia, como tamén o eran outras voces famosas da chamada "canción española":

> O espectáculo empeza, por ejemplo, empezaba... Varieté. Unha canción, ou dunha muller ou dun home. Pero mellor dunha muller. Unha canción antiga desas, non sei, de Estrellita Castro, ou de Imperio Argentina, ou de Lola Flores... Calquera. E despois ía un home no medio, como Antonio Molina, por ejemplo, e despois se había outra muller, pois ía outra muller. Despois xa ía o rulo. Meu sobriño, traballaba o rulo. E despois viñan os muñecos. Así e todo, aínda botaba a función, entre unha cousa e outra... Pasaba de media hora (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010).
>
> .....
>
> Das cancións? Si, ho! Acordo, ou...Como é... "Besadora me llaman los hombres, porque a todos le suelo besar, y si alguno de ustedes quieren, a mi lado pueden pasar. Bésame, como un ... de coral, bésame, tú la vida me has de dar; bésame, que sin tí me moriré, bésame, bésame, bésame." Esa era una de las canciones!
>
> *[que bonita! Moi ben! E quen a cantaba? Unha moza...]*
>
> Hombre! Una moza... De aquella no estaba yo, de aquella yo no veía las mozas como las veo ahora. Ya hace muchos años... Era una mujer que cantaba, muy pintada, se movía mucho... (Informante anónimo, entrevista para o documental, 17-10-2010).

Das fillas de José, só Celia e Saladina cantaron durante algún tempo. E, a xulgar polo testemuño do seu irmán Alfonso e polas referencias na prensa, non o debían facer con moita graza. Risco, por exemplo, di que "las cantaoras tienen voces cascadas, el salero andaluz proviene probablemente de Lérez…" ("Hay que ir allí", LR, 19-6-1949). No caso de Santiago, varias fillas cantaban e os fillos aprenderan a tocar algún instrumento con soltura e certo talento, segundo explica Juan, ensinados polo seu pai:

> …naqueles tempos, no cante non se podía diferenciar, se era unha rapaza, non había diferenza entre ela e calquera outra artista que houbera, porque non deixaba meu pai cantar de calquera maneira: tiña que cantar como tiña que cantar. (…) E tiña que facer os gestos como se estivese bailando a sevillana, non valía doutra maneira. Non valía poñerse con cara de pena, ou con alegría... Tiña que ser actriz. Se non, non valía. E cos homes igual. (J. Silvent, entrevista para o documental, setembro de 2011).

Alén dos temas de "canción española", interpretábanse tamén algunhas cancións de corte cómico, como "Dinero al bote" (tema de Villafranca e Gordillo de 1959, interpretado por Luisa Linares y los Galindos) ou "Se va a Covandonga" (1947), rumba cómica de Julio Galindo, de contido antibelicista. Este tema, no que un recluta manifesta o seu pavor diante da proximidade da batalla, constitúe un exemplo desa forma de catarse perante a recentemente vivida experiencia da guerra. A confrontación dos medos ocultos das espectadoras disimulábase entre as gargalladas que a interpretación do tema debía espertar.

Tamén había bailes entre os números de varietés. Dependendo dos artistas contratados, podía tratarse dunha jota ou dunha sevillana, ou de bailes máis exóticos,

como o "baile inglés", unha sorte de foxtrot ou charlestón que interpretaba de rapaz Alfonso Silvent xunto á súa sobriña Chelo:

> Eu dáballe ao baile inglés. E bailaba con... con unha sobriña. Unha hermana dese Manolo, que era o que traballaba os muñecos. Faciámolos dous ao dueto, o baile ese. Pero tampouco non era, nin ela nin eu non valíamos, na! A última hora xa... A miña nai tuvo que nos retirar. Que pa iso que non valíamos. (A. Silvent, gravación para o documental, xuño de 2010).

Durante o primeiro terzo do terzo do século XX en España, auspiciados polo esquema espectacular das varietés, multitude de estilos de baile e ritmos de orixe estranxeira estiveron de moda. O foxtrot tería reinado nos salóns arredor de 1911 e o jazz a partir de 1919, se ben charlestón tería a súa auxe en 1924 (Salaün, 1990, 34). O feito de que durante os anos 1940 os Silvent seguisen a explotar con éxito uns ritmos que xa estaban *demodés* nos ambientes capitalinos, ou mesmo eran rexeitados polo réxime nacionalcatólico pola súa natureza foránea, evidencia o carácter limitado da penentración das novas formas culturais na sociedade rural e vilega galega, onde as novidades chegaban con décadas de retraso.

Os fillos de Julia Silvent tamén incorporaron distintos números de varietés no espectáculo, prescindindo mesmo do número dos monicreques en beneficio doutros máis circenses:

> Porque tamén a miña sogra tuvo fillos que levaban o teatro, pero non levaban os muñecos. O Ángel, o tío Ángel... A Casilda era unha artista... A Marujita, estiveron traballando... facendo pa ser artistas.... Os Ramplines; tuvo dúas fillas, unha aprendendo a tocar o acordeón e outra bailando, e traballaban ao público. (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013)

Un dos números musicais que realizaban tanto a familia de Santiago como a de Julia era o do botellófono, unha sorte de acuófono rudimentario a base de garrafas cheas con distintas cantidades de auga para producir distintos tons ao ser percutidas.

> As miñas cuñadas aprenderon aos fillos a tocar, tiñan unha man de botellas, unha dunha clas, outras doutra...
> *[O botellófono.]*
> *[Ah, as botellas sonaban...*]
> E tocaban!
> *[E con que lle daban?]*
> Cunha cuchara. (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

Este mesmo número forma parte do repertorio dos "clowns musicais" que abundaban nos circos europeos de fins do s. XIX e comezos do XX, que interpretaban todo tipo de instrumentos, tanto convencionais como argallados a partir de obxectos transformados (Richet, 1981, 1540).

6.3.4.2. Números circenses:

Dentro deste grupo pódense diferenciar varios tipos, dos cales a meirande parte terían sido transmitidos por Joseph Silvent, se se dá por válida a hipótese de que tería chegado á Península Ibérica como parte dun circo francés.

6.3.4.2.1. Números cómicos:

Os pallasos eran un elemento frecuente dentro dos repertorios de circo e varietés do primeiro cuarto do século XX. Empregábase a denominación de "excéntrico" para describir a todo aquel artista que desempeñaba unha disciplina calquera en ton cómico (Madrid, 1996, 300). No caso dos Silvent, debían darse os dous tipos: por unha banda interpretábanse determinadas cancións en ton xocoso (como a xa mencionada "Se va a Covadonga") e outras actuacións eran puramente de pallaso, como o caso do número da porta coa guitarra falsa ou o que contaba chistes no interior da barraca.

> O meu marido saía de clown, saía un cuñado meu pintado i el, paos chistes, non sabes? Bueno... Meu marido o que non sacara... Dios me libre! (...) Che saía ao mellor cunhos pasteles, así. E decía "Ai!!" Ou unha sonámbula e dicía: "no le toques, que si le tocas se puede despertar y..." Chistes que sacaba... (...) I ao mellor viñan cunhas galletas [ri] e o pallaso chapábaas, e mentres falaba o meu marido con... non me entendes? Dándolle o rollo... (...) Dice "y luego esto?". "Ay, pues no sé... Los comió ella..." A xente escojonábase coa risa. (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

6.3.4.2.2. Acrobacias: equilibrismos e contorsionismos

Na familia de Julia o repertorio de acrobacias debía ser máis variado que nas dos seus irmáns, se ben os fillos e fillas de Santiago practicaron o funambulismo (equilibrios sobre o aramio) e o número do rulo. Este último, tamén practicado polos fillos e netos de José Silvent, consistía en manterse dereito sobre unha táboa colocada enriba dun cilindro e, mantendo o equilibrio, realizar distintas mostras de axilidade, como sacar os pantalóns ou levar a alguén sobre os ombros. O número do rulo adoitaba ser realizado por un rapaz, segundo explican Juan Silvent (entrevista persoal, 24-12-2014) e o seu curmán Alfonso (entrevista para o documental, xuño de 2010).

Pola contra, o número do equilibrio sobre o aramio adoitaba ser executado por unha muller. No caso da familia de Santiago, fixéronno as súas fillas mentras permaneceron no núcleo familiar.

> (...) traballaba no alambre... Despois Carme casouse, que era a que tiña a tómbola a tómbola de Carmiña (...) e... despois quedou Socorrito. Socorro... despois traballaba no alambre (...) e Verginia que era a máis nova... que era do meu tempo que éramos íntimas amigas (...) Aquela... cantaba e... contaba chistes e eso todo (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012).

No caso da familia de Julia Silvent, que era coñecida en moitos lugares polo nome artístico do seu marido (os Topetes), a variedade de números de tipo circense que realizaban debía ser maior, a xulgar pola descrición que fai Consuelo, viúva dun dos fillos de Julia, quen inclúe o equilibrio sobre o aramio e os trapecistas con saltos mortais como números habituais, xunto aos xa referidos. Un dos fillos de Julia,

coñecido como Ramonet, mantivo unha barraca na que ofrecía distintos números de tipo circense e na que ás veces incluía o número de monicreques da man do seu irmán Julio (marido de Consuelo). O número de contorsionismo era un dos seus reclamos principais:

> Pero ese non traballaba os muñecos, o Ramonet, porque mandaba unha nena... (...) unha chavala, unha que lle chamaban Susa, se doblaba polas cadeiras... Ai, levaban un traballo bon, eh! (...) Metíase polas cad... e despois así collía un pañuelo. Pero muñecos non, de muñecos chamaban ao meu marido pa que lle traballara (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

6.3.4.2.3. Animais amestrados

Malia seren fillos dun domador de cabalos, ningún dos tres fillos continuou desenvolvendo a arte do seu pai Joseph. Só Julia mantivo, como se viu, a estrutura circense no dispositivo, empregando en ocasións un touro amestrado que se soltaba no medio da pista, para sobresalto das persoas presentes:

> Nas festas. E... salía a xente, e volvía entrar outra.... (...) puñeron, o barracón así con asientos e a plaza de toros así. Como é unha plaza de toros... (...) Xente sentadiña. As mozas pensaban que era outra cousa. Pero cando sale o toro! Ai! Foi en Rubián... Súbese a xente, que daquela non había tanto pantalón [ri] Aquelo era de risa, eh! (C. Ferrero, entrevista realizada por A. García en outubro de 2013).

6.3.4.2.4. Fenómenos de feira.

Xa desde o século XVIII as feiras convertíronse en mostra de habilidades, forza e fenómenos da natureza:

> Las más increíbles conformaciones físicas, inexplicables para ciencia y naturaleza, eran argumento de voceador y atracción de barracas. Exóticos habitantes de lejanas tierras, entre verdad y leyenda, en cualquier caso imposibles de visitar para los espectadores de la barraca que se fascinaban con seres de lugares donde no llegaba la civilización. (Madrid, 1996, 306).

O surrealista catalán Juan Eduardo Cirlot enumeraba alguns destes fenómenos que atopaba nos parques de atraccións, dos que era devoto:

> Hay allí *monstruos*, *mujeres barbudas*, hombres con aspecto de animales, obtenidos quién sabe cómo; hay *domadores* con sus fieras más o menos domesticadas (Cirlot, 1999, 13).

Os Silvent incluíron cando menos dúas atraccións deste tipo no seu espectáculo. Por unha banda, Alfonso Silvent fai referencia á "muller araña", un número clásico das feiras de finais do século XIX e principios do XX:

> Pero fixo unha caseta de... estos... Continua. O sea que entraba, a xente, e... E miraba o que había e... claro, salían por un lado e xa entraban por outro. (...) La mujer araña. (...) E era... coas patas, catro patas... a

> barrigola. (...) é por onde tiña a cabeza... Botaba a cabeza por aí. (...) Unha irmá de miña nai. Era moi finita e... E... entonces tiña o pelo largo, e adaptábase moi ben a eso. Entonces collía a ela aí, coas trenzas amarradas unha a un lado e unha a outra, e eso era... Claro! E entón, facíalle preguntas. En donde nacistes? En la selva... Eh... (...) que es lo que comes? Pues... (.) carne... Bua! Estas cousas. Que había que darlle carne...
> *[I esto era antes da barraca?]*
> Si, si, si. Foi antes. (...) eu non nacera... (...) Estaba como na escaleira, non? Hai unha... bueno estaba... un palco, ou un escenario. (...) entonces puxeron unha valla, pa que a xente non fora a mirar... o truco, claro. (...) E logo unha escaleira que... empeza por aquí e subía subía hasta aló arriba. E ela estaba no medio da escaleira. O truco era de que... por espellos (A. Silvent, entrevista persoal, 3-7-2013).

Esta atracción, que segundo o seu fillo tería creado José Silvent arredor de 1920, era moi común nas feiras galegas e europeas. Antonio Goy Díaz cítaa no seu artigo de 4 de outubro de 1931, como elemento xa decadente das feiras. Recibía distintas denominacións: "La mujer serpiente" ou "Miss Enigma", a muller sen corpo, como describe unha das persoas entrevistadas durante o San Froilán de 2010:

> Y después cuando ya era mayorcita, recuerdo otra cosa que me gustaba mucho, que era Miss Enigma, que era una barraca que era esa combinación de espejos, no sabes? Que le cortan la cabeza y aparecía la señora con la cabeza y las trenzas... Mira, y nosotros, una pandilla de amigas, íbamos todos los días a la puerta de la barraca, a preguntarle "pero cómo hacen?". Y le hablábamos a la señora dentro de la barraca "y le duele?". "No, no, yo estoy muy bien". Y queríamos que al final de las fiestas nos contara como era aquel misterio. (entrevista para o documental, 9-10-2010).

Alén deste "fenómeno" conseguido a partir dun truco óptico, os Silvent incorporaron no seu programa cando menos un auténtico fenómeno da natureza. Tratábase dun xigante, un home extraordinariamente alto e corpulento que era amosado como unha atracción máis, tal e como se pode apreciar nas distintas fotos conservadas por Alfonso Silvent.

6.3.4.2.5 Números ópticos: A Mariposa fantástica

No seu artigo de 6-X-1938, Trapero Pardo inclúe na súa descrición do espectáculo de Barriga Verde o número da "Mariposa Fantástica". Trátase de todo un clásico dos números das feiras de finais do XIX. Madrid recólleo coa denominación de "Mariposa Galatea" e, se ben o inclúe entre os espectáculos precursores do cinematógrafo, como a lanterna máxica ou os panoramas, considérao un dos máis repetidos en todas as feiras. Con variantes, este número formou parte das primeiras proxeccións do cinematógrafo (Madrid, 1996, 311). Unha bailarina empregaba o seu corpo, disfrazado de volvoreta, funcionando como pantalla da proxección de distintas diapositivas que se lanzaban sobre ela. Xerábase, deste xeito, constantes transformacións no medio do seu baile. O número da volvoreta era realizado por algún dos irmáns Silvent:

> Salía... vestida... era... pequena... mui guapa era! E salía... vestida con unhas alas de mariposa. Despois con un foco... Con un foco enfocábanlle e ela iba ela daba ás alas así... e íbana cambiando de colores e eso. (...)Ela tan guapa era, tamén! Naquel... mira, parecíache mismo, mismo unha mariposa (Flora, entrevista persoal, 20-1-2012)

6.4. ESMORECEMENTO DAS ATRACCIÓNS DE FEIRA: CARA A ACULTURACIÓN DEFINITIVA.

O espazo transitorio que constituíran as varietés nas feiras logo daría paso á consolidación do cinema como espectáculo central dunha oferta estábel nas cidades e vilas principais. O ocaso das varietés ten lugar na década de 1950, cando resisten como números de introdución ou "fin de festa" nalgunhas salas de cinema (Madrid, 1996, 388). A súa presenza en barracas de feira comezaba a ser testemuñal, reservada ás feiras das vilas máis pequenas, nas que os números da familia Silvent continuarían aínda algúns anos. Porén, o relevo xeracional non se produciu como tiñan agardado os últimos membros da estirpe. Ningún dos fillos de José, Julia ou Santiago continuaron co espectáculo, optando por montar outro tipo de atraccións máis adecuadas ás demandas do momento, como postos de tiro, tómbolas e, algúns anos máis tarde, coches de choque. Algúns deles continuaron a ofrecer proxeccións de cine e baile nas aldeas, e mesmo incluían actuacións de marionetas no programa, como era o caso de Julio Jiménez até finais da década de 1960. Neste momento, as feiras e festas populares en Galiza acentúan a súa transformación, abríndose a atraccións de tipo mecánico, inspiradas nos grandes parques de atraccións europeos, e desprazando as vellas atraccións de orixe medieval. As varietés acabarían por esmorecer nalgúns poucos teatros de Madrid e Barcelona, deixando paso para a atracción que viría a substituír a todas as demais: a televisión. A homoxeneización do público estaba garantida polo novo medio, que ofertaba contidos de xeito unidireccional contando coa aceptación pasiva dunha audiencia indiferenciada.

Deste xeito, o dispositivo que pretendera garantir a continuidade do espectáculo, a barraca de feira, acabou por perecer definitivamente en 1964. Malia os intentos da familia por adaptarse ás novas esixencias dun público cada vez máis masivo, as transformacións socio-económicas imposibilitaron a súa pervivencia. O propio colectivo de peripatéticos perdera a súa condición ao iniciar unha paulatina sedentarización e ao interiorizar os códigos empresariais. Tratando de adaptarse á cultura de masas, a barraca acabou por ser deglutida por aquela. Cabe preguntarse pola sorte que correron os contidos populares que conseguira conservar no dispositivo, os que garantiron a pervivencia do mesmo na memoria de numerosas persoas.

O feito de que a maioría das persoas entrevistadas ou cuestionadas lembren aínda as marionetas de Barriga Verde e mesmo algunhas das frases do espectáculo, fai pensar que o elemento popular non desapareceu, senón que quedaría latente, agardando unha nova vida tras a defunción dos seus últimos transmisores. Daí que se valore a pertinencia de emprender un proceso de recuperación e activación deses contidos, que se estudará no seguinte capítulo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAP 7. ACTIVACIÓN PATRIMONIAL EN CURSO. LEXITIMIDADE E VIABILIDADE.

Pechando xa o círculo trazado no inicio desta pesquisa, tratarase neste capítulo de valorar o proceso emprendido por un colectivo cidadán, do que a propia investigadora é parte activa e promotora, de activación patrimonial do espectáculo analizado nas páxinas anteriores. Como todo proceso patrimonializador, enfróntase a diversas contradicións e disxuntivas a respecto da súa necesidade e oportunidade, dos beneficios que pode achegar á comunidade e do método que debe ser seguido para garantir o seu éxito. Antes de analizar o propio proceso, tomaranse en conta outros movementos similares producidos no pasado, como foron as tentativas de empregar o corpus de tradicións parateatrais ou teatrais para a construción dun teatro popular galego, no sentido no que Rolland o teatro popular; ou os movementos de tendencia máis avangardista que daban un papel maior ao pobo dentro da situación espectacular, na liña que podería ter defendido Antonin Artaud. Así mesmo, describiranse brevemente algunhas experiencias patrimonializadoras de personaxes da familia de Pulcinella en Europa desde o final do s.XIX. Algunhas destas experiencias responderon a intereses politicos, na liña da invención das tradicións definida por Eric Hobsbawn (1984), dirixidas a xerar un sentimento de pertenza a unha cultura nacional anteriormente inexistente, ou ben á inculcación de determinados valores morais por parte da nova clase dominante.

Deste xeito, só en data tan recente como a década de 1970 comezou, da man dunha nova xeración de titiriteiros, un movemento en distintos lugares de Europa que pretendía recuperar o teatro tradicional de títeres de cachaporra como forma espectacular popular de espírito crítico e irreverente. Os ecos deste movemento só chegaron a Galiza de xeito tardío, cando xa non quedaban máis que trazas precarias do que fora o espectáculo orixinal. Deste xeito, o proceso de patrimonialización emprendido enfróntase a un reto múltiple, que inclúe a necesidade de recuperar e divulgar este patrimonio (e así aproveitar a "conmemoración do achádego" para favorecer a súa socialización) ao tempo que precisa adaptar a expresión cultural ás linguaxes vixentes na actualidade, co fin de conservar intacta a funcionalidade comunicativa e transgresora que nalgún momento exerceu.

7.1. PRECEDENTES DO PROCESO PATRIMONIALIZADOR

7.1.1. 1882-1936. Intentos por crear un teatro nacional galego con vocación de espazo público.

Se ben nunha dirección completamente oposta á marcada polo caso analizado neste traballo, cumpre deterse noutros movementos nos que as artes escénicas foron obxecto dunha acción activadora ou de dignificación por parte dunha parte da sociedade galega. As primeiras tentativas por fundar un "Teatro Rexional Galego", inauguradas coa estrea da peza *A fonte do xuramento*, de Francisco Galo Salinas, ían dirixidas á constitución dunha expresión escénica na lingua propia de Galiza que contribuíse a achegar o ideario rexionalista ao pobo. Nese senso, as primeiras pezas

aparecidas naquel momento optaban pola inclusión de personaxes do rural e o emprego de fórmulas costumistas, nun estilo realista sen grandes pretensións estéticas. A obra de Lugrís Freire veu rachar esa tendencia, ao incorporar na súa peza *A Ponte*, estreada en 1903, personaxes de orixe urbana e conflitos de clase. Uxío Carré Aldao defenderá este teatro ao servizo da transmisión de ideas ao pobo (Carré, 2006, 70). Este incipiente teatro en galego ía dirixido eminentemente ás clases artesás das vilas e cidades, entre quen recolle grande éxito, fronte ao desprezo da burguesía. Malia a introducir numerosos tipos rurais nas súas tramas, o público labrego permanece alleo a este movemento. Coa creación das Irmandades en 1916 incrementarase o efecto socializador iniciado polos rexionalistas. Promóvese a creación de agrupacións teatrais que organizan frecuentes veladas artísticas en distintas vilas, principalmente na área da Coruña. En 1919 estréase no Pavillón Lino da Coruña *A Man da Santiña*., "delicada comedia de Ramón Cabanillas, coa que se apresentou ao púbrico o 'Conservatorio Nazonal de Arte Galego' creado e sostido pol-a 'Irmandade da Fala', más tarde renomeado 'Escola Dramática Galega'". (Carré, 1931). O obxectivo principal deste teatro é "espallar o ideal redentor do pobo galego e afincar a propia personalidade racial", un fin propagandístico facilitado pola cercanía e popularidade da linguaxe teatral empregada: "as farsadas teatrais son comprendidas por todos; escóitanse con mais atención e con mais gusto, entran mais adentro no espirito porque impresionan o ánimo pol-a vista, pol-o ouvido e mais pol-a simpatía do sentimento qeu se transmite inconscentemente do actor ao espectador". (ANT, nº173, 15-11-1922) O movemento socializador incorpora xa unha serie de debates estéticos que se desenvolven nas páxinas d'*A Nosa Terra,* sobre se ese teatro debe renovar ou manterse fiel aos gostos "populares". Vicente Risco, admirador de Wagner e Ibsen ao tempo que defensor dun teatro nacional galego que se faga universal a partir do folklore popular (Villalaín, 1995, 389), así coma Otero Pedrayo e Castelao, van defender un achegamento do teatro galego cara a tendencias máis avangardistas e europeístas. Outros autores, se ben proclives á introdución das avangardas formais, manteñen a necesidade dun teatro que formule unha crítica á realidade. É o caso de Dieste, Álvaro das Casas ou Xaime Quintanilla. Este proceso, polo cal o teatro galego aspiraba a constituír un espazo público propio que fomentase os ideais do galeguismo entre as capas máis sensibilizadas do país, será abruptamente interrompido pola Guerra Civil (Campoy, 2011, 136).

7.1.2. 1930-1943: As formas populares como sustrato dunha renovación dramatúrxica ao servizo da educación popular.

No tocante aos espectáculos de monifates, as "farsas para guiñol", como era máis común denominalos na época, gozaron do favor dunha serie de autores do ámbito "culto", que emprenderon nas décadas de 1920 e 1930 unha renovación dramatúrxica de calado no panorama teatral español (Peral, 2001, 43). O xénero do guiñol "determina la caracterización antipsicologista del personaje dramático" (Aznar, 1995, 217), e ese tipo de personaxes abundan no teatro español do s. XX, concretamente do seu primeiro cuarto. É o caso de Valle Inclán, que en *Los cuernos de don Friolera* (1921) pon en boca do personaxe de Don Estrafalario: "Este tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español" (Valle-Inclán, 1964, 74). Para o personaxe estaba claro que as farsas guiñolescas constituían unha aposta estética que era a única alternativa posíbel ao teatro comercial burgués. Así o creron tamén outros dramaturgos da vangarda teatral dos anos 1920-30 como Jacinto Grau, Max Aub, Rafael Alberti, César Arconada ou Lorca, que escribiron varias pezas para títeres de cachaporra. (Aznar, 1995, 218).

Autores galegos como Rafael Dieste e Eduardo Blanco Amor participarían deste movemento que atoparía un caldo de cultivo propicio nos momentos de "urxencia" vividos durante a II República e a posterior Guerra Civil.

A atracción de Rafael Dieste pola tradición popular vai alén da mera pretensión folklorista, empapando a súa propia dramaturxia, "inserta en la tradición popular" (Aznar, 1995, 199). O autor de Rianxo vai amosar a súa predilección pola farsa como xénero e pola linguaxe dramática do teatro de marionetas de luva como expresión dun teatro nacional e popular (Aznar, 1995, 200). Porén, a súa peripecia vital durante os anos da II República convida a pensar que a súa concepción dun "teatro popular" distaba da dos autores das Irmandades, e perseguía unha maior identificación co pobo do que bebía. O seu interese pola farsa guiñolesca remóntase a *Viaje y fin de Don Fontán*, farsa tráxica escrita en 1930. Nela o público que atende á representación do titiriteiro Pinturillas é valorado na súa dimensión maravillada e participativa. A maravilla, como condición da imaxinación popular, "va a ser reivincada con significativa reiteración durante los años treinta" (Aznar, 1995, 201). Tras a proclamación da II República, o interese previo de Dieste polo teatro "se orienta, en sintonía con la política cultural republicana del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, hacia el drama de la España rural y profunda" (Aznar, 1995, 203). Deste xeito, aquela tradición teatral que reivindicaba desde os anos vinte as formas populares vai adquirir, no contexto da política cultural da II República, unha especial vixencia:

> Se trataba de que la cultura, monopolizada tradicionalmente por la clase burguesa y por la ciudad, entrase en contacto con la España rural, con el campesinado, con lo que socialmente hemos convenido en llamar de un modo genérico "pueblo": cultura para el pueblo, teatro para el pueblo. Y si, como iba a comprobarse durante la guerra civil, el romance es nuestra estrofa poética más popular, el guiñol, la farsa guiñolesca, vinculada al entremés y a otros géneros teatrales "menores", aparecía como el lenguaje más popular de nuestra tradición dramática" (Aznar, 1995, 219).

A apelación á dignificación das formas populares[193] non leva, por tanto, aparellada a inclusión do pobo como suxeito activo do proceso. Segue a ser un teatro "para", do que é receptor, beneficiario se cadra, mais sempre pasivo. Porén, a experiencia de Dieste á fronte do Teatro Guiñol parece ir alén das experiencias de educación popular de tradición francesa. Ou así parece desprenderse das súas propias palabras:

> El misionero tenía más bien algo de juglar, pero de rara especie.(...) La juglaría era el arte de entendernos con el pueblo, de entrar en viva y cordial comunicación con él y, por feliz carambola, de ser, a nuestra vez, orientados por él. (Dieste, "Diversas perspectivas" en *Testimonios y homenajes*. Citado en Aznar, 1995, 222).

O rianxeiro, pois, aspiraba a facer as veces do artista popular, do xograr ou titiriteiro que acudía ao encontro das xentes, na liña do Barriga Verde que evocara no

[193] Lémbrese o parlamento do Director no *Retablillo de Don Cristóbal* de Lorca: "Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada, y saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la Tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro" (Lorca, 1931).

texto publicado en *El Ideal Gallego* algúns anos antes (4-2-1919). A comunicación que procura é máis horizontal ca aleccionadora, buscando ese retorno que o "público maravillado" podía ofrecer durante as representacións de fantoches, e que Dieste, na súa experiencia á fronte do Teatro Guiñol, puido vivir en carne propia. En 1932, a súa vocación teatral impulsárao a pedir unha bolsa que lle permitise percorrer o rural español para estudar as súas tradicións. O resultado foi o seu ingreso nas Misiones pedagógicas, coa encomenda de crear un teatro de fantoches. Nace así o Teatro Guiñol das Misiones Pedagógicas, no que Dieste facía labores de dramaturxia e dirección, escrita dos guións e manipulación, compaxinando distintos roles a semellanza dos fantocheiros tradicionais (Aznar, 1995, 223). De maneira análoga á chegada do carromato dos titiriteiros, a instalación das Misións nunha aldea constituía un acontecemento extraordinario, unha festa na que se proxectaban películas de cinema, líanse romances, impartíanse conferencias de divulgación, soaba música e se representaban títeres. A lixeireza do teatriño de guiñol permitía levalo aos sitios máis recónditos, como foi o caso de Malpica, onde se estreou, e veu constituír, segundo Dieste "el vínculo más cordial y directo entre las gentes y nosotros", (Ibídem, 222). Nas farsas escritas por Dieste respéctanse os esquemas típicos do xénero popular e o recurso aos estacazos (Ibídem, 226). Para Dieste, as Misiones Pedagógicas foron a maneira concreta de compromiso personal para impulsar a política cultural republicana, de participar nunha máis de "las varias formas de propaganda juglaresca" empregadas por aquel proxecto de educación popular (Ibídem, 224). Posteriormente, durante a Guerra Civil, retomaría o xénero no seu *Nuevo retablo de las maravillas*, de inspiración cervantina e popular pero personaxes claramente vinculados ao conflito político. Tamén publicou na revista *Nova Galiza*, baixo o rótulo de "Marionetas de batalla" unha farsa guiñolesca chamada *El moro leal (Nova Galiza,* nº10*,* 20-9-37). Trátase dun "teatro de urxencia", obra de axitación e propaganda (Aznar, 1995, 233) que aproveita a eficacia comunicativa dos monicreques como ferramenta propagandística, da que tamén botou man Eduardo Blanco Amor nunha serie de textos que non se conservan. O propio escritor de Ourense, no prólogo á edición bilingüe das súas *Farsas para títeres*, descarta aquelas pezas escritas "durante a nosa guerra para monifates polémicos e vindicativos" (Blanco-Amor, 1973, 9). A selección conservada por Blanco Amor compóñena seis farsas escritas entre 1939 e 1942, onde alén das referencias aos personaxes do século de ouro español (a Celestina, a figura do cornudo), comparecen os temas títpicos do teatro tradicional de monifates (o propio cornudo ciumento, o indiano morto, o sancristán vicioso e o cura lascivo). O xénero guiñolesco popular ofrecía ao autor unha liberdade de linguaxe que non atopara noutros xéneros:

> Os títeres, ou os actores que os imiten heroicamente na sua eisistencia entre o ser e o non ser, na sua eisistencia coasi sin consistencia, pódennos solevar até as máis dramáticas crueldás non xustificadas senón sinxelamente apetecidas, como é propio e natural de todo degoro humán (...) e ainda permiten deducións éticas de feitío inmoral anque de ningún xeito arbitrarias (Blanco-Amor, 1973, 15).

O escritor ourensán mantiña na década de 1970 algunhas das ideas que o levaran durante o exilio a escribir aquelas *Farsas* e a fundar en Bos Aires o Teatro Popular Galego, desde o que se porían a escena algunhas das pezas escritas por el e outros autores galeguistas. Moitas delas foron incluídas en *Teatro pra a xente*, en cuxo prólogo explica a súa pretensión de sortear os moitos obstáculos que separaba a escrita dos intelectuais galeguistas desa "xente" que non atopa na alta cultura en

galego resposta "ao seu apetite de lecer", e que ten que contentarse con formas "enxebristas" ou comerciais de cultura, na que se ridiculiza ao galego (fala de "xambolismo" e do "tratamento de 'lo gallego' no teatro e no cine, pintoresco e colonialista", 1974, 11). Blanco Amor defende un obxecto educativo para este teatro, escrito...

> (...) pra a xente do noso pobo, pra a xente que nos arrodeia, que agarda de nós non se sabe ben qué, e á que temos a obriga de considerar tal cal é, pra axudala, dende o ponto de vista galego, a ser como tería que ser. (Blanco-Amor, 1974, 8).

Tamén Luis Seoane, quen na súa multifacetada traxectoria creativa chegou a escribir varias pezas para teatro de actor, defendía a necesidade de que "o feito cultural puidese chegar á xente para atinxir en pleno grao o feito da comunicación e da fruición estética, acadando mesmo unha dimensión pedagóxica" (Seoane, 1994, 206). En distintos escritos, moitos deles destinados ás emisións radiofónicas do programa Galicia Emigrante, defende a necesidade de crear un teatro popular galego, que debería estar máis sustentado no feito representativo que no texto escrito. Un teatro máis escénico e menos literario, inclusive, que aquel que el practicou nas súas dúas achegas á literatura escénica galega (*O irlandés astrólogo* e a *Soldadeira*). Reivindica, pois, un teatro que recupere as formas e os contextos de representación populares, como os palcos das festas, nos que o público non permaneza estático, senón que entra e sae da situación de representación. Influído probabelmente polas ideas de Grotowski ou Piscator, reivindica o entroido como forma espectacular na que os roles de espectador e actor se funden. Insiste sobretodo na necesidade de levar o teatro ás rúas, "sacalo dos templos" e "voltar ao xograr e ao saltimbanqui", axente teatral en contacto directo co pobo. O teatro de fantoches está tamén entre as formas predilectas do artista exiliado en Bos Aires, do que destaca a súa potencialidade pedagóxica entre o público infantil (Seoane, 1994, 207-208).

7.1.3. Da educación popular ao adoutrinamento.

A fina liña que delimita a fronteira entre o teatro popular e o teatro dirixido ao pobo con fins propagandísticos fíxose patente durante os anos do Franquismo, onde as autoridades, recollendo a experiencia vivida durante o conflito, botaron man dos fantoches como ferramenta adoutrinadora das capas máis mozas da poboación. Este uso non era novo, senón que resulta dunha tendencia paralela iniciada en Europa a mediados do século XIX, de aproveitamento propagandístico do teatro de fantoches por un lado, e de adecuación dos seus contidos a unha moralidade apta para o público infantil ao que se pretende circunscribir este tipo de teatro, polo outro.

O uso dos fantoches con fins propagandísticos, común durante a II Guerra Mundial en toda Europa, non era novo. Xa desde o século XIX distintos movementos de liberación nacional aproveitaron a popularidade e eficacia comunicativa do teatro popular de marionetas para a súa causa. En moitos casos, os personaxes tradicionais de títeres contribuíron á reafirmación cultural e lingüística de nacións sen estado, como foi o caso da República Chequia (co personaxe de Kasparek), da Bélxica flamenca (Poesje) ou de Grecia. No país heleno o heroe do teatro popular era Karaguiosis, o mesmo Karagoz da tradición turca. A principios do s. XIX, distintos manipuladores da rexión de Epiro iniciaron unha substitución progresiva dos elementos orientais do espectáculo por outros tipicamente neogregos. Estas representacións facíanse sistematicamente en lingua grega, o que acentuou esa

adaptación do personaxe á nova conxuntura. A incorporación de personaxes reais dentro dos espectáculos de sombras, como o tirano Ali-Pachá e o guerrilleiro Katsandonis que lle opuxo resistencia, serviu para levantar os ánimos das tropas gregas durante a guerra da independencia de 1821 (Morfakidis, 1999, 37). Unha vez conquerida a independencia, o teatro de sombras grego veríase obrigado a eliminar toda reminiscencia otomana para gañar o favor da nova clase hexemónica, a burguesía urbana, e deste xeito incorporáronse personaxes helenos e outros turcos, como o policía urbano ou o xefe da guarda do pachá, que constitúen obxecto de mofa. (Ibídem, 126). A potencialidade do teatro de marionetas como ferramenta propagandística foi aproveitada posteriormente polos bandos en conflito durante a II Guerra Mundial, daí o uso de Punch, Guignol ou Kasparek durante ese período (Blumenthal, 2005, 163).

Paralelamente, xa desde fins s. XIX a burguesía europea tratou de "domesticar" os títeres populares para facelos moralmente aceptábeis a ollos da nova clase hexemónica. No caso do Guignol lionés, que tiña sido un espectáculo dirixido prioritariamente ao público obreiro, vai experimentar unha adaptación progresiva para facelo dixeríbel ás capas altas da poboación. Até a década de 1860, os espectáculos de Guignol representábanse nos cafés dos peiraos da cidade, para público de artesáns e tecedeiros. A censura previa e as multas impostas pola policía de Louis Napoleon III a partir de 1850 amosan até que punto...

> (...) le théâtre Guignol était un spectacle populaire dans lequel la contestation avait une part active et où la clientele trouvait le reflet de ses soucis, de ses mauvaises humeurs et de ses espérances. Guignol tel qu'il était joué dérangeait l'administration, il dérangeait le Préfet, il dérangeait les notables lyonnais... (Fournel, 1975, 58)[194].

A censura imperial, ao forzar aos titiriteiros a poñer por escrito os seus textos, pondo límite aos fragmentos improvisados, contribuiu ao progresivo esmorecemento dese componente subversivo do teatro de monifates lionés. A isto contribuirían tamén circunstancias de tipo socioceonómico, como foi a progresiva mellora das condicións de traballo dos operarios da seda, e a aparición dunha prensa local obreira que veu suplir a función que outrora desempeñaran os espectáculos de Guignol, tal que voceiros dos intereses dese colectivo (Fournel, 1975, 64).

Algúns titiriteiros tratan de ataptarse a esta nova clientela. A partir de 1878, Pierre Rousset comezou a interpretar o espectáculo cun espírito distinto ao que marcara a familia Mourguet, considerada a creadora do personaxe. Rousset actuaba no seu propio café concerto, onde incorporou novas pezas ao repertorio. Guignol deveu un personaxe subsidiario que se limita a saudar ao público ao inicio da representación, na que adoitan amosarse parodias de espectáculos de teatro de moda en París (Fournel, 1975, 67). Eliminou dos diálogos todas as expresións obscenas que caracterizaran o espectáculo até daquela e adaptouno ao gosto burgués, dotando as historias dunha moralidade que nunca tiveran. Este espectáculo tería un éxito efémero, e o teatro de Guignol mantívose nas *matinés* infantís, o que levou ao acantonamento do espectáculo ao público máis mozo, aínda vixente na actualidade (Ibídem, 68).

---

[194] o teatro de Guignol era un espectáculo popular no que a contestación tiña unha parte activa e onde a clientela atopaba o reflexo das súas preocupacións, dos seus malos humores e das súas esperanzas. Guignol tal e como era interpretado incomodaba á administración, ao prefecto, aos notabeis lioneses. (t.p.)

En Chequia, os espectáculos dos teatros itinerantes, dirixidos a público rural e en língua checa, unha vez adquirida a independencia convírtense en símbolo nacional e pasan a ser manipulados a nivel doméstico polas familias da burguesía, como forma de entretemento das crianzas da casa (Blecha, 2009, 14). Durante o período socialista serán empregadas con fins didácticos, igual que o será o Petrushka ruso na Unión Soviética. O mesmo ocorre en Grecia a finais do s. XIX, onde o teatro de sombras, xa asumido como símbolo nacional, se adapta á moral burguesa.

A especialización dos títeres ao público infantil é unha consecuencia da adaptación dos titiriteiros ás novas circunstancias sociais. A segmentación dos públicos por idades foi un fenómeno recente, reminiscencia da idelización roussoniana da nenez. As autoridades comezan a preocuparse pola educación das crianzas (polo menos das das clases máis favorecidas) e en consecuencia, do contido dos espectáculos ao que estas podían ter acceso. Como o público dos espectáculos de títeres que se representaban nas cidades era maiormente infantil (se ben até pouco tempo atrás a infancia era un concepto difuso, e moitos cativos xa traballaban nas fábricas desde os 8 ou 9 anos), os bonecreiros aproveitaron a nova tendencia para adaptar os seus espectáculos ao que se consideraba que era máis axeitado para eles. "Education was a major nineteenth-cetury concern, and showmen where certainly not blind to its economical potential, especially with a middle-class public" (McCormick e Pratasik, 2004, 81).[195]

Así ocorreu, como se viu, en Lyon, onde se representaba Guignol nos teatriños dos parques; o feito de tratarse dun recinto acoutado facilitou a segmentación de públicos, neste caso crianzas acompañadas das súas neneiras.

Á marxe deste fenómeno ficaron os titiriteiros populares ambulantes que pervivían nas zonas rurais. Tal foi o caso da familia Silvent ou dos fantocheiros portugueses que seguiron actuando para públicos interxeracionais, sen modificar o seu repertorio para adaptalo á moral dominante. En Portugal, segundo recolleu Henrique Delgado, o derradeiro pavillón de títeres e varietés continuou viaxando polas feiras das vilas e aldeas até 1967, unha data non moi posterior á da familia asentada en Galiza (Ribeiro, 2011, 116). Tras o declinio dos pavillóns de feira, uns poucos fantocheiros solitarios continuarán a representabar os espectáculos dos robertos en pequenos teatriños nos parques e prazas das cidades, como foi o caso de António Dias, activo até a súa morte en 1986 (Seara, -, 18).

Durante o Franquismo, á marxe da presenza dos últimos titiriteiros populares nas feiras e festas até a década de 1960, os títeres funcionaron como parte "dunha elaborada estratexia para difundir entre os nenos españois o ideario do Partido Único, Falange Española" (Ayuso, 2015, 57), de xeito parello ao uso que durante o Reich fixeran as autoridades nazis do personaxe tradicional de Kasper (Blumenthal, 2005, 163; McCormick e Pratasik, 2004, 216). Adolfo Ayuso explica todo o sistema artellado polo Réxime na inmediata postguerra. Entre 1942 e 1960 formáronse máis de mil grupos de teatro de títeres de luva, a partir das competicións organizadas anualmente e nas que participaban grupos de teatro guiñol formados xeralmente por "frechas" (nenos de 11 a 15 anos afiliados ao Frente de Juventudes de Falange) da práctica totalidade das provincias:

> As regras para as representacións eran determinadas pola Asesoría Nacional de Cultura e Arte (...). Os textos das obras debían estar

[195] A educación constituía unha grande preocupación no século XIX, e os titiriteiros non eran alleos ao seu potencial económico, especialmente cun público de clase media. (t.p.)

> compostos polos mesmos "frechas" a seguir unhas Consignas (unha frase breve de carácter patriótico e mobilizador) ditadas pola xerarquías nacionais e provinciais que logo se escenificaban, en ocasións coa axuda dalgún camarada maior. (…) o Flecha Juanín (…), segundo as normas ditadas, debía ser o protagonista de todas as obras. Ía vestido co uniforme e os arreos das Falanges Juveniles de Franco. O seu papel era o de espertar consciencias, darlle exemplo aos demais "frechas" de eficacia, orde e valentía. Dentro das obras que puiden consultar habia dúas temáticas predominantes. A primeira era de carácter interno ao Frente de Juventudes, ben exaltar o valor ou a entrega ao Partido, ben perseguir a indisciplina e a preguiza dalgúns dos seus militantes, a castigar a aqueles que podían ter antecedentes republicanos ou aos que se dedicaban ao estraperlo. A segunda, que acabou sendo a mais frecuente, era a de rescatar unha nena ou unha princesa secuestrada por algún malvado cuxos papeis adoitaban corresponder á Bruxa e ao Ogro Dentes-Longos (Ayuso, 2015, 58).

Unha vez que o movemento se estendeu, varios dos mozos que participaran optarán pola profesionalización. Actuarán polas vilas e cidades de todo o Estado cos seus personaxes, xa non tan explicitamente pertencentes ao aparello da Falange. Foi o caso do promotor do movemento, Natalio Rodríguez, *Talio*, que exercera de marionetista antes da Guerra Civil e que ocupara cargos de importancia na Asesoría Nacional de Cultura e Arte. Talio creará os seus populares bonecos Chacoli e Chacolá. Seguiralle o seu discípulo Maese Villarejo, creador do personaxe de Juanín el Flecha, a quen reconvirte en Gorgorito, xa sen o uniforme falanxista. Estes espectáculos irán dirixidos especificamente a un público infantil e son representados en lingua castelá por todo o Estado. Os argumentos, de vocación moralizadora, representan sempre a un heroe bondadoso que vence a todos os seus inimigos, os que encarnan o vicio, sendo a Bruxa malvada a peor de todas. Porén, Juanín el Flecha nunca chegaría a ser popular, xa que "is part of the nature of the popular puppet to be subversive and against the authorities" (McCormick e Pratasik, 2004, 216)[196]. Da aprendizaxe nos grupos do *Frente de Juventudes* xurdirán, arredor de 1960, outros titiriteiros semi-profesionais, como José Luis Karraskedo en Burgos e Manuel Ardura en Asturias. Na mesma época, en Donosti, crea o personaxe de Colorín Juan Luis Díaz Gómez de la Serna, policía, escritor e irmán de Maese Villarejo. No parque do Retiro de Madrid comezaron a actuar Francisco Porras e Tina de Ureña, *Guiñol de Tina Francis*, baixo as ensinanzas de Talio. Todos eles actuaban para público exclusivamente infantil, e con frecuencia contaban co apoio das autoridades para instalarse nunha ou outra praza. Pódese dicir que esta xeración de mozos titiriteiros constituirá o referente máis inmediato da seguinte, xurdida tras a morte de Franco. Moitos destes mozos e mozas que se interesan pola arte das marionetas durante a Transición teñen unha vocación transformadora e pretenden empregar o teatro de títeres como unha forma de activismo. Porén, descoñecen a tradición popular anterior a aquela xeración de titiriteiros formados nas filas do Frente de Juventudes. (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

[196] é parte da natureza do títere popular ser subversivo e contra as autoridades (t.p.)

7.2. OUTRAS PATRIMONIALIZACIÓNS DO TEATRO POPULAR DE MARIONETAS EN EUROPA.

A preocupación pola preservación dos repertorios e personaxes do teatro de títeres provén de datas tan temperás como a década de 1840, cando se impulsou a recolla dos textos da versión popular do Fausto en Alemaña. O maxistrado Onofrio adentraríase dúas décadas despois nos baixos fondos lioneses para tomar nota dos textos do Guignol popular. Nas zonas de Europa onde o proceso de industrialización se iniciou con anterioridade, a decadencia dos titiriteiros ambulantes comezou a manifestarse antes, o que levou á preocupación de determinados individuos da burguesía por manter esta forma cultural, considerada parte dun patrimonio a preservar (McCormick e Pratasik, 2004, 212). Este movemento vincúlase coa asociación das marionetas tradicionais a unha idea de folklore que, naquela altura, pretendía servir para reforzar a homoxeneidade cultural dun determinado Estado-Nación (Ibídem, 10). Vencellados á "invención das tradicións", este tipo de procesos perseguirían unha ritualización de determinados elementos dun pasado desprovistos da súa vitalidade orixinal, con novos fins (Hobsbawn, 1984, 6) No caso do teatro de títeres, o interese por recuperar esta tradición en declinio para os fins da nova orde social perseguiría o obxectivo de inculcar un sistema de valores e unhas convencións condutuais determinadas (Ibídem, 9). Daí o interese da burguesía de finais do século XIX por "moralizar" os espectáculos de Guignol e adaptalos ao público infantil, ou do movemento helenista por convertir Karaghiozis en voceiro da súa concepción do mundo. Se ben algúns destes procesos de "reinvención" dos títeres populares foron emprendidos polo Estado, como aconteceu cos xa mentados Juanín el Flecha durante o Franquismo, con Kasperle na Alemaña nazi ou co Petrushka durante e era soviética, en moitos casos tratouse de movementos de natureza non oficial, impulsados por grupos sociais sen unha organización formal ou sen un obxecto político consciente. A coexistencia destes dous impulsos (o oficial e o extra-oficial) constitúe un reflexo, segundo Hobsbawn, das fondas e aceleradas transformacións vividas durante o período, no que unha miríada de grupos sociais reclamaba novos instrumentos para asegurar e expresar a cohesión social (Ibídem, 263). Un exemplo das iniciativas non oficiais de patrimonialización do teatro popular de marionetas constitúeo a Société des Amis de Guignol et de Lyon, fundada en 1913 e aínda activa cos mesmos principios cos que se fundou: a preservación do repertorio de Guignol e da fala lionesa. As actividades desta asociación manteñen un espírito nostálxico respecto ao mundo anterior a 1914, se ben desbotan toda a faceta subversiva do espectáculo orixinal e renegan de toda actualización do repertorio. Movementos similares xurdiron en Gante e en Bruxelas para recuperar os personaxes locais e vinculalos á reivindicación identitaria flamenca. (McCormick e Pratasik, 2004, 212).

Como consecuencia desta asociación dos títeres populares á identidade dun estado-nación (e non tanto a unha identidade lingüística ou étnica, o que estaría máis axustado á realidade, Ibídem, 12), e perante a constatación do seu esmorecemento como espectáculo popular vivo, xurdiron tamén iniciativas para a súa musealización. No cadro das correntes folcloristas de finais do século XIX e XX, créanse en Alemaña e Franza museus etnográficos que inclúen un apartado específico para o teatro de marionetas. En Italia ese labor foi emprendido por coleccionistas particulares, o que posibilitou a conservación nos nosos días dun enorme legado de distintos marionetistas (Ibídem, 13). A inisistencia en vincular o teatro popular de marionetas ao folclore antes que ás artes escénicas é reveladora desta tendencia á súa asociación á cultura dun determinado estado-nación, por máis que o carácter ambulante e

antiautoritario deste tipo de teatro se resista a tal identificación. Só en datas recentes teñen aparecido museos consagrados especificamente ao teatro de marionetas universal, como o de Gadagne en Lyon ou o Topic de Tolosa. Porén, mantense a idea das marionetas tradicionais como patrimonio nacional, tal e como demostra a declaración do teatro de sombras de Karagöz na Lista Representativa do Patrimonio Cultural Inmaterial da Humanidade por parte da UNESCO en 2009[197]. A pesar de Karagöz ter sido o heroe do teatro de sombras de todo o Mediterráneo oriental e meridional durante o s.XIX, adquirindo distintos nomes e variantes, a declaración por parte do organismo internacional afecta exclusivamente á forma teatral no territorio da actual Turquía. Renúnciase deste xeito á posibilidade de recoñecer a potencialidade desta forma de teatro como patrimonio cultural multinacional, unha fórmula que podería acaer á tradición europea de títeres que arrinca co personaxe de Pulcinella. Nese senso, as condicións para elevar candidaturas de tipo multinacional, nas que se require a implicación dos estados, constitúen un freo importante.

Os procesos de patrimonialización do teatro popular de títeres emprendidos sen atender á natureza viva do espectáculo derivaron con frecuencia nunha preservación nostálxica ou embalsamadora, na que o ben patrimonial deviu mero obxecto de contemplación ou mesmo mercantil. A fetichización como deriva dos procesos de patrimonialización emprendidos de costas á comunidade ten sido xa analizada no cadro teórico deste traballo e tamén se deu no caso das marionetas. Un exemplo paradigmático é o de Guignol, empregado por distintas casas comerciais francesas como imaxe de marca, e como logotipo dos locais turísticos da cidade de Lyon (Fournel, 1975, 64). Nalgúns casos, o potencial turístico dos espectáculos tradicionais de marionetas foi aproveitado para promover a súa reactivación, como ocorreu co teatro de Toone en Bruxelas na década de 1960. Tamén a Opera dei Pupi, en Sicilia, puido ser recuperada para usos turísticos a finais da década de 1950, cando as últimas familias de bonecreiros estaban a abandonar o oficio. Así e todo, nos últimos anos o interese do turismo por asistir ás representacións das marionetas sicilianas ten decaído, até o punto de que hoxe é máis sinxelo adquirir unha marioneta como *souvenir* que asistir a un espectáculo. Algo semellante ocorre en Praga ou Nápoles (McCormick e Pratasik, 2004, 213).

7.2.1. Patrimonializacións "reactivadoras" do teatro popular de marionetas.

A partir de 1968, na liña doutros procesos de reactivación patrimonial das culturas populares emprendidos nese momento, prodúcese un xiro nos movementos que pretendían recuperar as formas de teatro popular de títeres en distintos contextos europeos. A iniciativa de marionetistas individuais ou colectivos sociais que comparten a valoración dos repertorios e das técnicas tradicionais de títeres tal que forma artística e comunicativa a preservar, algunhas persoas mozas, procedentes de campos alleos á tradición titiriteira, achéganse aos últimos representantes do oficio para tratar de recoller a súa memoria. A vocación destas persoas non é preservar con obxecto embalsamador, senón recoller o testemuño dos antigos titiriteiros, devolvendo o espectáculo ás rúas e aos contextos de representación máis próximos ao público popular. Foi o caso de Bruno Leone, quen atopou en Nunzio Zampella o mestre que lle transmitiu os segredos do oficio de *guaratellae* até a súa morte en 1984 (McCormick e Pratasik, 2004, 215). Leone continúa a representar co seu teatriño ambulante as historias de Pulcinella nas rúas de Nápoles, alén de noutros espazos como prisións e centros escolares, así como en festivais de todo o mundo. O seu

[197] http://www.unesco.o,1rg/culture/ich/es/RL/00180

repertorio, partindo dos esquemas tradicionais, é constantemente actualizado con referencias á actualidade e innovacións dramatúrxicas propias. Do mesmo xeito, João Paulo Seara Cardoso aprendeu as técnicas de manipulación e os repertorios do teatro dos robertos de António Dias, o fantocheiro que representou o espectáculo no seu teatriño nos parques lisboetas até a súa morte en 1986 (Vieira, 2005, 48). Un caso semellante é o de Kim Werkhoeve co personaxe de Jan Klaassen em Amsterdam. Este titereiro non pretende facer unha reprodución do espectáculo de Jan Kabalt (o popular marionetista de principios do s. XX), senón continuar co espírito dos titiriteiros das rúas, o que conleva engadir referencias políticas expolícitas. Klaassen, o heroe do teatro de cachiporra nos Países Baixos, forma parte para Werkhoeve dunha contracultura subversiva e o seu carácter contestatario é inseparábel ao personaxe. (McCormick e Pratasik, 2004, 215; Rumbau, 2013, 134-135). No Alentejo, a recuperación dos Bonecos de Santo Aleixo foi posíbel mercede á adquisición das pezas de António Talhinhas, o último bonecreiro en activo até 1975, por parte da Cámara Municipal de Évora. O Centro Cultural deste concello portugués asumiu o proceso de recolla do repertorio, para o que contratou ao propio Talhinhas co fin de que transmitise as técnicas de manipulación ao alumnado da Escola de Formação Teatral municipal. Desta formación xurdiría unha compañía estábel que desde aquela continúa a representar o espectáculo por todo o mundo (Passos, 2005, 78-79). Neste caso, pois, o proceso de reactivación contou cun forte apoio institucional, o que explica a estabilidade do espectáculo recuperado, se ben podería levar aparellado un risco de institucionalización: o espectáculo non sufriu ningunha variación desde a súa recuperación na década de 1980, constituíndo unha mera reconstrución arqueolóxica, desprovista do seu carácter popular orixinal. Porén, o apoio institucional aos procesos de reactivación patrimonial non implica necesariamente a súa fosilización, como mostra o caso do Théâtre de Guignol et de Lyon, propiedade do concello de Lyon pero xestionado por unha compañía concesionaria. A compañía dos Zonzons, á fronte deste teatro, aspira simultaneamente a pór en valor a tradición e a renovala, introducindo nos seus espectáculos elementos do teatro de obxectos contemporáneo, o que os convirte en albo de críticas por parte de determinados sectores da sociedade lionesa, que defenden o carácter puro e inamovíbel do espectáculo.

Para Toni Rumbau, o século XXI é propicio ás marionetas. Os personaxes da tradición europea atoparon, considera, unha enerxía nova e proxéctanse cara ao futuro, con proliferación de novos manipuladores e compañías que os representan.

> Acaso unha nova enerxía está insuflando os vellos personaxes no noso actual século de cambios galopantes e tremendos? Todo parece indicar que si. É como se un novo individualismo dunha radicalidade superior ás súas formas até agora coñecidas se tivese imposto no mundo. (...) unha forma radical e euforicamente positiva de individualismo que escapa aos contextos nacionais do XIX e as súas revolucións burguesas, e que se institúe como suxeito libre e soberano da evolución dun mesmo, do conxunto humano e do mesmo planeta. (Rumbau, 2015, 42)

Este autor conxectura que aparecerán novos personaxes e modos de representar para adaptarse a este novo individualismo. Estes novos personaxes xa non serán inxenuos, como os xurdidos no século XVIII, pois a inxenuidade dos vellos modelos da tradición non se adapta aos suxeitos soberanos do actual contexto social e político que se trata de deseñar no mundo. A reflexión proposta polo titiriteiro catalán permite enlazar co debate de fondo no proceso de patrimonialización emprendido pola Asociación Cultural Morreu o Demo, no que se pon en cuestión a necesidade de

adaptar o espectáculo de Barriga Verde á sociedade actual co fin de recuperar o seu rol como medio de comunicación das capas subalternas da poboación, que no contexto contemporáneo dispoñen de linguaxes e ferramentas distintas ás do período no que os Silvent percorrían as feiras do país galego.

7.3. O PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN DE BARRIGA VERDE.

Para a redacción deste apartado combinaranse os datos proporcionados polas fontes primarias ás que tivo acceso a investigadora, coa descrición dos feitos tal e como ela os viviu. O feito de constituír a investigadora un actor activo no proceso descrito fai que o seu papel poida considerarse o dunha observadora participante que relata os feitos coa maior fidelidade que a súa implicación nos mesmos lle permite. Preséntase a continuación, polo tanto, unha sorte de etnografía do proceso patrimonializador, que se fai máis patente no relato dos últimos anos, aqueles nos que a implicación da investigadora foi máis intensa.

7.3.1 Primeiros pasos na recuperación da memoria do espectáculo.

Como se viu, os distintos membros da familia Silvent deixaron de mover o espectáculo de bonecos (tanto na súa versión de barraca de feira como no formato reducido para representar en interiores durante o inverno) ao longo da década de 1960. Con posterioridade a esa data, os únicos espectáculos de monicreques que se representaron en Galiza eran os dos titiriteiros formados no Frente de Juventudes, dirixidos especificamente a público infantil, que actuaban nas prazas das cidades galegas durante os meses de verán.

Despois da morte de Franco, algúns mozos e mozas próximas ao movemento antifranquista interesáronse polo teatro de marionetas como vía para expresar a súa oposición ao xa agonizante réxime. De formación diversa, nalgúns casos autodidacta, conforman grupos de animación e teatro de rúa que poderían encadrarse no *agit-prop* (Conversa con titiriteiros para o documental, gravada en xuño de 2011). Este movemento vincúlase co de creación dun teatro profesional galego, xurdido ao abeiro do grupo Abrente de Ribadavia (Lourenzo e Pillado, 1987; Campoy, 2011), aínda que cunha vocación máis libertaria que aquel, máis próximo ao ideario nacionalista. Algúns destes mozos, tras o seu descubrimento das posibilidades expresivas das marionetas, deciden formarse fóra de Galiza. Deste xeito, Andrés Cunha *Tatam* aprenderá no Institut del Teatre de Barcelona co marionetista inglés Henry V. Tozer; ou Marcelino de Santiago, *Kukas*, formado nas artes plásticas, acode a Francisco Peralta para perfeccionar a súa técnica de construción de marionetas (Conversa con titiriteiros para o documental, gravada en xuño de 2011).

No caso de Anxo García, quen en 1982 funda xunto a Pilar Álvarez e Xulio Balado a compañía Viravolta, a súa formación como marionetista é autodidacta, se ben prevalece un interese persoal pola cultura popular de transmisión oral, que explica a súa teima por pescudar nas pegadas dos titiriteiros tradicionais que existiron en Galiza no pasado.

> (...) entre os titiriteiros sempre se falaba de que si Barriga Verde, si tal, si cual… me preguntaba que fora do Barriga Verde que coñecín na miña infancia… Por que houbera esa ruptura entre os barrigaverde e os titiriteiros que estábamos facendo títeres daquela, e… E unha cousa que me preguntaba muito era por que un barbeiro, un amigo meu, aprendera do seu pai, e eu que era titiriteiro non tiña de quen aprender (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

García emprende, deste xeito, un movemento paralelo ao seguido en Nápoles por Bruno Leone, se ben coa desavantaxe da inexistencia dun referente vivo no que estivese depositado o legado a recuperar. A finais da década de 1980 (case vinte anos despois da morte de José Silvent, en 1973), Anxo García dá coas primeiras pistas que o conducen aos últimos rastros de Barriga Verde. Nese momento, entra en contacto con Xosé Piñeiro Ares, alcalde de Pontecesures e autor da entrada sobre Barriga Verde na *Gran Enciclopedia Gallega*. Este pono en contacto cun neto de José Silvent que se atopaba casualmente en Pontecesures cun posto nas festas da vila (entrevista a Anxo García). Este neto é Manuel, quen estivera chamado a suceder a José na manipulación dos bonecos, se unha doenza cardíaca non o tivese obrigado a deixar o oficio (A. Silvent, entrevista para o documental, xuño de 2010, e entrevista persoal, 3-2-12). A través del localizan ao seu tío Alfonso Silvent, quen, salvadas as reticencias iniciais, amósalle ao xove titiriteiro os bonecos e os materiais que aínda conserva no domicilio familiar de Lérez. Nestas conversas iniciais co sobriño e o fillo máis novo de José Silvent, García toma nota dos detalles do espectáculo, tanto a nivel técnico como de repertorio[198]. Nunha segunda visita, Trini, a irmá de Alfonso, négase a recibilio, recelosa das intencións do titiriteiro. García opta entón por contactar con distintos intelectuais galeguistas que nalgún momento fixeron referencia ao espectáculo na súa obra, para completar o retrato do espectáculo. Fala con Trapero Pardo, Manuel María, Borobó, Antón Fraguas, Avelino Pousa Antelo ou Alonso Montero[199]. Asemade, acomete unha pesquisa hemerográfica, centrada sobretodo no diario *El Progreso* de Lugo, do que recolle numerosas referencias ao espectáculo.

Tras este primeiro impulso e perante a falta de apoios institucionais, García suspende durante algún tempo o seu rastrexo das pegadas de Barriga Verde, o espectáculo do que tiña algunha vaga lembranza infantil de cando visitaba as feiras de Lalín. Porén, o seu interese por recuperar o espectáculo pervive, e uns anos despois, en 1998, monta coa súa compañía un espectáculo de títeres de luva con Barriga Verde como protagonista, a partir dos datos fornecidos polos descendentes de Silvent, ao que incorpora elementos de colleita propia.

> Basámonos na información de Alfonso, na coincidencia que había co que sabíamos de repertorios de… De Don Cristóbal e de outras partes, de España, e metimos tamén gags que sabíamos que nunca se fixeran, como o do militar, por exemplo. Nós o adaptamos, nós recreamos toda a historia. Como houbera feito calquer outro titiriteiro no seu momento. (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015)

Con bonecos construídos ex-novo, sen tratar de imitar os de José Silvent, e incorporando diálogos novos ás escenas descritas polos parentes do bonecreiro, o espectáculo *Barriga Verde*, da compañía Viravolta, constitúe un exemplo de actualización patrimonial. A intervención de tres manipuladores permite a presenza de numerosos personaxes en escena, como xa ocorría no caso de Silvent cando botaba man dos fillos e netos para representar as escenas do enterro e do descubrimento de América, na que era imprescindíbel contar con máis de tres persoas detrás do teatriño. O feito de prescindir do uso da palleta permite aos membros de Viravolta engadir un maior peso nos diálogos, nos que son frecuentes as referencias á actualidade, se ben

[198] Por desgraza, ningunha destas conversas foi gravada. Agradezo a Anxo García terme facilitado a consulta das notas tomadas, que serviron de base para as entrevistas realizadas no curso desta investigación.

[199] Das entrevistas a Manuel María e Borobó consérvase a gravación, que foi empregada neste traballo. Do resto só se conservan algunhas notas.

resta frescura ao espectáculo. Dirixido a un público de todas as idades, as dinámicas de programación habituais en Galiza fan que a maioría das representacións celebradas até o momento do espectáculo (aínda en cartel en 2015), foran dirixidas a público infantil, o que ten provocado reaccións airadas dalgúns pais e educadores, que consideran inapropiado o uso da violencia por parte do heroe do espectáculo[200].

A reacción de Alfonso Silvent perante a versión realizada pola compañía de García foi, nun primeiro momento, de rexeitamento perante o que consideraba unha usurpación dun legado exclusivo. Afortunadamente, a actitude do fillo máis novo de José Silvent mudou unha vez que asistiu a unha representación do espectáculo.

> (...) montamos o noso Barriga Verde, na convicción de que podíamos facelo, e así o sigo crendo. Alfonso sigue crendo que non, pero eu sigo crendo que si. E… nunha homenaxe que se lle fixo ao pai de Alfonso en Lérez, pois Xaime nos invitou a facer o Barriga Verde alí, e fumos, claro, por suposto. E aí foi onde volvín a atopar a Alfonso, que veu a saludarme, xa viña máis calmado, porque o tranquilizara… Xaime, e fixemos a función e ao acabar a función veu xunto a min e un pouco sancionou a historia. Xa… Eu, Viravolta, un pouco xa pasabamos a formar parte da colectividade de Barriga Verde (A. García, entrevista persoal, 26-2-2015).

Coincidindo coa recreación do espectáculo pola *troupe* lalinense, Xaime Iglesias, veciño de Lérez e activista cultural desta parroquia pontevedresa, comeza a interesarse pola figura de José Silvent e inicia unha serie de conversas cos seus fillos e veciños co fin de recuperar a memoria do bonecreiro. Desde o inicio das súas pesquisas, Iglesias verqueu nalgunhas publicacións en prensa ou da Asociación Cedofeita[201], da que é membro fundador, os aspectos básicos do percorrido vital de José Silvent, contribuíndo na divulgación, cando menos a nivel local, desta figura do teatro popular de títeres en Galiza.

Os primeiros pasos do proceso patrimonializador son, por tanto, similares aos emprendidos noutros lugares de Europa por outros tiriteiros. Pretenden recuperar o espectáculo para o público contemporáneo, actualizando os seus contidos mais respetando as formas orixinais. En paralelo, trátase de preservar o legado, se ben dun xeito asistemático e sen apoios institucionais.

7.3.2 Difusión a través do audiovisual.

O proceso experimenta un novo fito en 2009, cando Comba Campoy e Marcelo Martínez, da produtora Tintimán Audiovisual, inician a preprodución dun documental sobre Barriga Verde e a tradición europea de títeres de luva. O proxecto encádrase dentro da liña de traballo dos dous comunicadores, adscritos á súa vez ao grupo de investigación Cidadanía e Comunicación da USC, encamiñada ao desenvolvemento de actividades de divulgación e acción social relacionadas coas distintas formas de comunicación das comunidades. Nese sentido, a investigación sobre o teatro popular de marionetas tiña centrado algunhas accións previas dos dous investigadores, como un proxecto de serie documental (Titirimundi, 2005), que finalmente non puido ser concluído. Nesta ocasión, apoiados na sociedade cinematográfica Tintimán, contactan

---

[200] "Títeres antipedagógicos en Redondela", Carta ao director publicada en *Atlántico Diario* o 19/05/2013. (Recuperado de http://www.atlantico.net/articulo/cartas-al-director/titeres-antipedagogicos-redondela/20130519060014006996.html)

[201] Iglesias, X. (2001). *Barriga Verde, un persoeiro con engado*. Pontevedra: A.C. Cedofeita.

con Pedro Solla para que asuma a realización e inician a busca de financiamento a través das fontes disponíbeis na altura: as axudas a produción da AGADIC e a convocatoria da TVG para compra de proxectos. Conseguen ambas as dúas axudas, comprometendo unha achega de 45.000 euros en total para un proxecto orzamentado en 100.000 euros.

O guión ten como eixo central a recuperación da figura de Barriga Verde, e para iso o equipo ponse en contacto coa compañía Viravolta para que participe no documental recreando o proceso de investigación que levaran adiante para recuperar o espectáculo, e completando este proceso cun elemento que até entón non fora posíbel por motivos económicos: a construción dunha barraca inspirada na empregada pola familia Silvent para percorrer as feiras do país. Asemade, queríase poñer en valor o personaxe galego confrontándoo con outras tradicións similares europeas. O proxecto do filme constituía, deste xeito, un paso máis no proceso de patrimonialización de Barriga Verde, centrada na súa difusión como paso necesario para a súa socialización.

As gravacións iníciansе en Londres en maio do 2010 e continúan durante a tempada de festivais dese mesmo ano (Titirimundi de Segovia, Festival Internacional de Redondela), onde se aproveita a presenza de titiriteiros europeos para gravar as súas intervencións e espectáculos. Durante ese verán grávanse entrevistas con dous descendentes da familia Silvent: Alfonso (residente en Lérez, fillo de José), e Juan (fillo de Santiago, residente na Devesa, concello de Ribadeo). Asi mesmo, rexístrase o avance dos traballos de construción do Pavillón da Risa, a barraca de Barriga Verde que Viravolta reconstrúe co apoio económico de Tintimán Audiovisual. No outono, e co apoio da Deputación de Lugo, o Pavillón da risa, xa rematado, actúa na praza da Soidade de Lugo durante as festas do San Froilán, e posteriormente na praza maior de Mondoñedo, durante as San Lucas. O equipo do documental rexistra a estadía da compañía nas dúas vilas, así como as reaccións do público que se rencontra cun espectáculo que foi unha referencia desas festas durante moitos anos. En marzo de 2011 o equipo de gravación, formado por tres persoas (cámara, director e produtora; un técnico de son local é contratado en cada localidade), viaxa a Nápoles para gravar o berce de Pulicnella, onde rexistran o labor de Bruno Leone nas rúas do casco vello da cidade. Un mes despois farán o propio en Brno (República Checa) e Lyon. As gravacións conclúen en outubro no Porto e en Lalín, onde se montan as animacións que servirán de cortiniñas no documental.

En decembro de 2011 entrégase á TVG unha primeira montaxe, de 150 minutos, que será revisada polo director e o montador no primeiro semestre de 2012 para reducila aos 78 minutos actuais.

Durante o ano 2012 a produtora Tintimán presenta o documental en distintos espazos, como os festivais OUFF e Cineuropa, o Festival Internacional de Teatro de Formas Animadas de Lisboa e o Titirijai, Festival Internacional de Títeres de Tolosa.

Nesa altura, calcúlase que o filme chegou ao medio millar de persoas, a través destas presentacións puntuais. A Televisión de Galicia, detentora dos dereitos de emisión, non emitirá até dous anos despois o filme, sen apenas promoción previa e en horario de *late-night*. Os responsabeis do proxecto deciden explorar, a finais de 2012, outras vías de distribución que permitan que o documental sexa visto por máis persoas.

7.3.3. A socialización como horizonte.

A produción do documental servira para poñer en común os coñecementos e experiencia dos membros de Viravolta coa investigadora (tamén produtora do documental), reforzando a constatación da necesidade de estender o proxecto de

activación patrimonial, integrando a máis persoas que compartisen o interese por recuperar o espectáculo popular de títeres galego e propiciar deste xeito a súa apertura.

A investigadora comparte estas inquedanzas co xornalista cultural e antropólogo Germám Ermida, quen tiña tratado de impulsar unha exposición sobre Barriga Verde en 2006, sen éxito. En setembro de 2012 ambos deciden pór en marcha o Proxecto Barriga Verde.

Nese momento, os dous promotores iniciais establecen unha serie de obxectivos e de liñas posíbeis de accións para conseguilos. En primeiro lugar, deseñan un plan de acción a longo termo no que se enumeran todas as posibilidades que agocha o proxecto, pensando nos beneficios que estas poden reparar a nivel social, e das posibilidades de financiamento de cada unha delas. Lístanse tamén os principios e valores que hai detrás do proxecto, e que non deberán perderse de vista para unha evolución coherente do mesmo.

Algúns dos obxectivos marcados inicialmente, para unha acción a nivel galego, eran:

- Recuperar Barriga Verde como símbolo identitario galego
- Xerar contacto interxeracional e recuperar a memoria do personaxe
- Aproveitar Barriga Verde para desenvolver actividades de dinamización sociocultural naquelas localidades máis vencelladas ao personaxe.
- Reivindicar os títeres galegos, tanto os tradicionais como os contemporáneos.
- Reivindicar as feiras como espazos de lecer e de intercambio cultural.

("Rascunho_Proxecto Barriga Verde 2012", documento de traballo).

Os obxectivos combinan, deste xeito, a continuidade da recuperación e difusión emprendidas anteriormente, con outros novos, máis volcados á socialización e reactivación do ben a recuperar. Apréciase, nesta declaración de intencións inicial, un dos elementos típicos do que Souty (2013) definiu como procesos de patrimonialización *botton-up*: o énfase na reivindicación identitaria a partir de determinados elementos que sirvan como probas de autenticidade para sustentar determinadas reivindicacións político-sociais. A reivindicación identitaria vai de man dun necesario proceso de recuperación da memoria, o que Davallon (2002) describiu como un rito de pasaxe entre unha memoria antiga, aquela conservada polos últimos habitantes do mundo no que morou Barriga Verde, e unha nova memoria que deberá configurar este patrimonio inmaterial que se quere vivo. Un patrimonio inmaterial necesariamente sustentado en determinados bens materiais que conforman o acervo físico desa memoria, a súa carta de autenticidade a ollos dos seus legatarios. A reivindicación das feiras como escenario propio deste patrimonio remite á vocación, por parte do grupo promotor do proxecto, de manter vivos determinados elementos daquel mundo tradicional do que o espectáculo formou parte e que resisten na actualidade, se ben con novas formas. Asóciase, deste xeito, os espazos públicos de sociabilidade propios do mundo tradicional ao patrimonio inmaterial que se pretende rescatar ou revivir, permitindo ao mesmo tempo dinamizar eses espazos e os grupos humanos que os habitan.

Por último, aínda que de xeito menos explícito nesta declaración de obxectivos inicial, concíbese o desenvolvemento local e comunitario como consecuencia lóxica de todo proceso patrimonializador que se queira participativo. Tal e como a definiu De Varine, unha patrimonialización desta natureza constitúe, de por si, un acto político de mobilización popular, e require indefectibelmente dunha consciencia

colectiva do valor do ben a patrimonializar, así como das transformacións que a propia comunidade ten vivido ou está a experimentar (Varine, 2005, 111). Por outra banda, a activación patrimonial que se propón emprender requirirá dun proceso social de semantización cultural, de reapropiación de determinados bens pola comunidade. Só desta maneira facilitará o reforzamento do vínculo identitario dentro da comunidade (Sierra, 2000, 413).

Alén destes obxectivos centrados na comunidade galega, o Proxecto Barriga Verde aspira, segundo expresan os primeiros documentos do colectivo, a colocar os títeres tradicionais galegos como parte da rica tradición europea de títeres de luva, e tamén se propón o emprendemento de accións de proxección internacional da figura, entre as cales estaría a consecución da declaración por parte da Unesco dos títeres europeos de cachaporra como Patrimonio Inmaterial da Humanidade ("Rascunho_Proxecto Barriga Verde 2012", documento de traballo). Porén, esta liña queda posposta para un segundo momento na estratexia de implantación do Proxecto.

Para acadar os obxectivos propostos proxéctase comezar por realizar dous tipos de actividades. Por unha banda, exposicións, que poderán ser de pequeno formato, para seren acollidas por centros de ensino e bibliotecas, ou de grande formato, en museos e centros expositivos de maior tamaño. En segundo lugar, proponse realizar unha páxina web que sirva para visibilizar a actividade do colectivo e constitúa a principal ferramenta de difusión do proxecto.

Xunto con estas dúas accións principais, e como complemento para reforzar os obxectivos de difusión e recuperación, formúlanse outras actividades de menor entidade que formarían parte dunha campaña máis descentralizada e horizontal, onde a participación da comunidade sería requisito indispensábel para poder falar de éxito. Estas actividades debían aproveitar as técnicas do márketing e as NTIC para difundir a tradición, emulando experiencias como previas como a recuperación da figura Apalpador (Ermida, 2012). Incluirían a edición de materiais como o documental en formato libro-DVD, de flyers para distribuír en centros sociais e culturais, a presenza constante nas redes sociais e en portais de vídeos para difundir audiovisuais relacionados coa memoria de Barriga Verde, e, sobretodo, unha constante presenza social a través da presentación de materiais, proxeccións do documental e organización de charlas e outras actividades de dinamización. Pénsase tamén no desenvolvemento dunha aplicación para teléfonos móbiles, específica para a recollida de memorias orais sobre o personaxe, e mesmo nun videoxogo que constituiría unha fonte de financiamento importante.

A necesidade de apoios económicos para facer viábel o proxecto é, pois, tida en conta neste plan de acción inicial do proxecto. Valóranse distintas opcións de financiamento, empezando polas de tipo institucional (subvencións, programas e convenios puntuais coas distintas administracións); o apoio social a través de fórmulas de micromecenado, busca de apoios de centros sociais e outros colectivos; así como as fontes privadas, a través da venda de materiais ou servizos por parte do colectivo, ou patrocinios de empresas privadas que puideran exercer de mecenas do proxecto.

Como primeiro paso para pór en andamento o proxecto inicial, durante o outono de 2012 os seus promotores inician os contactos necesarios para involucrar no mesmo aqueles axentes que xa viñan desenvolvendo un traballo de recuperación do espectáculo, nomeadamente os membros da compañía Viravolta e Xaime Iglesias. O deseñador gráfico Heitor Real, sen vinculación previa co mundo das marionetas, é convidado a unirse para desenvolver a imaxe do proxecto, un aspecto que se considera de especial importancia para acadar os obxectivos de difusión e

socialización do ben cultural a patrimonializar. De feito, a imaxe de Barriga Verde, considerado tal que personaxe ou como icona cultural, será obxecto dalgúns dos debates iniciais das persoas impulsoras do proxecto, o que evidenciará a importancia de definir claramente os obxectivos a marcar. Así, a necesidade ou non de fixar unha imaxe canónica (o mesmo ca un repertorio ou unha historia "oficiais"), marcará algunhas das discusións máis interesantes do colectivo ao longo da súa existencia.

Froito dos contactos realizados, e da constatación da necesidade de dotar ao colectivo dunha natureza xurídica que lle permitise buscar apoios institucionais e legalizar as súas actividades, en febreiro 2013 constituíuse en Pontevedra a Asociación Morreu o Demo para a Recuperación do Títere Tradicional Galego. O nome do colectivo non fai referencia ao personaxe de Barriga Verde para evitar a confusión con outra asociación, previamente existente, que organiza un festival de marionetas en Santiago de Compostela desde 2001[202]. Por outra parte, o xenérico "títere tradicional galego" permite ampliar o radio de actuación da asociación a outros personaxes ou repertorios que puideran subsistir na memoria popular. En calquera caso, os membros do colectivo adoitan empregar só a primeira parte do nome, a que fai referencia á frase final do espectáculo e evoca en maior medida o carácter irreverente do personaxe. O logotipo deseñado tamén fai fincapé neste aspecto subversivo e afástase de estéticas de tipo *retro* ou clásico, marcando de xeito simbólico o rumbo que se propoñen adoptar as persoas que promoven a asociación cultural.

7.3.3.1. Cronoloxía do Proxecto Barriga Verde:

A continuación, preséntase unha relación detallada e cronolóxica das accións desenvolvidas desde a Asociación Cultural Morreu o Demo, tendentes a acadar os obxectivos formulados:

- **2013:**

Ao mesmo tempo que se estaban a realizar os trámites para a creación da asociación, tiñan lugar as primeiras conversas co Museo do Pobo Galego e co Concello de Pontevedra para solicitar o seu apoio á exposición que se pretendía realizar. Contactouse con estas dúas entidades por considerar, no caso do Museo do Pobo Galego, que se trata dunha entidade que promove obxectivos afíns aos formulados no proxecto; e no caso do municipio pontevedrés, dada a súa vinculación coa figura de José Silvent e por constituír un dos poucos concellos que, na altura, estaban a apoiar proxectos culturais relacionados coa recuperación da memoria. De feito, o Concello de Pontevedra amosouse desde o primeiro momento receptivo a apoiar a edición da biografía de José Silvent que Xaime Iglesias estaba a ultimar. Esa boa disposición levou á asociación a contactar coa editora Urco de Compostela para realizar a edición.

Esta pequena empresa accede ademais a participar na publicación dun libro que acompañaría a edición do documental de Tintimán en DVD. Ao tratarse dunha imprenta dixital, a edición dos exemplares sería á demanda, o cal minimizaba os riscos económicos. O libro deseñouse como un complemento ao contido do documental, permitindo ás persoas interesadas ampliar ou, máis ben, asentar a información recibida na obra audiovisual. Constitúe tamén a presentación en sociedade da asociación, dado que no prólogo se adiantan as intencións do colectivo.

[202] Trátase da Asociación Cultural Barriga Verde, creada por Jorge Rey, director da compañía Títeres Cachirulo. http://www.titerescachirulo.com/galicreques/

Entre os contidos, formúlanse textos especificamente centrados no documental, outros de tipo divulgativo sobre a figura de Barriga Verde e a tradición europea de títeres, así como unha descrición do proceso de recuperación do espectáculo seguido por Viravolta (VVAA, 2013). A coordinación da edición, o deseño e a autoría do DVD son realizados colectivamente polos membros da asociación.

En marzo dese mesmo ano, coincidindo co proceso de elaboración do libro-DVD, o Ministerio de Cultura convoca as axudas para a acción e promoción cultural. A Asociación presenta un completo proxecto que inclúe toda unha serie de actividades vencelladas aos obxectivos formulados inicialmente. O orzamento ascende a 182.000 euros, dos que se solicitan ao Ministerio a porcentaxe máxima permitida (70%), isto é 132.322 euros.

Unha vez editado o libro-DVD, no mes de maio a asociación emprende unha serie de presentacións nas distintas feiras do libro de varias cidades galegas (Santiago, Lugo, Pontevedra, Vigo, Ourense e Viveiro), acompañadas dunha serie de charlas didáticas para público infantil. Ademáis, realízanse presentacións en librerías da Coruña, Betanzos e Lalín. Durante destas presentacións véndense a maioría de exemplares. Nesa mesma primavera continuaron as conversas co Museo do Pobo Galego e o Concello de Pontevedra, xa cunha proposta concreta de contidos e de exposición, que se lle presentou tamén á Deputación de Lugo.

En xuño publicouse a resolución das axudas do Ministerio de Educación e Cultura, pola que se concede á AC. Morreu o Demo unha pequena parte do solicitado (15.000 euros dos 132.000 pedidos), o que obriga a adaptar o proxecto ao novo orzamento e reducir o número de actividades proxectadas. Deste xeito, a organización dun congreso internacional e a exposición para museos ficaban fóra do proxecto nese ano, pendentes de cubrir o seu financiamento por outras vías. A axuda permite, porén, o deseño e realización dunha exposición de pequeno formato, destinada a centros de ensino e bibliotecas, e a celebración de distintas charlas e obradoiros didácticos para crianzas, alén de completar o financiamento da edición do libro-DVD en castelán e en inglés.

Durante o verán reanudáronse as proxeccións do documental, levando o filme a Ribadeo (Xornadas de Historia local) e Noia (Festival de Títeres).

En setembro celebrouse un "Café da Memoria" no Museo do Pobo Galego, dinamizado pola propia investigadora, no que interviron os curmáns Alfonso e Juan Silvent e o dramaturgo Manuel Lourenzo, e que colleitou un grande éxito de público[203]. Esta actividade, organizada periodicamente polo departamento de didáctica do Museo, pretende achegar ás persoas mozas a memoria dos oficios tradicionais a través do testemuño das súas propias protagonistas. Como actividade habitual, conta cun público estábel que pode variar segundo a temática da sesión. No caso da celebrada conxuntamente coa AC Morreu o Demo, que foi titulada co xenérico "titiriteiros", esta espertou unha grande expectación, xuntando un cento de persoas, algunhas delas pertencentes ao ámbito das artes escénicas, pero tamén moitas interesadas en xeral. A participación de Alfonso Silvent e de Juan Silvent no evento serviu para reforzar a súa identificación co proxecto Barriga Verde e para limar as asperezas que aínda existen entre as dúas ramas familiares. De feito, sempre que é posíbel, convídase aos membros da familia a participar das actividades organizadas polo colectivo. Tratáse, deste xeito, de que entendan que o proxecto aspira a socializar o ben cultural e non persegue ningún tipo de rendimento persoal ou económico,

[203] A conversa pode verse en Internet (https://vimeo.com/110184747)

sospeita que algúns membros da familia chegaron a expresar abertamente nalgunha ocasión.

Pouco despois da celebración do Café da Memoria, Xaime Iglesias publica *Xosé Silvent Martínez, o mítico Barriga Verde,* unha biografía do bonecreiro a partir das pescudas que iniciara por volta do ano 2000, na colección Niké da editorial Urco. A edición deste volume, que contou co apoio económico do Concello de Pontevedra, ten importante repercusión na área desta cidade, onde a figura de Barriga Verde é lembrada por grande parte da veciñanza.

Durante ese outono, a exposición de pequeno formato instálase na Biblioteca Nodal de Lugo e posteriormente durante a feira Culturgal.

En novembro 2013 a investigadora e Anxo García participan no Simposium *Pultxinelli-entre tradició i modernitat*, celebrado no Institut del teatre de Barcelona con participación de especialistas de todo o mundo, aos que se lles presenta o proxecto e se achega a figura da marioneta galega. Así mesmo, proxéctase o documental e aprovéitase para vender numerosos exemplares da edición castelá do libro-DVD.

A presenza do proxecto cun stand no Culturgal respostaba aos obxectivos de socialización do ben a patrimonializar. Este evento, celebrado en decembro, estaba orixinalmente dirixido aos profesionais da xestión e programación cultural, se ben nas súas últimas edicións acolle un público maioritariamente familiar. Deste xeito, os membros da asociación organizan unha serie de accións que pretenden atraer a atención do público máis novo ao proxecto, como é a instalación dun *photocall* para que as persoas visitantes se retratasen e participasen nun concurso a través das redes sociais. Pensando nos profesionais asistentes á feira, editouse un amplo catálogo de actividades didácticas ofertadas pola AC Morreu o Demo a centros de ensino e programadores culturais, dirixidas a públicos de todas as idades. No *stand* da asociación tamén se poden adquirir as dúas publicacións e unha camisola deseñada especialmente para a ocasión, na que o personaxe de Barriga Verde deseñado por Heitor Real bate coa súa vara na cabeza doutro monicreque co rostro de José Ignacio Wert, o Ministro de Educación contestado pola comunidade educativa pola súa reforma da lei de educación ou a retirada da materia de Educación para a Cidadanía. O lema da camisola rezaba "Morrreu o Demo, acabouse a LOMCE", incorporando un elemento de actualidade á frase final do espectáculo de Barriga Verde. Na mesma liña, o photocall instalado xunto ao stand do colectivo, tamén deseñado por Real, reproducía un teatriño con dous bonecos, un deles en posición de bater na cabeza do outro coa vara. Os rostros dos bonecos estaban troqueladas, de xeito que a persoa podía colocar a súa cabeza no oco resultante e retratarse batendo na cabeza a un personaxe da súa escolla: o propio ministro Wert, o daquela rei Juan Carlos ou o presidente da Xunta, Alberto Núñez Feijóo. Tanto no caso das camisetas como no do *photocall*, a intención dos membros da asociación era a de actualizar as formas e os lemas do espectáculo orixinal para aplicalos a situacións de crítica social e política contemporáneas. A substitución da figura do demo (ou calquer outro antagonista de Barriga Verde) polos representantes do poder máis impopulares do momento é clara nese sentido.

- **2014:**

Ao longo de ano seguinte o ritmo de actividade da Asociación Cultural non decaeu. O ano comezou coa presentación da páxina web do colectivo (barrigaverde.eu), na que se publican contidos divulgativos sobre o espectáculo e as

actividades da asociación. O deseño desta ferramenta correu a cargo de Heitor Real e mantén o estilo das outras producións da asociación: Barriga Verde é presentado cun estilo próximo á banda deseñada, a partir dos riscos do boneco creado por Viravolta para o seu espectáculo. A acción do web vén complementar á que xa se viña realizando nas redes sociais, nomeadamente no facebook, onde a páxina do proxecto superará os mil "gostos" en xuño de 2015.

Alén de proseguir coas xestións para acadar o apoio das distintas institucións na produción da exposición, deséñanse novas actividades, como o "obradoiro de títeres en igualdade", onde se traballa con alumnado de primaria na creación de pezas para títeres de contido non sexista. Ao longo do mes de marzo realízanse catro edicións deste obradoiro, no que os membros do colectivo exploran as posibilidades dos títeres como ferramenta de educomunicación, ao tempo que avanzan na súa reflexión sobre a necesidade de renovar os repertorios tradicionais para adaptalos aos valores sociais contemporáneos.

No mes de maio, a figura de Barriga Verde protagoniza a segunda edición do festival internacional Ponte en escena de Gondomar, que inclúe na súa programación a proxección do documental, a función do espectáculo de títeres de Viravolta e a instalación da exposición de pequeno formato.

Durante o primeiro semestre de 2014, os membros da asociación imparten charlas en centros de ensino secundario e universitario, explicando o proxecto ao estudantado de distintas idades. A exposición de pequeno formato visita concellos como Salceda de Caselas ou Celanova.

Este ano a asociación obtén de novo unha axuda do MEC a proxectos culturais de Asociacións, de novo por un valor inferior ao solicitado previamente, pero que lle permite asumir os custos de novas actividades e publicacións a desenvolver até o verán de 2015. Paralelamente, a Deputación de Lugo, o Concello de Pontevedra e o Museo do Pobo Galego confirman o seu apoio á exposición sobre Barriga Verde, e fixan as datas nas que visitará cada un dos espazos. Durante o verán, Anxo García, Heitor Real e a investigadora, traballan no deseño e produción da exposición. Un dos aspectos básicos da mesma constitúe o feito de poder contar con pezas orixinais da barraca e da escenografía de José Silvent, que o seu fillo Alfonso gardaba no seu domicilio de Lérez, e que decide prestar á AC Morreu o Demo para a exposición. Tras algunhas conversas, Alfonso accede tamén a ceder as marionetas orixinais do seu pai, que gardaba con celo desde había catro décadas. O equipo de Viravolta comprométese a restaurar todas as pezas orixinais e constrúe unha serie de vitrinas que garanten a súa protección durante a exposición. A mostra pretende situar o espectáculo galego no seu contexto de representación (as feiras tradicionais) e dentro da tradición europea de títeres de cachiporra. Para iso, estrutúrase en tres partes: unha que recrea o ambiente e os postos das feiras tradicionais, facendo fincapé nos elementos lúdicos (xogos populares, postos da fortuna, tiros, literatura de cordel); unha segunda na que se amosan os outros membros da familia europea que arrinca co personaxe napolitano de Pulcinella, grazas ás pezas orixinais cedidas polo museo TOPIC de Tolosa (Guipúzcoa) especialmente para a exposición; unha última sala na que se amosan as pezas orixinais de José Silvent e se describe o modo de vida e as formas de actuación da familia de titiriteiros ambulantes. A exposición incorpora tamén un teatriño de marionetas de luva, recreado por Anxo García para que as personas visitantes poidan manipular distintos bonecos e experimentar a sensación de actuar detrás dunha lona. A mostra complétase cunha proxección de fragmentos de entrevistas a Alfonso e Juan Silvent gravadas para o documental *Morreu o Demo, acabouse a peseta*.

Baixo o título "Barriga Verde, de feira en feira", inaugúrase o 12 de setembro na sala de exposicións do Pazo de San Marcos de Lugo, sede da Deputación Provincial. Até a súa clausura, o 15 de outubro, reicibirá 700 visitas, e a asociación organiza distintas actividades, como a proxección do documental ou un obradoiro de construción de títeres para crianzas, co obxecto de favorecer o achegamento do público á mostra.

Despois de Lugo, a exposición trasládase ao Museo do Pobo Galego, onde permanece do 11 de novembro até o 18 de xaneiro de 2015. O persoal da institución vólcase coa mostra, promovendo a celebración de visitas de centros escolares, así como doutras actividades, como a proxección do documental, un obradoiro de construción de monicreques ou a representación do espectáculo de Barriga Verde a cargo de Viravolta. A primeira etapa da estadía da exposición en Santiago coincide co Culturgal, na que a asociación volve participar cun stand do proxecto, no que se poñen á venda distintos materiais promocionais (ás camisetas engádenselle chapas e calendarios) alén da información sobre as actividades ofrecidas polo colectivo e o mesmo *photocall* do ano anterior.

- **2015:**

Durante os dous meses que permanece no Museo do Pobo Galego, a exposición recibe 5815 visitas, todo un récord para a institución. Unha vez clausurada a exposición en Santiago, os membros da asociación deciden trasladala ao recentemente inaugurado Museo Galego da Marioneta de Lalín, xestionado por Viravolta, até o mes de abril, cando ten previsto inaugurarse no Pazo da Cultura de Pontevedra. Se ben o concello de Lalín non fai ningunha achega económica á mostra, óptase por esta solución fronte á alternativa de ter a exposición gardada nun almacén durante os dous meses que restarían para a inauguración na cidade pontevedresa. Por outra banda, considérase que o feito de manter a exposición aberta ao público contribuirá á súa difusión, ao tempo que reforzará a imaxe do Museo Galego da Marioneta, un vello proxecto de Viravolta que esmorecía pola falta de infraestruturas axeitadas. O Pazo de Liñares, na parroquia lalinense de Prado, constitúe un espazo privilexiado para albergar os fondos do Museo, acumulados por Viravolta desde a súa creación, xunto cos da Biblioteca Galega da Marioneta. Restaurado polo concello con fondos estatais, a cesión dunha das salas á compañía de títeres, quen á súa vez é responsábel da programación cultural do espazo, resposta a un convenio que deberá renovarse periodicamente. A exposición permanece no pazo entre o 29 de xaneiro e o 12 de abril de 2015, acollendo un total de 2188 visitas.

Unha semana despois é trasladada a Pontevedra, sendo inaugurada o 16 de abril e onde permanece até o 7 de xuño. Acolleu, segundo os datos do Pazo da Cultura, un total de 1200 visitantes. Tamén na cidade do Lérez se aproveita a exposición para organizar actividades paralelas de difusión do proxecto, como a proxección do documental e a presentación da biografía de José Silvent, a organización dun obradoiro de xogos tradicionais e varias visitas guiadas para público escolar.

Coincidindo coa exposición en Pontevedra, a asociación edita un libro con formato de catálogo (inclúe imaxes de todas as pezas) pero que incorpora numerosos contidos a maiores, con colaboracións de historiadores da marioneta como Adolfo Ayuso ou do director do museo de marionetas de Parma, Paolo Parmiggianni. Incorpora ademais artigos nos que se aborda o papel das feiras tradicionais na sociabilidade campesiña galega, a vida do colectivo dos artistas ambulantes ou os elementos resistentes no espectáculo de Barriga Verde. A publicación do catálogo

pódese asumir mercede á axuda concedida polo MEC o verán anterior e a outra axuda da Deputación da Coruña.

A mesma axuda contemplaba a edición dun libro ilustrado para público infantil, que é editada durante o mes de xuño dese ano, con deseños de novo de Heitor Real e textos de Germám Ermida.

Cando se están a redixir estas liñas, vense de confirmar que a exposición poderá verse durante os meses de xullo e agosto en Ribadavia, mercede ao apoio do Museo Etnolóxico e coincidindo coa celebración Mostra Internacional de Teatro desta vila do Ribeiro. Os membros da asociación seguirán tentando que a mostra poida recorrer outras localidades de Galiza e mesmo do resto da Península.

7.3.4. Eivas na activación de Barriga Verde como patrimonio partillado

Na altura de xuño de 2015, como se viu, o Proxecto Barriga Verde ten realizado unha intensa actividade, superando mesmo os obxectivos formulados inicialmente. Porén, a maior parte das accións realizadas teñen que ver cos obxectivos de recuperación e difusión do ben cultural, pero só tanxencialmente coa socialización do proxecto. A consecución deste último obxectivo pasa por unha serie de dificultades que deberán ser tidas en conta polos membros do colectivo.

7.3.4.1 A apropiación pendente

Esa dimensión fora contemplada polos seus promotores como a máis complicada desde o primeiro momento. Nun dos documentos iniciais de traballo comentábase o seguinte:

> Nom podemos pensar que o desenvolvimento dumha expossiçom de formato meio ou grande (..) abonde para activar um proceso de recuperaçom da memória a nível nacional e a incorporaçom de Barriga Verde ao imaginário do país. Nesse sentido precisamos desenvolver umha campanha mais descentralizada e horizontal, na qual a própria implicaçom de mais agentes na recuperaçom e na difusom garanta a continuidade e amplificaçom do projecto.
>
> Em esse sentido acho que há umha série de possibilidades que devemos pensar e que se podem artelhar com a expossiçom e outras actividades propostas.
>
> Trata-se de acções de pequeno formato, singelas de mover e, de jeito preferente interactivas.
>
> Devemos ter em conta outras iniciativas de recuperaçom de figuras e ritos (nomeadamente o Apalpador ou o Samaín, polo seu êxito). No caso do Apalpador verificou-se a importáncia de contar com produtos derivados (autocolantes, folhetos informativos, desenhos, livros ilustrados) para apoiar a sua implantaçom. Sem esquecer a importáncia da escola. É dizer, aproveitam-se novos meios para transmitir a tradiçom. (G. Ermida, 2012, Rascunho 0_Projeto BV 2012).

Aínda que algunhas desas accións xa teñen sido iniciadas, como a edición de distinto material promocional e o achegamento aos centros de ensino mediante a oferta de distintas actividades, o groso do traballo a desenvolver nesa liña está aínda pendente. No entanto, o éxito de público colleitado pola exposición fai pensar que as posibilidades de acadar unha boa recepción por parte da comunidade educativa e o tecido asociativo son altas.

Porén, noestas accións non deixan de proceder sempre dunha mesma dirección: a asociación cultural. Nese senso, estarían pendentes de desenvolver unha serie de

actividades dirixidas a fomentar unha descentralización do proxecto, aproveitando as posibilidades das novas tecnoloxías pero tamén no ámbito físico, que, de seren desenvolvidas con éxito, permitirían falar dun proceso de activación patrimonial participado pola comunidade, no que a propia sociedade se re-apropiase do ben cultural (o espectáculo de Barriga Verde) para revivir a súa funcionalidade comunicativa orixinal.

Asúmese que conseguir que a sociedade se apropie do patrimonio, que se identifique co personaxe, tomará o seu tempo. En todo caso, o éxito das actividades xa realizadas e a repercusión do proxecto na prensa, xustifican o optimismo dos membros da asociación respecto da evolución do proceso de activación patrimonial. Por outra banda, no contexto do actual rexurdir das marionetas tradicionais en Europa, unha nova versión do espectáculo foi posta en escena en febreiro de 2015 polo titiriteiro Borja Insua, que se basea no personaxe tradicional para incorporar temática de actualidade e crítica social. A diferenza do espectáculo de Viravolta, na versión da compañía de Insua, Títeres Alakrán, emprégase a palleta e un só titiriteiro anima todos os personaxes, seguindo o estilo de manipulación tradicional.

7.3.4.2 Complexidade do inventariado

Existen outros obstáculos para a activación patrimonial do espectáculo, concretamente para a continuidade do proceso de recuperación da memoria. A precaridade das pegadas sobre o espectáculo e as controversias entre os descendentes dos irmáns Silvent complican o proceso de investigación. Faise necesario involucrar un número maior de antigos espectadores para que partillen as súas lembranzas do espectáculo antes de que sexa demasiado tarde. O feito de que as informacións sobre o repertorio sexan contraditorias fai difícil calquera reconstrución que pretenda ser fiel ao orixinal. De feito, ese asunto suscita xa un debate no seo da asociación, entre quen defenden que se debe instaurar unha versión única do espectáculo e as voces maioritarias que cren que esa reconstrución non sería lexítima. De feito, seguindo a de Varine (2005), pretender inventariar o patrimonio inmaterial, conxelar unha soa versión como lexítima, equivalería a elevar a súa acta de defunción. Esta postura defende que debe ser a sociedade quen decida que tipo de espectáculo quere gardar para o futuro.

Para isto, o colectivo ten previsto impulsar unha serie de actividades nas que se incida no carácter compartido e aberto do espectáculo e do personaxe, como serían os certames de deseño sobre a imaxe de Barriga Verde dirixidos a artistas plásticos, ou de versións do espectáculo para compañías de teatro de marionetas.

Porén, a efectos de difusión, estase a empregar unha imaxe, a deseñada por Heitor Real a partir do boneco creado polos membros de Viravolta, o cal pode comportar o risco de identificación cunha imaxe única do personaxe como verdadeira. Noutros procesos de reactivación patrimonial optouse por esa solución para facilitar a socialización do personaxe (Ermida, 2012, 74).

As persoas integrantes da Asociación admiten non ter unha resposta clara diante desa disxuntiva, que pon en contradición os principios cos que se pretende abordar a recuperación e os fins de difusión e socialización. Trátase de atopar un equilibrio que permita xerar unha iconografía identificabel, ao tempo que o suficientemente aberta como para favorecer a apropiación social do ben a recuperar.

7.3.4.3 Identificar as novas xeracións

Unha terceira dificultade atopada no proceso ten que ver coa participación da mocidade. As distintas accións emprendidas polo colectivo pretenden que as persoas

mozas se sintan identificadas co personaxe de Barriga Verde, pero este é un obxectivo a longo termo que requerirá a posta en práctica de tácticas novidosas. Polo momento, o personaxe está demasiado vencellado ao pasado, á memoria da xente maior. Desde a asociación considérase decisivo o uso das novas tecnoloxías para conseguir que deveña un referente ou icona cultural tamén das persoas mozas. A cibercultura, familiar ás novas xeracións, fai posíbel a participación creativa e descentralizada, o que pode favorecer a apropiación do personaxe por parte de persoas que non están fisicamente próximas. O proxecto Barriga Verde tenta achegarse ao público mozo a través das redes sociais e dos portais de videos como Youtube. Un dos seus proxectos para o ano 2016 é a realización de curtometraxes protagonizadas por Barriga Verde para a súa difusión en Internet. Tratarase de videos satíricos centrados na actualidade, nos que o heroe critica o poder, recuperando o seu rol tradicional. Para que esta acción teña éxito será necesario que acade un carácter viral, isto é, que persoas sen vinculación inicial ao proxecto comecen a realizar os seus videos, mantendo a Barriga Verde como protagonista, aínda que baixo aparencias distintas. Téñense dado xa exemplos desta apropiación nas redes: un "meme internet" publicado en setembro de 2015 utilizaba a expresión "Morreu o Demo, acabouse a peseta" acompañando unha foto de Emilio Botín, presidente do Banco Santander no día do seu pasamento[204]. Por outra banda, as posibilidades de internet para propagar mensaxes mantendo o anonimato do emisor, así como o seu carácter distribuído (non centralizado) e igualitario, son características que fan que o novo medio case ben co carácter subversivo e participativo do teatro tradicional de marionetas.

7.3.5 Barriga Verde 2.0. : reactivación como resistencia

A necesidade de implicar ás novas xeracións no proceso patrimonializador e o uso das novas ferramentas de comunicación habilitadas polas novas tecnoloxías da información e da comunicación, suscita a cuestión da lexitimidade ou viabilidade de trasladar unha forma cultural xurdida nun contexto histórico e cultural específico a outro sensibelmente distinto. O papel xogado polo espectáculo de Barriga Verde durante os anos inmediatamente posteriores á Guerra Civil española será dificilmente o mesmo no actual contexto do século XXI.

A acción patrimonializadora, como proceso lexitimador colectivo, debe considerar os novos usos que se lle pode dar ao obxecto patrimonializado. Só deste xeito pode considerarse que o proceso é exitoso.

Nese senso, cabería preguntarse se o propósito identitario, formulado inicialmente polos membros da Asociación Morreu o Demo como un dos obxectivos fundamentais do proxecto, é compartido e considerado prioritario polo conxunto da sociedade. Nun texto recente do colectivo, afóndase nesta cuestión, insistindo nunha noción de identidade que incorpora a diversidade e a negociación colectiva. Sobretodo, incídese no elemento periférico presente no espectáculo de Barriga Verde e na tradición europea da que forma parte, como factor facilitador da identificación por parte da sociedade actual:

> Barriga Verde fálanos aos galegos e ás galegas da nosa situación periférica ao tempo que universal. Somos un recanto de Europa sen poder político e afastado dos centros de innovación e saber, mais compartimos un importante legado común con todo o continente, e aínda alén, na forma dunha cultura popular que consideramos como propia e identitaria. Un

[204] https://imgflip.com/i/bzw1n

> destes elementos é a tradición de títeres que chegou ao noso país na forma de Barriga Verde. A súa propia historia, feita de barracas e das viaxes de artistas de feira, amósanos tamén o xeito no que unha sociedade en plena mudanza ía incorporando e negociando as achegas da modernidade.
>
> A voz de Barriga Verde cóntanos doutras periferias. Das periferias da cultura, das consideradas artes menores como son os monicreques e os espectáculos ambulantes. Da cultura popular e oral que se viu desprazada e desprezada polo poder e a cultura oficial. (...)
>
> O feirante preséntanse para nós, ao abeiro das barracas, como un colectivo na periferia da sociedade, estigmatizado ao tempo que necesario, a xogar nos límites do control e do poder. Son suxeitos que exemplifican en todo o mundo as loitas entre control estatal e liberdade individual, entre nomadismo e asentamento, que se viviron e se viven de diferentes maneiras a día de hoxe.
>
> Outras periferias das que nos fala o títere son a da infancia e a da festa, espazos considerados residuais para o actual sistema capitalista. (Asociación Morreu o Demo, 2015, 8-9).

A existencia de precedentes na construción de iconas culturais a partir de referentes tradicionais (Son Goku, Apalpador) ou de personaxes da cultura de masas (Xabarín, Doraemon), revela a facilidade con que determinados colectivos sociais poden apropiarse de elementos culturais fornecidos pola cultura de masas como elemento de identificación xeracional ou subcultural.

No caso concreto de Barriga Verde, semella máis factíbel a súa identificación polos trazos transgresores do personaxe que como elemento de reivindicación da lingua e da cultura galegas. O feito de tratarse dun personaxe de orixe europea, ademais, revísteo dun carácter universal que permitiría a identificación de persoas de calquera lugar do mundo. É en realidade, o carácter irreverente e transgresor do personaxe o que pode permitir que as subalternas do presente decidan adoptalo como propio.

Emprégase o termo *subalternas* de xeito premeditado, do mesmo xeito que se leva facendo ao longo de todo o texto, para facer referencia a aquel sector da sociedade que se definiu como suxeito colectivo da presente pesquisa. Entendida como espazo de diferenzas conformado por todos os grupos heteroxéneos que non forman parte da elite (Spivak, 2009, 74-76), próxima á noción de pobo tamén empregada ao longo deste texto, a subalternidade preséntase como unha categoría perfectamente válida para aplicar ao contexto actual, non exento de relacións de dominación e onde persiste un reparto desigual da riqueza. O que é menos evidente é que as tácticas a través das que os grupos subalternos contemporáneos poden expresar o seu descontento poidan ser as mesmas que as empregadas en contextos premodernos ou de gobernos autoritarios, como foi o caso do período durante o que se analizou o papel comunicativo do espectáculo de Barriga Verde. É certo que as tácticas infrapolíticas definidas por Scott e aplicadas na análise deste traballo son propias de contextos de forte represión, onde a oposición aberta é desaconsellábel polo risco que conleva. No contexto das democracias representativas contemporáneas, como é o caso do do Estado Español, a expresión do descontento debería poder exercerse de certo explícito. Porén, un repaso ás principais ferramentas empregadas actualmente polos grupos críticos co sistema actual e que aspiran a transformalo permite establecer unha serie de analoxías coas tácticas de resistencia simbólica empregadas no pasado.

A denominada Sociedade Rede (Castells, 1997) na que as tecnoloxías da información e a comunicación permiten unha interacción horizontal entre individuos

de todo o mundo, ten xerado novas formas de cultura que, se ben producidas nun contexto distinto, comparten algunhas características coas tácticas despregadas historicamente polos grupos subalternos. Movimentos como o ciberactivismo baséanse na renuncia a organizar, e xorden por "autoengadido espontáneo e non planificado de individuos formando parte dunha rede distribuída" (Ugarte, 2010, 60). Unha rede que funcionaría "según un modelo de tipo rizomático, es decir que se van desarrollando en diferentes lugares del globo nodos de iguales características: no jerárquicos, descentralizados y autónomos" (Berardi, 2000). Tamén as formas de artivismo, no seu premeditado afastamento de cualquera encadramento organizativo ideolóxico e a súa "festivalización generalizada de la protesta" (Delgado, 2009, 2), recollerían parte do legado de séculos de tácticas de resistencia simbólica non organizada nin rexistrada.

Xunto co carácter espontáneo e (aparentemente) efémero da protesta contemporánea, outro elemento que a emparenta coas formas de infrapolítica é o anonimato, Internet permitiu xerar fluxos de información horizontal e distribuída, facilitando a propagación de mensaxes críticas e desencadeando accións descentralizadas. Moitos ciberactivistas optan por manter oculta a súa identidade para esquivar o control dos gobernos (en moitos casos, pretendidamente democrácticos), que tratan de fiscalizar o fluxo de mensaxes a través de sistemas de espionaxe dixital. No contexto do Estado Español, a reforma do Código Penal aprobada o 30 de marzo de 2015 inclúe na súa definición do terrorismo "subvertir el orden constitucional, o suprimir o desestabilizar gravemente el funcionamiento de las instituciones políticas o de las estructuras económicas o sociales del Estado" (Art. 573.1.1º), incluíndo como unha das variantes do mesmo o terrorismo informático, que pode exercerse simplemente ao acceder de maneira habitual "a uno o varios servicios de comunicación accesibles al público en línea o contenidos accesibles a través de internet o de un servicio de comunicaciones electrónicas cuyos contenidos estén dirigidos o resulten idóneos para incitar a la incorporación a una organización o grupo terrorista, o a colaborar con cualquiera de ellos o en sus fines" (Artigo 575.2). Estas medidas, unidas ás infraccións contempladas pola Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana aprobadas na mesma sesión do Congreso, demostran o crecente talante represivo dos gobernos occidentais respecto das novas formas de contestación cidadás, especialmente do uso do espazo público e das novas tecnoloxías da comunicación. Tal e como revelou o caso de Edward Snowden, o centro do mundo rico estableceu un verdadeiro estado de vixilancia[205], no que a loita polo anonimato se redescubre como táctica das subalternas que aspiran a desestabilizar o seu dominio. Anonymous, o "movimento social difuso" xurdido co novo século, sírvese también do anonimato como táctica para esquivar represalias. A rede está chea de recomendacións[206] para ocultar a identidade dos activistas perante autoridades e grandes corporacións.

Estas formas de activismo coinciden en propugnar unha cibercultura libre, "accesible para todos y participada por todos, libre como comunal universal, para ser utilizado e incluso rechazado" (Alonso y Arzoz, 2005, 113). Nesta nova cultura, a autoría perde importancia fronte aos contidos producidos colectivamente, de forma análoga aos procesos creativos da cultura popular tradicional, onde as personas especializadas na creación e transmisión de cancións, poemas ou pezas teatrais

[205] Entrevista para *The Guardian* o 10 de xuño de 2013: http://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/nsa-whistleblower-edward-snowden-why
[206] https://cottonio.no-ip.org/hacklab/documentos.html

traballaban a partir de repertorios coñecidos aos que incorporaban algunas modificacións. Poucos nomes de artistas populares pasaron á historia, pois ese detalle era irrelevante. Daí, a impersonalidade das cancións e lendas tradicionais, nas que son escasas as referencias ao "eu", ao narrador. (Burke, 1979, 115). Ademais, como se viu, o anonimato permitíalles introducir elementos do discurso oculto das subalternas nas distintas interpretacións. Por outra bada, adoitaban manter en segredo as súas técnicas de traballo (o titiritero nunca mostraba ao público o que acontecía detrás do teatriño nin revelaba os seus trucos). Deste xeito, estes membros de subculturas itinerantes protexíanse a base de non deixar pegada (Rao, 1985; Bernardot, 2011).

Hoxe, se ben as autoras de contidos subversivos na rede tamén tratan de ocultarse no anonimato, as técnicas partíllanse libremente para facilitar a súa propagación. O emprego de licenzas de software libre e linguaxes de código aberto é, de feito, un dos piares nos que se sustenta o movemento ciberactivista. O importante é pór as ideas a disposición de canta máis xente mellor, para o que é fundamental evitar a comercialización das licenzas de uso dos programas[207]. Non é unha cuestión de supervivencia económica (como ocorría no caso dos artistas populares, Rao, 1985), senon de facer posíbel a interacción libre e gratuíta a través de internet; isto é, que funcione como un medio de comunicación no senso defendido por Pasquali (2007), e non un medio de información máis nos que as grandes corporacións empresariais impoñan a dirección das mensaxes. A liberdade de interacción na rede constitúe, asemade, unha condición indispensábel para que as formas de protesta contemporánea poidan expresarse a través deste medio (Campoy, 2015).

Alén das potencialidades das tecnoloxías dixitais e de Internet como ferramentas para a xeración dunha cultura distribuída e de expresión do descontento das subalternas, outras formas culturais máis convencionais continúan a servir como vehículo de resistencia simbólica, empregando tácticas propias das infrapolíticas analizadas por Scott para sociedades agrarias tradicionais. Deste xeito, recentes estudos teñen chamado a atención sobre a acción dalgúns artistas na subversión do mito da Galiza sentimental a través da parodia (Miguélez-Carballeira, 2015), en pezas musicais que xogan con dúas capas de significado, como o grupo musical humorístico "Os da ría". Poderíanse engadir outros exemplos de subversión a través do humor e a ambigüidade, como o movemento ridiculista, cuxa intervención na contra-manifestación de Galicia Bilingüe de Santiago de Compostela en febreiro de 2009, portando disfraces de toureiros, guardias civiles e faralaes e cantando consignas que evocaban á ideoloxía nacionalcatólica, conseguiu deixar fóra de xogo aos manifestantes que protestaban contra "la imposición del gallego"[208].

Por todo o dito, as analoxías entre as tácticas para a expresión do discurso oculto verificadas no caso do espectáculo de Barriga Verde durante o período analizado e as empregadas hoxe en día polos movementos sociais, permiten concluír a viabilidade dunha reapropiación das formas do espectáculo con novos fins e, presumibelmente, baixo outras formas, linguaxes e técnicas, alén da das marionetas de luva. O carácter efémero e o anonimato serían dous dos elementos do espectáculo que facilitarían esta reactivación. O emprego do humor e da ironía, de elementos escatolóxicos e a absoluta irreverencia aos valores do poder tamén o son. Daí que o esforzo da Asociación Morreu o Demo para reactivar a Barriga Verde como expresión simbólica

---

[207] Os principios do software libre recóllense no web da Free Software Foundation: http://www.fsf.org/about/

[208] Os membros do colectivo deixaron constancia do acontecemento no seu blogue: http://seioque.com/index.php/ecramcaro/8-f-o-nunca-visto

da resistencia antiautoritaria en Galiza se considere oportuno. Porén, non abondará con ese impulso nunha soa dirección para que a patrimonialización se verifique de xeito participativo e descentralizado. Neste caso, as enerxías deberán abrollar desde múltiples direccións e cunha intensidade mantida durante o tempo suficiente para que sexa posíbel determinar colectivamente se se quere, e para que se quere, revivir hoxe a Barriga Verde como referente dunha identidade subalterna.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CONCLUSIÓNS

O principal obxectivo co que se abordou a presente investigación era o de situar unha expresión da cultura popular no foco da reflexión académica. Pretendíase, deste xeito, chamar a atención sobre a complexidade das formas simbólicas dos grupos sociais que historicamente se mantiveron á marxe dos fluxos de reprodución do saber e do poder, así como a importancia destas formas para a comprensión das actitudes e modos de vida destes grupos sociais.

Nese senso, aspirábase a problematizar un aspecto da realidade social dun período concreto (os anos da posguerra en Galiza), habitualmente considerado menor ou relegado ao conxunto do "folclórico", entendido este termo segundo prismas decimonónicos.

Por ese motivo, foron numerosas as dificultades coas que se topou esta pesquisa no seu transcurso, derivadas da inexistencia, até épocas recentes, de estudos similares consagrados ás expresións culturais dos grupos subalternos que fosen alén do exotismo da perspectiva *etic* ou do relativismo cultural.

Outro tipo de obstáculos que presentou a abordaxe da pesquisa estaba relacionado coa propia natureza do obxecto de análise, por definición fragmentario e inestábel, e do que as súas portadoras non se preocuparon en gardar rexistro. En realidade, unha parte importante do traballo que agora se conclúe tivo que consagrarse, necesariamente, a presentar de xeito minimamente sistemático os datos disponíbeis en relación ao fenómeno estudado. En calquera caso, tal exposición de feitos e datas, se ben suxeitos á inevitábel provisionalidade de ser parte dun proceso de reconstrución sempre inacabado, permiten establecer un relato a partir do cal desenvolver futuras incursións no campo por parte doutras investigadoras.

Dado o reducido do corpus teórico existente, relativo a expresións similares da cultura popular, optouse por conformar un cadro diverso e multidisciplinar, que servise de sustento á reflexión emprendida. Buscouse en primeiro termo un soporte conceptual axeitado aos fins da investigación, o que obrigou a realizar un repaso polas principais definicións existentes no campo das culturas populares, así como dos distintos enfoques que se teñen producido para estudalo. Tendo en conta a posición definida de partida, pola cal se aspiraba a situar o foco nun "Nós" do que a investigadora se quer partícipe e non observadora distante, privilexiáronse aquelas achegas teóricas que teñen en conta aos suxeitos desas culturas populares sobre as que se trata de producir novo coñecemento. Esta toma de partido polos sectores subalternos, ou polo pobo entendido desde unha concepción dinámica e heteroxénea, non significa obviar a posición de conflito na que estes sectores se vén indefectibelmente inmersos. O conflito, as relacións de poder, permean necesariamente e definen os suxeitos sociais que, neste caso, se pretendía erixir en obxecto e suxeito de investigación. Daí que a posición dos grupos subalternos nas relacións de poder que atravesan calquera organización social constituíse un dos eixos principais que determinou a estrutura teórica deste traballo.

Fronte ás actitudes de oposición aberta, centrouse a análise na resistencia como táctica empregada polas subalternas en relación á súa posición de subordinación. Deste xeito, optouse por poñer o foco en actitudes menos visibeis e, polo tanto, menos propicias a formar parte do relato mítico das loitas sociais. Son fórmulas sen heroes nin heroínas nas que verquer a gloria polo seu sacrificio polo ben común. Porén, este

traballo partía da intuición de que as actitudes de resistencia, malia non rachar os marcos da dominación de xeito inmediato, si tiveron e poden seguir tendo un peso importante na conformación dunha visión do mundo alternativa á dominante, que permita a construción dunha realidade distinta en momentos máis propicios. Nesta liña, o esquema proposto por James Scott (1990) revelouse idóneo aos obxectivos da pesquisa, fornecendo un marco de análise útil para aplicar ao obxecto de estudo. Outras autoras, desde ámbitos tan diversos como a Historia ou a Antropoloxía, teñen aplicado este esquema á análise das formas de resistencia simbólica ou infrapolíticas practicadas por sectores populares en períodos de forte represión, como é o caso do período estudado. No presente caso, a importancia do aspecto comunicativo nestas tácticas aplicadas polas subalternas para vehiculizar a súa visión do mundo, o seu discurso oculto, xustifica a aplicación deste esquema nun traballo como este, encadrado a priori nas Ciencias da Comunicación.

O feito de traballar con material simbólico vehiculizado a través dun dispositivo concreto (unha barraca de títeres), obrigou a realizar un percurso amplo e descritivo polo ámbito das artes escénicas, co fin de situar a expresión cultural obxecto de estudo como parte dunha forma de comunicación humana de orixe ancestral. Sustentar a afirmación do carácter intrinsecamente político do teatro, e do teatro popular de marionetas en particular, obrigou a un tal repaso histórico e teórico arredor do feito escénico ao longo da existencia da Humanidade.

Por outra parte, defendeuse a consideración do teatro popular de títeres como un medio de comunicación. Sen ser novidosa, esta postura leva aparellado un posicionamento concreto a respecto do momento actual da rama específica das Ciencias Sociais que constitúen os estudos de comunicación, pexados, ao entender de quen asina estas liñas, por unha centralidade das tecnoloxías en detrimento das relacións humanas que, necesariamente, deben subxacer a toda relación de comunicación. Diversos traballos procedentes de ámbitos tan diversos como a Lingüística ou a Semiótica permitiron sustentar o proceso comunicativo que opera durante a representación teatral, o que facilitou a xustificación da escolla terminolóxica adoptada.

A complexidade do contexto histórico no que se sitúa o obxecto analizado obrigou a un repaso dos distintos traballos e achegamentos teóricos sobre o fenómeno das transformacións culturais que deron pé en todo o Occidente á expansión da cultura de masas como concepción do mundo hexemónica, fronte á cal as formas de resistencia simbólica precisan dunha reformulación ou adaptación. Nese senso, o feito de situarse nun período de tipo transicional convirte á expresión cultural analizada nun exemplo de hibridación cultural, no que as formas propias da cultura popular se combinaron con outras procedentes da cultura de masas até que as segundas acabaron por engulir as primeiras.

En último termo, a desaparición da cultura popular tal e como se entendía no modo de vida tradicional obriga a pensar nos procesos de recuperación ou reactivación patrimonial orixinados desde o mesmo inicio do seu declinio. Fronte a patrimonializacións de tipo interesado e embalsamador, sen máis pretensión que a xeración de referentes simbólicos adaptados a unha ideoloxía específica e desprovistos da súa funcionalidade orixinal, outros procesos, emprendidos desde as propias comunidades co fin de rescatar unha memoria da que se sinten legatarias, poden comportar unha axencia social con capacidade transformadora. Estas formas de activación patrimonial participada polas comunidades vincúlanse a unha determinada concepción da memoria colectiva tal que corpus común de coñecemento e de experiencias na que se apoian procesos de construción identitaria definidos e

decididos polas propias colectividades. Deste xeito, defendeuse unha noción da identidade tal que proceso construído colectivamente e que permite ás comunidades adaptarse ás mudanzas da súa contorna. Neste traballo apostouse por aqueles movementos de activación patrimonial integrados en procesos de construción de identidades colectivas como vía de resistencia dos grupos subalternos.

A amplitude e diversidade do corpus teórico proposto serviu para sustentar unha investigación que se quería circular, na que se sucederon de xeito contínuo a reflexión teórica e a análise de datos empíricos. Nese senso, optouse por un enfoque metodolóxico construtivo, artellado pola investigadora a partir de diversas ferramentas metodolóxicas nas que se alternaron os enfoques indutivo e dedutivo. O feito de atoparse inmersa no proceso de recuperación e activación patrimonial do obxecto de estudo durante toda a duración da investigación estivo en grande medida detrás desa decisión metodolóxica. En efecto, os instrumentos de recolla de datos empregados, como os relatos de vida ou a observación participante, estiveron condicionados en grande medida pola propia natureza do obxecto de estudo. Dunha banda, a idade das persoas informantes aconsellaba o emprego dunha ferramenta dialóxica que facilitase a libre expresión discursiva, ao tempo que permitise unha achega ao seu contexto vital, ausente as máis das veces dos relatos históricos oficiais. Pola outra, o proceso de reactivación patrimonial emprendido pola investigadora xunto con outras persoas a finais de 2012 obrigaba a optar por instrumentais de recolla de datos nos que a subxectividade da investigadora non fose considerada un empezo, mais unha avantaxe á hora de acceder ao campo observado.

A importancia da relación do obxecto e os suxeitos de análise co poder, o fincapé no carácter conflitivo de toda expresión cultural, motivou a escolla da instrumento de análise. A Análise Crítica do Discurso facilitou un achegamento aos distintos tipos de textos recollidos que tivera en conta as circunstancias nas que foron producidos e a relación mantida polos seus autores co poder nas súas distintas formas.

O feito de traballar cun obxecto e uns suxeitos de estudo adscritos ao que se decidiu nomear grupos subalternos comportou unha serie de dificultades engadidas á recolla de datos. Un primeiro problema estivo relacionado coa necesidade de traducir un material simbólico xerado e reproducido durante séculos no medio oral á escrita, e máis concretamente á escrita académica. A oralidade, como se ten amosado ao longo do presente traballo, desenvólvese de xeito propicio no instante, na vivencia concreta, polo que resiste mal os distintos tipos de rexistro. No caso do obxecto de estudo deste traballo, á completa ausencia de rexistros do espectáculo engádeselle a escaseza de fontes primarias que puidesen dar testemuño del. Por outra banda, o carácter subalterno do espectáculo e dos seus axentes transmisores (tanto os artistas ambulantes como as espectadoras) condiciona a posición da maioría de informantes respecto da investigadora, determinando en moitas ocasións o signo do seu discurso. Séculos de desprezo e desinterese por parte da cultura dominante xustifican esta actitude reticente que só unha proliferación de traballos que traten de incorporar a voz dos protagonistas desta cultura ao discurso académico conseguirán contrarrestar.

Como resultado do percurso circular teórico-empírico emprendido, isto é, da interpretación dos datos disponíbeis á luz da reflexión teórica, pódense enumerar uns resultados da investigación en relación aos obxectivos e hipóteses inicialmente formuladas.

O primeiro obxectivo específico formulado aspiraba a "*determinar se o teatro popular de marionetas (especificamente o espectáculo de Barriga Verde) constituíu unha expresión do discurso oculto das subalternas durante o período estudado"*.

Nese senso, tratouse de amosar en que medida os contidos vehiculizados a través do medio de comunicación analizado contribuíron á comunicación do discurso oculto, isto é, da visión do mundo alternativa xerada polas subalternas. Tívose en conta, por unha banda, as particulares características do colectivo encargado da transmisión do medio en cuestión, portador dunha subcultura propia derivada do seu modo de vida itinerante, cuxos membros exerceron, ao mesmo tempo, un papel como portadores e difusores da cultura popular xeral.

As especiais características deste colectivo convertíano en particularmente apto para a vehiculización do discurso oculto, dado o seu carácter marxinal e desarraigado, que o mantiña libre dos mecanismos de control interno propios das comunidades locais. No caso dos artistas ambulantes, e nomeadamente dos titiriteiros, o propio dispositivo empregado facilitaba asemade a incorporación subrepticia de contidos alternativos aos dominantes. Durante a relación comunicativa entre o marionetista e o seu público, a marioneta e a palleta funcionan como mediadores para que a mensaxe sexa recibida como se estivese desvinculada de quen a emite. No caso dos titiriteiros populares que transmiten os contidos antiautoritarios, o obxeto interposto serve ademais para garantir o anonimato do emisor. Durante a representación, o marionetista permanece agochado por tras dunha tea ou no interior do seu teatriño, de tal xeito que só as marionetas que el manipula fican visíbeis ao público. De esa maneira, xérase a ilusión de que a marioneta cobra vida, acentuada pola voz sobrenatural coa que fala. A marioneta e a palleta exercen así un efecto de distanciación, que impide que os espectadores se identifiquen de xeito acrítico co están a contemplar. Este efecto permitiría ao marionetista descargarse de toda responsabilidade respecto da crítica contida no discurso, posto que é a marioneta a que a expresa. Por medio desta táctica, o titiriteiro agocharíase para protexerse de posíbeis represalias.

No que respecta ao caso analizado, malia ás dificultades atopadas no proceso de detección dos elementos do discurso oculto no repertorio (transmitido só oralmente) e na situación comunicativa do espectáculo (única para cada representación e para cada espectadora), considérase que as evidencias son suficientes para determinar que, efectivamente, o espectáculo xogou un papel como forma de resistencia simbólica das subalternas durante as primeiras décadas do Franquismo.

Detectáronse distintas tácticas empregadas durante o espectáculo para a vehiculización do discurso oculto, a partir do esquema de Scott (1990). A empezar polo anonimato, característica propiciada polas características do propio medio e dos seus portadores, agochados, como se dixo, tras o teatriño, e sen vinculación estábel ás localidades nas que actuaban. En segundo lugar, atopáronse diversos exemplos do emprego da ambigüidade como táctica para encubrir os contidos subversivos, inaccesíbeis ao público dominante, baixo outra mensaxe inocua para as aturidades franquistas e decodificábel polo común dos receptores. A pertenza do espectáculo ao ámbito da cultura popular facilitou tamén a presenza no repertorio transmitido de contidos nos que se infiltraba o discurso oculto de xeito disimulado, tales que insultos e cancións satíricas. O mecanismo da inversión simbólica, orixinario do universo carnavalesco, formaba tamén parte do repertorio vehiculizado no espectáculo de Barriga Verde. Deste xeito, o recurso á burla á autoridade e as distintas situacións aparentemente disparatadas, integradas na trama do espectáculo co obxecto de desencadear o riso liberador, son características do tipo de infrapolíticas que Bakhtin agrupou baixo a denominación de realismo grotesco. Por outra banda, o protagonista no espectáculo, herdeiro dunha tradición de títeres de raigame europea, reúne as características típicas do personaxe arteiro da cultura popular, aquel que a pesar da

súa posición de debilidade consegue vencer ao seu adversario máis forte mercede á súa astucia e enxeño. Por último, outro elemento que favoreceu que o espectáculo analizado contribuíse á transmisión do discurso oculto polos contextos nos que se desenvolvía, espazos habituais de socialización das subalternas, libres en moitos casos do control dominante, como as feiras e os bailes.

Nun contexto como as dúas décadas posteriores ao golpe de estado fascista, nos que a poboación galega estaba a sometida a un férreo control e seguía viva a imaxe da violenta represión sufrida por aquelas persoas que ousaran desafiar o réxime, a expresión aberta do descontento non era viábel ou cando menos, aconsellábel para quen tratase de manterse con vida. Deste xeito, atopouse en dispositivos como a barraca de Barriga Verde un espazo de decontracción e de expresión velada e segura da visión do mundo que o novo estado de cousas pretendía anular.

A confirmación do papel xogado polo espectáculo de Barriga Verde como medio de comunicación das subalternas neste contexto específico non supón unha defensa do seu carácter combativo ou politicamente militante. As formas de resistencia simbólica carecen, por definición, dese carácter opositor e non están encamiñadas a unha acción transformadora inmediata. Todos os axentes implicados na situación de comunicación aspiraban, prioritariamente, a sobrevivir nuns tempos particularmente difíciles, e o último que pretendían era ter problemas coas forzas da autoridade. Porén, a través deste e doutros dispositivos de comunicación puideron manter unha visión do mundo propia que desafiaba, polo mero feito de existir, o discurso único do poder político que lles fora imposto pola forza.

O segundo obxectivo específico da investigación gardaba relación, xustamente, coa sorte que o dispositivo analizado correu no transcurso do período acoutado. A especial situación política do Estado español afectou ao modo no que se produciron as mutacións culturais que experimentou o occidente europeo xa desde finais do século XIX. En calquera caso, a penetración da Cultura de Masas acabaría por facerse efectiva e xeral, mesmo naqueles ámbitos que ficaran á marxe do proceso aculturador como as comunidades do rural galego. Nese senso, atendeuse ao especial papel desempeñado polo colectivo de artistas ambulantes responsábel da transmisión do medio de comunicación analizado na difusión dos contidos da nova cultura e ás estratexias de adaptación ao novo modo de vida que tiveron que aplicar.

Pretendíase, pois, *"detectar os aspectos nos que o espectáculo de Barriga Verde acompañou a penetración da Cultura de Masas en Galiza, constituíndo un exemplo de* massmediación".

O termo *massmediación*, acuñado por Jesús Martín-Barbero (1991), serviu de prisma a través do cal interpretar os datos dispoñíbeis en relación ao espectáculo e das tácticas que a familia de titiriteiros debeu adoptar para adaptarse ás transformacións que o seu ámbito de traballo empezara a experimentar por volta do primeiro cuarto do século XX. Os procesos massmediadores constitúen exemplos de hibridación cultural e incorporan o conflito entre as formas antigas que se resisten a desaparecer e a nova cultura que aspira á hexemonía. Esa tensión é perceptíbel no dispositivo analizado, que mantivo a presenza dos contidos da cultura popular feirante (o teatro popular de marionetas, os números de orixe circense) combinados con formas transicionais como as varietés, ás que se irían incorporando progresivamente contidos da cultura de masas, nomeadamente as cancións e os filmes comerciais. O emprego da lingua galega, cando menos nalgúns dos números do espectáculo, constituía outro elemento resistene á implantación das novas maneiras culturais de orixe foránea. Alén dos contidos, as formas de organización económica do dispositivo tamén sufrirían a influencia do novo marco cultural, nomeadamente no sistema de cobro, nas

estratexias de captación de público e nas fórmulas de contratación de traballadores fronte á tradicional organización familiar. A hibridación dunha forma festiva propia do modo de vida preindustrial con produtos dunha incipiente industria cultural preludiaba o tránsito a novas formas de socialización que ían ir penetrando, co auspicio do réxime nacionalcatólico, para configurar novos hábitos de consumo e de comunicación asociados a novos modos de vida e novas concepcións do mundo.

En calquera caso, debe relativizarse a capacidade do dispositivo para introducir novidades culturais. Tendo en conta os niveis de acceso ás industriais culturais á poboación das cidades galegas durante o período estudado, só para o público do rural que asistía ás funcións da barraca con motivo das feiras e festividades anuais ou que recibía a familia de artistas ambulantes durante o inverno na súa aldea, os contidos do espectáculo analizado podían supor unha novidade. Nese senso, conclúese que a influencia que puido exercer na introdución da cultura de masas foi relativa, posto que os contextos de socialización tradicional tiñan comezado, xa na década de 1920, a experimentar a penetración da nova concepción do mundo que acabaría por imporse en Occidente. Deste xeito, os esforzos da barraca de Barriga Verde por adaptarse ás novas formas culturais constituirían tan só unha tentativa desesperada por sobrevivir neste novo mundo, algo que finalmente non foi posíbel.

A cultura da supervivencia xerada a partir dos produtos da industria cultural da España autártica reduciría as resistencias á penetración de formas culturais alleas, contribuíndo a achaiar o camiño á cultura de masas e de consumo capitalista. A implantación da cultura da masas faríase efectiva nos anos do "desarrollismo", onde a autarquía deixou libre paso ao capitalismo, facendo confluír a racionalidade técnica coa racionalidade da dominación. O réxime conseguía así substituír a cultura previa, que mantiña vivos elementos do discurso oculto, por medio da estensión dunha nova visión do mundo, coincidente coa cultura de masas.

Poderíase ter delimitado o marco de análise deste traballo na desaparición definitiva da barraca de Barriga Verde en 1964. Tal decisión podería levar á conclusión de que os contidos da cultura popular vehiculizados a través deste dispositivo terían desaparecido definitivamente coa morte do medio de comunicación. Porén, a inclusión dun terceiro obxectivo específico de investigación pretendía obrigar a un cuestionamento sobre as posibilidades de pervivencia da cultura popular no contexto da cultura de masas. As ideas de Michel de Certeau (1990), entre outras, sustentan a intuición na que se basea este último cuestionamento. Considérase, con este autor, que no marco da cultura de masas si existe un espazo para a cultura popular, que é creada a través dos usos dos contidos producidos unilateralmente pola industria cultural. O recurso ás tácticas, ás artes da apropiación simbólica, exemplos de infrapolítica, mantén a súa vixencia no novo contexto cultural. Partindo desta asunción, a última cuestión de investigación formulada pregúntase sobre a sorte que correron os contidos populares do medio de comunicación analizado. O feito de que a maioría das persoas entrevistadas ou cuestionadas lembren aínda as marionetas de Barriga Verde e mesmo algunhas das frases do espectáculo, fai pensar que o elemento popular non desapareceu, senón que quedaría latente, agardando unha nova vida tras a defunción das últimas persoas que o transmitiron. Daí que se valorase a pertinencia de emprender un proceso de recuperación e activación deses contidos, de "*cuestionar a lexitimidade e o interese da activación do espectáculo de Barriga Verde como patrimonio cultural"*.

A hipótese manexada partía dunha determinada concepción do patrimonio cultural como repertorio colectivamente construído polas comunidades, a través de memorias partilladas que se deciden rescatar do esquecemento para dotalas dunha

nova vida no presente. Trátase, pois, dun proceso dinámico e favorecedor de procesos de desenvolvemento comunitario e axencia social. A través da recuperación dos bens patrimoniais dun pasado que deciden sentir como propio, as comunidades constrúen a súa identidade, sitúanse no mundo. O proceso de resignificación do ben cultural recuperado constitúe un acto comunicativo polo cal os receptores desa memoria pasada deveñen emisores dunha cultura viva no presente.

Este proceso, no caso do espectáculo de Barriga Verde, está por facer. A partir da iniciativa dun colectivo cidadán, aspírase a xerar a nivel social o interese reactivador do que é, aínda, un ben cultural en vías de recuperación e preservación. O proceso necesita aínda avanzar na socialización para que a apropiación por parte da comunidade sexe posíbel. En calquera caso, o proceso en marcha contén numerosas potencialidades que levan a afirmar a viabilidade e lexitimidade da reactivación de Barriga Verde como expresión simbólica antiautoritaria para ser empregada no presente.

No que ao elemento identitario se refire, mais que un factor de cohesión nacional como teñen sido outros procesos patrimonializadores no pasado, o obxecto patrimonial podería contribuír a reforzar un sentimento de pertenza a un sector social, o das clases subalternas, que se vía reflectido no espectáculo. O seu protagonista, herdeiro dunha estirpe europea de personaxes antiautoritarios e transgresores, incorpora ese talante subversivo que pode facilitar, por parte das comunidades, a identificación cun referente oposto á cultura institucional dominante. Nese senso, se ben constitúe un patrimonio propio da colectividade que se expresa en lingua galega, a súa apropiación como ben patrimonial non require necesariamente dunha identificación cos trazos do que comunmente se asocia coa "esencia" galega, construída ao longo de procesos patrimoniais de tipo vertical producidos historicamente e cuxos beneficios para a comunidade teñen sido discutidos neste traballo. O elemento identitario presente en Barriga Verde ten, porén, máis que ver coa posibilidade de que as legatarias deste ben poidan redescubrirse nun pasado que non foi tan gris nin tan submiso como se ten pintado, nomeadamente no que atinxe aos anos da Posguerra, permitindo recoñecer nas formas de resistencia simbólica que existiron naquel período un legado que poida ser aplicado no presente.

As analoxías entre as tácticas para a expresión do discurso oculto verificadas no caso do espectáculo de Barriga Verde durante o período analizado, e as empregadas hoxe en día polos movementos sociais, fan considerar a viabilidade dunha reapropiación das formas do espectáculo con novos fins e, presumibelmente, baixo novas formas distintas á das marionetas de luva. O carácter efémero e o anonimato, o emprego do humor e da ironía, de elementos escatolóxicos e a absoluta irreverencia aos valores do poder, son algúns dos elementos presentes no espectáculo que o emparentan coas formas de activismo aplicadas no presente a través de distintos medios, como as redes dixitais en internet ou as formas de intervención artística militante. O propio teatro de marionetas de luva pasa na actualidade por un momento de revitalización que pretende desvinculalo do público exclusivamente infantil e recuperar o seu potencial subversivo e dirixido ao público adulto. Por ese motivo, conclúese que o proceso de activación patrimonial emprendido conta coas condicións de partida que poden facer viábel a revitalización de Barriga Verde como expresión simbólica dos grupos subalternos en Galiza, na actualidade. Porén, o impulso inicial achegado pola asociación cultural embarcada neste proceso deberá estenderse a outros axentes, para que a patrimonialización se verifique de xeito participativo e descentralizado. Do mesmo xeito, o sentido e os usos para os que se pretende revivir o personaxe ou o espectáculo non deberían ser marcados unilateralmente polo colectivo

promotor. Nese senso, malia considerar viábel e lexítimo o proceso emprendido, dependerá da súa evolución a partir dagora que esta conclusión se manteña. Isto é, correspóndelle á comunidade galega a decisión de asumir como propio o ben cultural que se está a recuperar e reconducilo cara a novos usos como forma de resistencia simbólica.

No momento no que se pecha este traballo o proceso de patrimonialización atópase, pois, nun punto crítico: a recuperación e difusión do ben cultural avanza con forza, mais a socialización só se ten iniciado de xeito tímido. Esta investigación, encadrada en dito proceso, pretende tan só apoiar a lexitimidade do camiño emprendido. Aspira tamén, como se dicía ao comezo, a situar o espectáculo e a forma de vida que xirou ao seu redor como elemento de análise indispensábel para comprender os mecanismos a través dos cales o ser humano conseguiu, en distintos períodos da Historia, confrontar as distintas formas de dominación ás que era somentido. A través da análise das tácticas a través das que persoas anónimas, alleas ao mundo letrado, empregaron distintas linguaxes artísticas para comunicar unha visión do mundo que non era grata ao poder hexemónico, tratouse de facer xustiza con aqueles sectores da poboación, nomeadamente da poboación galega da primeira metade do século XX, que os lugares comúns adoitan tachar de sumisa e resignada. Moitos dos datos verquidos neste traballo deberán ser ampliados e revisados á luz de novas informacións que vaian xurdindo no proceso de recuperación das memorias aínda vivas, parello á reactivación patrimonial en curso. A provisionalidade do material empírico manexado foi asumida desde o principio como unha caracterísitica inevitábel da investigación emprendida. Do mesmo xeito que a transdisciplinariedade e a amplitude dos obxectivos formulados pode ser considerada heterodoxa segundo os parámetros académicos convencionais. Asúmense tales riscos, compensados pola certeza de ter conseguido, cando menos, que unha expresión da cultura das subalternas conseguira traspasar as portas do pensamento académico, non para ficar nunha vitrina tras a súa disección, senón como palco desde o cal volver erguer unha voz que, non hai tanto, ecoou nas feiras e festas de todo o país.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

Abuín, A. (1996). "Juego, distancia y público. Sobre el concepto de metateatro" en *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*. Vol. 2 Universidade de Santiago de Compostela.

Alonso, A. y Arzoz, I. (2005). *La quinta columna digital. Antitratado comunal de hiperpolítica*. Barcelona: Gedisa.

Alonso Girgado, L, Moreda Leirado, A; Vilariño Suárez, M. (2006). *YUNQUE. Periódico de vangarda política*. Santiago, Xunta de Galicia.

Amaral, A. (1991). *Teatro de formas animadas.* São Paulo: Ed. da USP.

Amorós, A. , Díez Borque, J.M (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Castalia, Madrid.

Appel, W e Schechner, R. (1989). *By means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge University Press.

Armesto, X.F. (1987). *Cunqueiro. Unha biografía.* Xerais: Vigo.

Artiaga, A. e Villares, R. (2007). *Galicia no século XX. Industria e ordenación do territorio*. A Coruña, Arrecife

Artiaga, A., Balboa, X, e Fernández, L. (1997). "O proceso de adaptación do mundo agrario ó capitalismo" en Pereiro, G. (coor). *O feito diferencial galego*, v. 1 Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.

Aristóteles (1991). *Ética a Nicômaco. Poética*; São Paulo: Nova Cultural.

Asociación Cultural Morreu o Demo (2015). "Devir Barrigas Verdes". En Campoy e Ermida, G. (eds). *Barriga Verde, de feira en feira.* Santiago de Compostela: Urco (7-14)

Ayuso, A. (22-11-2013). "Informe para tallar un rostro a Don Cristóbal Polichinela" Relatorio presentado no *Simposi putxinel•li. Entre el mite, la tradició i la contemporaneïtat*. Barcelona: Institut del Teatre.

---------- (2015). "Panorama dos títeres durante o Franquismo". En Campoy, C. e Ermida, G. (eds). *Barriga Verde, de feira en feira.* Santiago de Compostela: Urco (57-64)

Aznar Soler, M. (1995). "Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste" en *Rafael Dieste: actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Bakhtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Badiou, A. (1994). *Rapsodia polo teatro*. Sotelo Branco, Santiago de Compostela.

Badiou, M. (1988). *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*. Barcelona:Institut del Teatre.

Barbe, Noël (2011). "O excesso, a ilustração e o intempestivo. Resíduos patrimoniais ou as três figuras da evasão democrática" en *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede

Barreiro, X. R.; Carballo, F.; López, A.; Senén, F. (1979). *Historia de Galicia.* Pontedeume: ANPG.

Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales.* Paidós: Barcelona.

Beltrão, L.M. (2008). "El sistema de folkcomunicación" en Gumucio e Tufte (eds.) *Antología de Comunicación para el Cambio Social. Lecturas históricas y contemporáneas.* La Paz: CFSC. 299-306

Beltrán, M. (1991). *La realidad social*. Madrid: Tecnos.

----------. (1994). "Cinco vías de acceso a la realidad social" en García Fernando, Ibáñez e Alvira (eds) *El análisis de la realidad social.* Madrid: Alianza. (19-50)

Benjamin, W. (2006). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obra completa*, Libro I-2, Madrid: Abada. (30-57).

Beramendi, J. (1986). "Ideoloxía e política en Vicente Risco" en *Grial*, T.22, n.86, out-dez, 428-440

Berardi, F. (2000). "La incesante guerra entre red y videocracia" en en Pasquinelli, Matteo (comp.), *Mediactivismo: Estrategias y prácticas de la comunicación independiente*. Roma, DerieveApprodi, 2002.

Berger, P. e Luckmann, T. (1998). *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amorrutu.

Bernardot, M. (2011). "À la recherche des sans-trace: cultures, espaces et citoyennetés". In Galinon-Mélénec (dir): *L'Homme-trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*. CNRS Éditions. (331-347)

Blanco Amor, E. (1973). *Farsas para títeres.* Sada: Ediciós do Castro.

---------- (1974). *Teatro pra a xente.* Vigo: Galaxia.

Blanco, B. e Robres, O. (2004). *El camino de la legua. Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*. Elite-Universidad de la Rioja, Logroño.

Blecha, J e Jirásek, V. (2009). *Ceská Loutka/Czcech Puppet*. Praga: Kant (separata en inglés)

Blumenthal, E. (2005). *Puppetry and Puppets. And illustrated world survey*. London: Thames ans Hudson.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.

---------- (2005). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo:Ed.

Botrel, J-F. (1977). "El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación". In: *Bulletin Hispanique*. Tome 79, N°3-4, pp. 381-393.

Braudel, F. (1979). *Les jeux de l'échange* Paris: Armand Colin.

Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.

---------- (1994). *Petit Organon pour le théâtre.* Paris: L'Arche.

---------- (2004). *Escritos sobre teatro.* Barcelona: Alba.

Burke, P. (1979). *Popular Culture in Early Modern Europe.* Londres:Temple Smith.

---------- (2010). *Hibridismo cultural.* Madrid: Akal

Cabana, A. (2013). *La derrota de lo épico*. Valência: Publicacions de la Universitat de Valência.

Cailler, B e Rasse, P. (2013). "DISTIC y desarrollo local: una visión francesa" en Martínez, M. (ed.); *Comunicación y desarrollo. Un puente entre Europa y América Latina*. Buenos Aires; La Crujía. (pp.273-302)

Cameron, S. (2012). *Working with spoken discurse.* London: Sage.

Campoy, C. (2011). "Teatro e espazo público: o caso galego". En Outeiriño, M. (coor.). *A comunicación e o ben público*. Compostela: Nino. (129-151).

---------- (2014, xuño). "La transmission des techniques de jeu parmi les marionnettistes : du secret de famille au copyleft". Comunicación presentada no 19º congreso da Société Française de Sciences de l'Information et la Communication. *Penser les techniques et les technologies : Apports des Sciences de l'Information et de la Communication et perspectives de recherches*. Toulon, Francia. (Disponíbel en liña en http://sfsic2014.sciencesconf.org/browse/author?authorid=2600).

---------- (2015). "Comunicar el descontento a través de marionetas populares. De la barraca de feria al transmedia" en Nos, E.; Arévalo, Á. I. e Farné, A. (Eds.) (en prensa). *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social / #com4change: Communication and Civil Society for Social Change*. Madrid: Fragua.

Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.

Caro Baroja (1979). *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid, Dosbe.

Carré Aldao, U. (2006). *Memoria critico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, UdC.

Carré Alvarellos, L. (1931). "Apontamentos para a historia do Teatro Galego". Boletín nº 235-240 da RAG.

---------- (1997). "Los ciegos de las romerías. Viejas costumbres gallegas" en Herrero, N. et al *Antropoloxía: Relixión. Crenzas. Festas*. (vol. 27 de Galicia. Proxecto Editorial). A Coruña: Hércules. Pp. 372-377

Castells (1997). *La era de la información. El poder de la identidad.* Madrid: Alianza.

Casares, C. , Lezcano, A. e Risco, A. (1997). *Para ler a Vicente Risco*. Vigo: Galaxia.

Castro, S. (ed.). (2005). *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924).* A Coruña: Biblioteca Arquivo Teatral Pillado Mayor, UdC.

Castro, X. (2007). *Servir era o pan do demo. Historia da vida cotiá en Galicia. Séculos XIX e XX.* Vigo, Nigratea.

Certeau, M. De (1990). *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Paris:Gallimard, 1990

Chartier, Roger (1994). *Culture populaire. Retour sur un concept historiographique* Eutopías, 2ª época Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universidad de València & Asociación Vasca de Semiótica. Vol. 52.

Cirlot, J.E. (1999). *Ferias y atracciones.* Madrid: Libertarias/Prodhufi.

Colletta, N. e Ross, K. (1980). *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-Formal Education.*

Cornejo, F. (2006). "Apuntes para la Historia. La Máquina Real" en *FANTOCHE*, nº0, Calatayud: UNIMA España. 13-31

---------- (2008). "El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)" en *FANTOCHE*, nº2. Calatayud: UNIMA España. 24-50.

---------- (21-11-2013). "La máquina real de los títeres". Relatorio presentado no *Simposi putxinel•li. Entre el mite, la tradició i la contemporaneïtat*. Barcelona: Institut del Teatre.

Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luís Sánchez. (Fondos dixitais da Universidad de Sevilla)

Dakroub, K. (23-11-2013). "Arabic Shadow Theater". Relatorio presentado no *Simposi putxinel•li. Entre el mite, la tradició i la contemporaneïtat*. Barcelona: Institut del Teatre.

Damatta, R. (1997): *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

Davallon, J. (2002). "Tradition, mémoire, patrimoine" in Schielle, B., *Patrimoines et identités* Québec: Multimonde. (pp. 41-64)

Davy, M-M. (1981). "Évolution de la liturgie chrétienne" en Dumur, Guy (dir) *Histoire des spectacles*. Encyclopédie de la Pléiade. Bruges: Gallimard. (170-198)

Delgado, M. (2013). "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos" en *Quaderns-e. Institut Catalá d'Antropologia*. Número 18 (2) (pp. 68-80). Recuperado de http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290/36235Recuperado de http://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e%2018%282%29_article5%28Dossier1%29.pdf

Díaz, C., Gómez, C., Fernández, M.M., Fraga, X., Rodríguez, M., Souto, X. (2005). *Manuel María. Unha fotobiografía sonora.* Sarria: Ouvirmos

Downing, J. (2000). *Radical Media. Rebellious Communication and Social Movements*. London: Sage.

Dubert, I. (2007). *Cultura popular e imaxinario social en Galicia*. Santiago: Servizo de Publicacións da USC.

Duvignaud, J. e Khaznadar, C. (dirs.) (2001). "Les espectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II". In *Internationale de l'imaginaire*. Nouvelle série, nº15. Maison des cultures du monde, Généve.

Ermida, G. (2012). "Da memoria á rúa: a recreación urbana do Apalpador" en *ADRA, A revista dos socios e socias do Museo do Pobo Gal*ego, nº7. Compostela: MPG. (69-82)

---------- (2013). "Arqueoloxía dun espectáculo" en VV.AA. *Morreu o Demo, acabouse a peseta*. Urco Edicións, Santiago.

Feixas, C., de Martino, E. (2008). *El folklore progresivo y otros ensayos.* Barcelona: MACBA/UAB.

Fidalgo Santamariña, X.A. (1990). "Referentes identitarios en una colectividad de ambulantes orensanos" in *Actas Simposio Internacional de Antropoloxía. Identidade e territorio*, Consello da Cultura Galega.

---------- (1997). "As actividades ambulantes tradicionais" in *Galicia. Antropoloxía.* (tomo XXIV) A Coruña: Hércules.

Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*; London: Routledge.

Fernández Ferreiro, X. (2012). *De Xente Nova a Brais Pinto: memorias dun afiador rebelde.* Vigo: Xerais.

Fernández Prieto, L. (2007). *O Franquismo: atraso económico nunha sociedade destruída*. A Coruña, Arrecife.

Flores, F. (1985). *El diablo en España.* Madrid: Alianza

Foucault, M. (1969). *L'Archeologie du savoir.* Paris, Gallimard.

---------- (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prision.* Paris, Gallimard.

---------- (1976). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir.* Paris, Gallimard

---------- (1984). "Des espaces autres: hétérotopies" en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5. 46-49
(http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html)

Fournel, P. (1975). *L'histoire véritable de Guignol*. Paris, Lyon; Fédérop.

Francis, P. (2012). *Puppertry. A reader in theatre prectice*. London; Palgrave Macmillan.

Freitas, M.P (2008). *Represión lingüística en Galiza no século XX*. Vigo: Xerais.

Gaignebet, C. (1979). *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire.* Paris: Payot.

Gaignebet, C. e Jayoux, J-D. (1985). *Art profane et religion populaire au Moyen Ag*e. Paris: Presses Universitaires de France.

García Fernando, M; Ibáñez, J. E Alvira, F. (1994). *El análisis de la realidad social.* Madrid: Alianza.

Gelder, K. & Thornton, S. (eds.). (1997). *The subcultures reader*. London, Routledge.

Gómez Redondo, C. (2013). *Procesos de patrimonialización en el Arte Contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la Identización*. (Tese doutoral). Universidad de Valladolid.

Gondar Portasany, Marcial. (1995). *Crítica da razón galega*. Vigo, A Nosa Terra.

González Pérez, C. (1997). "Os centros de intercambio tradicionais" en González Reboredo, X. (coor).; *Galicia. Antropoloxía. Tomo XXIV. Tecnoloxía agraria: oficios*. A Coruña: Hércules. (326-368)

González Rodríguez, B. (1994). "La utilización de los datos disponibles" en García Fernando, Ibáñez, Alvira. *El análisis de la realidad social.* Madrid: Alianza. (245-274)

Gourdon, A.M.(1982). *Théâtre, public, perception.* Paris: CNRS

Graham, H. (1995). "Popular culture in the 'Years of Hunger'" in Graham e Labanyi (eds.) *Spanish Cultural Studies.* Oxford University Press

Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Puebla: ERA.

Grignon, C. e Passeron, J.C. (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en litérature.* Paris: Gallimard.

Guasch, O. (1997). *Observación participante.* Madrid: CIS.

Gumucio, A. e Tufte, T. (2008). "Raíces e importancia. Introducción a la Antología de Comunicación para el Cambio social" en Gumucio e Tufte (eds.) *Antología de Comunicación para el Cambio Social. Lecturas históricas y contemporáneas.* La Paz: CFSC, 16-47.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hauser, A. (1999). *The social history of art* (Vol. 1) London: Routledge.

Hobsbawn, E. (1984). *The invention of tradition.* Cambridge University Press

Hoggart, Richard (1958). *The uses of Literarcy.* Harmondsworth: Penguin.

Ibáñez, J. (1994). "Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas", en García Fernando, Ibáñez e Alvira (eds.) *El análisis de la realidad social*. Madrid: Alianza. (51-86)

Iglesias González, X. (2013). *José Silvent Martínez, o mítico Barriga Verde*. Compostela, Urco.

Juliano, D. (1986). *Cultura popular.* Barcelona: Anthropos

Jurkowski, H.; Foulc, T. (dir.) (2009). *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. Montpellier, L'Entretemps.

Jurkowski, H. (2013). *Aspects of puppet theatre.* Londres: Palgrave Macmilliam.

Kelleher, J. (2009). *Theatre and politics*. Londres: Palgrave Macmilliam.

Leal, B. (2013) "Agitar antes de usar: A antropologia e o património cultural imaterial" en *Revista Memoria em Rede* v.3, n.9, Jul./Dez, Pelotas. Recuperado de www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede

Ley Orgánica 2/2015, de 30 de marzo, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, en materia de delitos de terrorismo. Boletín Oficial del Estado, núm. 77 de 31 de Marzo de 2015. Recuperado de http://www.boe.es/boe/dias/2015/03/31.

Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana. Boletín Oficial del Estado, núm. 77 de 31 de Marzo de 2015. Recuperado de http://www.boe.es/boe/dias/2015/03/31.

Leone, B. (22-11-2013). "Origini di Pulcinella. Le guaratelle, origini, mito e rito. La craionalita è enimica della catarsi. Viva la tradizione!". Relatorio presentado no *Simposi Putxinel•li. Entre el mite, la tradició i la contemporaneïtat*. Barcelona, Institut del Teatre.

Lezcano, A. e Risco, A. (1997). "Risco segundo Risco", en Casares, C. , Lezcano, A. e Risco, A. *Para ler a Vicente Risco.* Vigo: Galaxia. (107-197).

López Outeiriño, A. (-) "Vicente Risco, xornalista". Web da Fundación Vicente Risco. Recuperado de http://www.fundacionvicenterisco.com/gfx/Descargas/xornalista.pdf

Lourenzo, M. e Pillado, F. (1987). *Dicionário do teatro galego (1671-1985).* Santiago de Compostela: Sotelo Branco.

Losada, B. (1987). "Literatura gallega y censura franquista" en Abellán, M. (ed.) *Censura y literatura peninsulares. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº5. (57-63)

---------- (1993) "Risco e a arte social" en *A nosa Terra. A nosa Cultura. Vicente Risco*. Nº14. (66-67)

Madrid, J.C. de la (1996). *Cinematógrafo y "Varietés" en Asturias (1896-1915).* Servicio de Publicaciones Principado de Asturias, Oviedo.

Magnin, C. (1862). *Historie des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.* Levy-frères, París.

Mannoni, O. (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène.* Paris: Eds. Du Seuil.

Martín-Barbero (1991). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili, Barcelona.

---------- (2002). "Culturas populares" en Altamirano (ed.) *Términos críticos de sociología de la cultura.* (49-61)

McCormick, J. e Pratasik, B. (2004). *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge : Cambridge University Press.

Meyer, Maurice (1847). *Études sur le théâtre latin.* Paris:Dezobry-E.Magdeleine.

Méndez, M. A. (1991). "La oración pervertida en la inquisición novohispana". En *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 20. Madrid: Ed. Univ. Complutense. (65-70)

Miguélez-Carballeira, H. (2015) "Transgredindo a Galiza sentimental." *Sermos Galiza*. *A Fondo: A Cultura da Autonomía ou o relato mainstream*, 11 de Xuño, p. 4.

Montano, A. (2003). *Pulcinella. Dal* mimo *classico alla masquera moderna*. Napoli: Dante&Descartes.

Morán, C. (2004). "A teatralidade na obra de Cunqueiro", en Cunqueiro, A., *O ano do cometa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, IGAEM.

Morfakidis, M. (1999). *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*. Granada: Athos-Pérgamos.

Ortí, A. (1994). "La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo". En García Fernando, Ibáñez, Alvira. (eds.) *El análisis de la realidad social.* Madrid: Alianza. (189-222)

Paërl, H. (2002). *Pulcinella. La misteriosa maschera della cultura europea.* Àpeiron Editiori, Sant 'Oreste.

Pasquali, A. (2007). *Comprender la comunicación*. Barcelona, Gedisa.

Passos, A. (2005). "Bonecos de Santo Aleixo" en Machado Santos, M. (coor.), *Museu da Marioneta de Lisboa. Catálogo da Exposição. Lisboa*, EGEAC. (69-82)

Pavis, P. (1980). "Pour une esthétique de la réception théâtrale" in Durand (ed.) *La relation théâtrale*. Presses Universitaires de Lille. (27-53)

Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Pedrosa, J.M (2007). "El *otro* portugués: tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVII" en *Iberoamericana,* nº28, decembro. (99-116)

Peral, E. (2001). "Farsas para títeres de Eduardo Blanco-Amor o la tradición teatral vista desde el exilio" en Alonso, Baldó e Mancebo (compiladores): *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. Tomo 2. València: Universitat de València. Biblioteca Valenciana.

Pereira, F. e Sousa, J. (1991). "O 'cego dos monifates' de Isidoro Brocos" en *Anuario Brigantino*, nº 14, 289-300

Pereira, P. (2011). *Un anaco de memoria*. Madrid: Fundación AISGE.

Pereiro, X. (2008). "A produción sociopolítica do patrimonio etno-antropolóxico en Galicia" in Pena, R e Martinez, C (coors) *O patrimonio etnográfico. III xornadas sobre a protección do patrimonio cultura*l. Xunta de Galicia. (129-141)

Pichel, L. (2013). *Cativa en su lugar/casa pechada*. Ibiza: Diminutos salvamentos

Prieto, A. (2005). "Los estudios de performance. Una propuesta de simulacro crítico" in *Citru.doc*. *Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, (52-61)

Pujadas Muñoz, J. J. (2002). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid, CIS.

Rabanal, M. (1959). "Un clásico gallego: Castelao" en *Ínsula*, nº152-153,

Rao, Aparna. "Des Nomades méconnus. Pour une typologie des communautés péripatétiques". In: *L'Homme*, 1985, tome 25 n°95. (97-120).

Rasse, P. (2003). *Le Theatre Dans L'espace Public, Avignon "Off"* Aix en Provence: EdiSud.

---------- (2006). *La rencontre des mondes.* Armand Colin.

---------- (2009). "Aux origines des *Culturals Studies*, Hoggart et les cultures populaires" in Albertini, F. Et Péllisier, N. (dirs.) *Las sciences de l'information et de la communication à la rencontre des* culturals studies. Paris, L'Harmattan (53-76)

---------- (2012). "Traces, patrimoine, mémoire des cultures populaires**"** ESSACHESS. *Journal for Communication Studies*, vol. 5, no. 2 (10): (245-255) eISSN 1775-352X

Recoing, A. (1981). "Les marionnettes" en in Dumur (ed.), *Histoire des spectacles. Enciclopédie de la Pléiade*, vol XIX. Bruges: Gallimard. (1461-1492)

Ribeiro, R. (2011). *Henrique Delgado. Contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC

Richet, M. (1981). "Le cirque" in Dumur (ed.), *Histoire des spectacles. Enciclopédie de la Pléiade*, vol XIX. Bruges: Gallimard (1520-1542)

Risco, V. (1997). "O demo na tradición popular galega" en Herrero, N. et al *Antropoloxía: Relixión. Crenzas. Festas*. (vol. 27 de Galicia. Proxecto Editorial). A Coruña: Hércules. (244-247)

Rodríguez Fer, C. (1994). *A literatura galega durante a guerra civil.* Vigo: Xerais.

Rodríguez Rivas, A.M. (2000). *Xosé Trapero Pardo. A crónica dun século,* XIV Premio Literario Anxel Fole, Fundación Caixa Galicia, Lugo.

Roio, M. del (2014). "Gramsci y la emancipación de lo subalterno" en *Herramienta, revista de debate y crítica marxista*. Recuperado de: http://www.herramienta.com.ar/solo-en-la-web/gramsci-y-la-emancipacion-de-lo-subalterno

Roiz, M. (1982). “Fiesta, comunicación y significado” en Velasco, H. (ed.) *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España.* Madrid, Alianza.

Rojas, Agustín de (1603). *El viaje entretenido* . Edición dixital en Biblioteca Virtual Universal (http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=154442).

Rumbau, T. (2013). *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa.* Barcelona; Arola Editors.

---------- (2015). “Polichinella. Un arquetipo europeo para a liberdade”. En Campoy e Ermida (eds). *Barriga Verde, de feira en feira.* Santiago de Compostela: Urco. (33-44).

Salaün, S. (1990). *El cuplé: (1900-1936).* Madrid: Espasa-Calpe.

Saperas, E. (1992). *La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unidos*. Barcelona: PPU.

Sarabia, B. (1994). “Documentos personales: historias de vida”. En García Fernando, Ibáñez, Alvira. *El análisis de la realidad social.* Madrid: Alianza. (223-244)

Seara Cardoso, J.P. (-). “Teatro Dom Roberto: Breve história e notas”. Teatro de Marionetas do Porto.

Seoane, X. (1994). *A voz dun tempo. Luis Seoane: o criador total*. Sada: Eds. Do Castro.

Saavedra, P. (1992). *A vida cotiá en Galicia de 1550 a 1850*. Santiago de Compostela: Universidade, servizo de publicacións.

---------- (1994). “La consolidación de las ferias como fiestas profanas en la Galicia de los siglos XVIII y XIX” en Núñez, M. (Ed.). *El Rostro y el discurso de la fiesta*. Santiago de Compostela, Semata.

Sampedro Folgar, C. (2007). *Cancionero musical de Galicia*. Reconstitución y estudio de José Filgueira Valverde, Pontevedra. Fundación Barrié de la Maza.

Schaeffner, A. (1981). “Rituel et pré-théâtre” in Dumur (ed.), *Histoire des spectacles. Enciclopédie de la Pléiade*, vol XIX. Bruges: Gallimard. (21-53)

Schechner, R. (2002) *Performance studies. An Introduction.* London: Routledge.

Schechner, R e Appel, W. (eds.) (1989) *By means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge University Press

Schechter, J. (ed.) (2003) *Popular theatre. A source book*. London: Routledge.

Scott, J.C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts.* New Haven and London: Yale University Press.

Sierra, X. C (2000). “Procesos de patrimonialización en Galicia” en González Reboredo, X.; *Galicia. Antropoloxía. Tomo XXIX. Historia da Antropoloxía. Patrimonio etnográfico*. A Coruña: Hércules. (pp: 380-472)

Soutelo, R. (2004). *Labregas, emigradas, estraperlistas e represaliadas. Experiencias de vida e lembranzas de mulleres na Galicia Rural: 1900-1960*. Vigo: Nigratrea.

Speaight, G. (1955). *The History Of The English Puppet Theatre*. New York: J de Graff.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.

Stallybrass, P. e White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgresssion*. New York : Cornell University Press.

Souty, J. (2013). "Dinámicas de patrimonialização em contexto de revitalização e de globalização urbana. Notas sobre a região portuária do Rio de Janeiro" en *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 3, n.9, Jul-Dez. www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede

Storey, J. (2006). *Cultural Theory and Popular Culture. An introduction*. Harlow: Pearson.

Touchard, P-A. (1968). *Dyonisos. Apologie pour le théâtre.* Paris: Seuil.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.* N.Y : PAJ Publications.

Ubersfeld, A. (1980). "Notes sur la dénégation théâtrale" in Durand (ed.) *La relation théâtrale*. Presses Universitaires de Lille. (11-25)

---------- (1989). *Semiótica teatral.* Madrid:Cátedra.

Ugarte, D. de (2010). *O poder das redes*. Santiago de Compostela: 2.0 Editores

UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París, 17-10-2003 unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf

---------- (1972). "Experts meeting on the integrated use of folk media and mass media in family planning communication programmes". London, 20-24 november 1972.

VV.AA. (2013). *Morreu o Demo, acabouse a peseta*. Urco Edicións, Santiago.

Valbuena, V. (2008) "El uso de la comunicación tradicional en los programas de desarrollo" en Gumucio e Tufte (eds.) *Antología de Comunicación para el Cambio Social. Lecturas históricas y contemporáneas.* La Paz: CFSC. (577-580).

Valle-Inclán, R. (1964). *Martes de carnaval.* Madrid: Espasa-Calpe.

Van Dijk, T. (1999). "El análisis crítico del discurso". En *Anthropos*, 186. Barcelona: Anthropos. (23-36).

Varey, J.E. (1957). *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII).* Revista de Occidente, Madrid.

---------- (1959). *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*. Madrid: Instituto de estudios madrileños.

De Varine, H. (2005). *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*. Crissey: Asdic.

Vázquez Montalbán, M. (1997). *Historia y comunicación social.* Barcelona: Grijalbo Mondadori.

---------- (1998). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo

Vicente Hernando, César de (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político.* Madrid: Centro de Documentación Crítica.

Vieira, L. (2005). "Marioneta, Títere, Fantoche, Roberto, Bonifrate, Bonecro..." en Machado Santos, M. (coor.), *Museu da Marioneta de Lisboa. Catálogo da Exposição. Lisboa*, EGEAC. (23-67)

Villalaín, D. (1995). "Risco e o teatro" en Casares, C. (coor.); *Congreso Vicente Risco*. Xunta de Galicia. (371-394)

Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.

Weber, E. (2010). *La fin des terroirs. 1870-1914.* Paris: Livrairie Arthème Fayard/Pluriel

Williams, R. (1960). *Culture and Society.* New York: Anchor Books.

---------- (1975). *The long revolution*. Harmondsworth Pelican Books.

---------- (1985). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press

---------- (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Zurbach, Christine (coor.) (2002). *Teatro de marionetas. Tradiçao e modernidade* Évora: Casa do Sul Editora.

---------- (2007). "As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo" en *Forma Breve*, nº5. Universidade de Aveiro.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LE THÉÂTRE POPULAIRE COMME MÉDIA DES GROUPES SUBALTERNES. LE CAS DU SPECTACLE DE MARIONNETTES DE BARRIGA VERDE DANS LA GALICE DE L'APRÈS-GUERRE.

(RÉSUMÉE ET CONCLUSIONS)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 1: LA CULTURE POPULAIRE COMME OBJET D'ÉTUDE

1.1 PROBLÈMES DE DÉFINITION: CULTURE, CULTURE(S).

Commençons par situer les concepts sur lesquels la recherche va s'appuyer. Nous traiterons d'abord le plus général, le terme de culture, pour le placer dans l'approche théorique qui guidera la recherche. Nous nous appuyons principalement sur Raymond Williams pour chercher la définition la plus appropriée à nos principes et nos objectifs théoriques. Williams a exploré la généalogie de la notion de culture dans plusieurs travaux, notamment *Culture and Society* et *Keywords*. Williams distingue trois conceptions possibles du terme culture, qui déterminent le genre d'analyse culturel que chaque définition entraîne. D'abord, l'acception idéale comprend la culture comme le but d'un processus de perfection humaine, elle est reflet de certaines valeurs absolues et universelles. Le genre d'analyse culturelle induite par ce type de culture se limite à décrire ces valeurs qui font allusion à un ordre intemporel et à une condition humaine universelle. L'acception documentaire de la culture se réfère aux produits de cette culture idéale ; cela veut dire, le corpus de travail intellectuel et imaginaire généré par quelques individus autour de l'histoire. Cette idée de la culture permet une analyse critique des registres de la pensée et de l'expérience humaine, pourvu que cette analyse lie ces travaux spécifiques à la tradition et la société où ils sont apparus. Finalement, la catégorie sociale de la culture est définie comme la description du mode de vie d'une organisation spécifique, dans un moment et un lieu spécifiques. La conception sociale englobe les autres définitions et les complète, dans une approche dynamique et plurielle qui comporte autant les produits artistiques que les modes d'organisation et de communication à l'intérieur d'un groupe. L'analyse culturelle selon cette conception comprend l'éclaircissement des signifiés et des valeurs implicites et explicites d'un mode de vie particulier, ainsi que l'analyse de ces éléments que les autres acceptions ne considèrent pas comme culture. Williams comprends aussi le conflit comme élément constitutif de la culture, ou plutôt des cultures, car la pluralité et le caractère historique en sont aussi des attributs intrinsèques.

Cette conception de culture, qui fut emprunté après pour les *Cultural Studies*, concorde avec la notion gramscienne d'hégémonie dans l'importance accordée au conflit pour comprendre et analyser des expressions culturelles quelconques. L'hégémonie est le processus à travers lequel les groupes dominés intériorisent les valeurs des dominants. Contrairement à l'idée de domination (qui serait un processus de sujétion par la force), l'hégémonie comporte l'aboutissement d'un consensus, l'acceptation par les dominées des valeurs hégémoniques. La publication des *Cahiers de Prison* de Gramsci a permis la diffusion de cette notion, qui facilite l'analyse des expressions culturelles dans son contexte, dans le cadre des rapports historiques où elles s'expriment. Williams l'a utilisé dans ses travaux (notamment *Marxism and Literature*), pour conclure que tout texte ou pratique culturelle reflète la lutte pour l'hégémonie, car tout texte ou pratique culturelle comprends simultanément, d'un coté, des éléments de la culture des classes

dominantes et de l'autre, des éléments qui présentent un conflit avec celle-là. Parmi ces éléments conflictuels il différencie les éléments résiduaires (actifs) et émergents (alternatifs), qui émergent surtout pendant des périodes de transition. Les premières sont des éléments issues d'un mode de vie déjà passé mais qui restent encore actifs dans le moment présent. Ils représentent une alternative, voire une opposition, à la culture dominante. Les éléments émergents sont des nouvelles valeurs, pratiques, de nouveaux signifiés, etc. Parmi eux, certains présentent aussi une alternative ou une opposition aux éléments dominants, surtout quand ils surgissent avec une nouvelle classe sociale ou dans le cadre des milieux marginalisés de l'expérience humaine (le domaine personnel, par exemple). La culture hégémonique veut tout le temps intégrer ces éléments conflictuels (tant les résiduaires que les émergents), pour les neutraliser. C'est comme ça que la culture est un terrain dynamique d'échanges et de négociations constants.

L'idée de culture proposée par Williams implique une idée étendue de création artistique, qui n'est pas un don réservé à une minorité. Il s'agirait plutôt d'un acte communicatif, du partage d'une expérience avec des autres. Cet acte n'a du sens que dans le cadre d'une *structure de sentiments* spécifique, définie par Williams telle que cette partie d'une culture vécue qui est formée par les valeurs et les signifiés et les rapports qu'ils ont entre eux, de la façon dont ils sont activement vécus (et éprouvés) au moment présent. Cette notion fait émerger un problème pour cette recherche : celui de prétendre analyser la culture d'un temps passée, dont on ne peut connaître que les registres qui sont restés. Ces registres qui survivent aux membres d'une culture vécue sont souvent le résultat des choix intéressés réalisés par les groupes dominants ; ils font partie de ce que Williams appelle la tradition sélective.

La tradition sélective incorpore rarement des registres des expressions de la culture populaire, notion que nous traitons sur le champ comme objet de définition.

1.1.1. Culture populaire

L'application du concept d'hégémonie aux cultures populaires soulève le problème d'accepter que des éléments dominants y font aussi partie. Cet constat mène à deux positions extrêmes : d'un côté, le point de vue de ceux qui ont conclu l'inexistence d'une culture populaire, fusse-t-elle conditionnée par la culture dominante, elle n'en serait que le négatif, inscrite en creux de cette culture dominante ; de l'autre extrême, la posture populiste analyse la culture populaire isolée des rapports de force où elle, nécessairement, s'inscrit. Passeron et Grignon analysent de façon critique ces deux postures ; la première, qu'ils nomment « misérabiliste », en prêtant attention à l'influence d'éléments conflictuels dans la culture des dominées finit pour nier la possibilité de la culture populaire, considérant qu'elle est trop marquée par la domination. Le populisme, par contre, en s'appuyant sur la méthode du relativisme culturel, propre de l'anthropologie dans l'étude des peuples éloignés, accorde de l'autonomie à la culture analysée, en l'isolant des rapports de domination dont elle est objet. On critique, donc, cette conception « fictionnelle » de la culture populaire qui ignore le rôle du conflit dans sa configuration. Face à cette polémique, Grignon et Passeron proposent une articulation permanente entre les deux approches dans toute analyse des expressions de la culture populaire.

Pour s'essayer à une définition de la culture populaire, analysons jusqu'à l'idée même de peuple. L'utilisation contemporaine du terme date l'époque Moderne, avec un

double sens : d'abord comme sujet de la nouvelle souveraineté politique et ensuite dans le cadre des expressions symboliques, comme tout ce que la raison vient chasser dans la culture (superstition, ignorance). Cette notion du peuple contradictoire amène à une position pareille à celle du misérabilisme, puisqu'elle nie l'intérêt d'analyser n'importe quelle expression culturelle émanée du peuple. C'est une conception liée à l'essor social de la bourgeoisie qui veut affirmer son hégémonie en opposant la culture populaire à la culture savante.

Martin-Barbero a tracé une généalogie du terme. Les romantiques auraient une vision idéalisée du peuple, considéré comme le gardien des essences de la nation authentique face au rationalisme. D'autre part, les anarchistes du 19ème siècle revendiquèrent aussi le peuple comme sujet historique générateur d'une culture propre et alternative à celle dominante, donc capable de transformer la société. Le peuple, dans cette conception, comprend toutes les classes subalternes, même les individus les plus marginalisées.

Face à cette idée élargie du peuple, les marxistes préféreront parler de prolétariat, notion plus militante et adaptée à une seule forme de lutte révolutionnaire. Ils considèrent qu'il n'y a qu'un chemin pour conquérir le pouvoir, par conséquent le subjectivisme et la pluralité, propres du peuple, ne sont pas des bienvenus. Les groupes sociaux qui ne pouvaient pas être inscrits comme des classes restaient au dehors de la représentation des partis marxistes. Cette attitude, qui persista jusque dans les années 1970, amenait à la négation de la pluralité des cultures. Les cultures étrangères ou anciennes étaient considérées comme des modes pré-capitalistes de production.

Avec l'essor de la société industrielle qui finirait par amener à la société de masses, un nouveau concept pour nommer le peuple est apparu. Il s'agit des masses, un terme nouveau pour la foule, selon Raymond Williams, qui naît à partir de trois phénomènes : un nouveau système productif qui a besoin d'une main d'œuvre nombreuse ; cette concentration des travailleurs provoquera un changement démographique par l'urbanisation de larges couches de population d'origine paysanne ; pour finir, ces travailleurs concentrés dans les bassins industriels seront à l'origine d'une nouvelle classe sociale auto-organisée. Les classes dominantes vont se méfier de cette nouvelle classe et vont lui attribuer les mêmes caractéristiques que celles de la foule. Des auteurs comme Gustav Le Bon s'étaient alarmés au 19eme siècle par l'influence des foules instables et spontanées dans la conduite des individus. Il considère la foule comme un recul de la civilisation. Gabriel Tarde parle déjà des masses et les décrit comme une audience passive et manipulable, par opposition au public actif et participatif d'autrui. La culture, se lamente Tarde, est devenu du spectacle.

Cette considération négative des masses change à partir de 1940, moment où, après guerre, l'axe de l'hégémonie se déplace de l'Europe vers l'Amérique du Nord. Ce qui est massif va devenir synonyme de développement technologique et économique. La culture de masses va équivaloir à la culture populaire, symbole de la démocratie nord-américaine. Pourtant, dans cette démocratie ou le peuple reste exclu, assujetti à la volonté d'une minorité qui dit le représenter, la culture de masses est produite pour la consommation des classes populaires, mais elle n'est pas crée par elles. Les masses, donc, ne sont pas considérées comme capables, ni d'accéder au pouvoir, ni de créer leur propre culture. Raymond Williams critique cette conception des masses, toujours définies comme altérité.

Il nie aussi la possibilité d'une communication de masse, car elle ne serait pas une

véritable communication. La communication massive reste passive et unidirectionnelle tant que la communication à l'intérieur des communautés reste la seule communication réelle. Un rapport bidirectionnelle s'établit quand l'expérience du récepteur est considérée dans l'élaboration des messages.

De même que pour la communication de masse, la culture populaire (identifiée par des élites avec la culture de masse) est rejetée par les critiques pour sa mauvaise qualité. Les personnes chargées de créer cette culture sont supposées satisfaire ce qu'on appelle le grand public, la masse ou la foule. Ces critiques, issues de la culture dominante, reprochent la scolarisation et la prolifération des mauvaises œuvres artistiques. Pourtant, selon Williams la cause est la prolifération des œuvres en général, tant des bonnes que des mauvaises, grâce aux avancements de la technique.

D'ailleurs, le terme peuple est toujours revendiqué par les *Cultural Studies*, car ce terme n'est pas lié aux conditions matérielles de ces membres, qui peuvent avoir des origines démographiques, de genre, d'ethnie ou classe diverses. La subalternité est sa seule caractéristique, ça veut dire, sa position subordonnée par rapport a des groupes dominants. John Fiske, membre de l'école nord-américaine des *Cultural Studies*, propose une définition du peuple tel qu'ensemble d'alliances transitoires. Le peuple est, ainsi, une réalité instable et fragmentaire, qui peut être définie plutôt par ce qui lui manque que pour ce qu'elle est.

1.1.2. La culture populaire selon Gramsci

Pour arriver à une définition, retournons à Gramsci qui réfléchissais aussi sur la question du folklore. Il appelle de cette façon l'ensemble des conceptions du monde, systématiques et fragmentaires, développées par les membres des groupes subalternes de toute société ayant existé jusqu'aujourd'hui. Le peuple a aussi une morale propre, avec des principes et des habitudes qui sont parfois novateurs, créatifs et progressifs, c'est-à-dire, opposés à la morale dominante.

Comme on l'a vu, il y a une tension constante entre les éléments hégémoniques, qui essaient de s'imposer dans les cultures populaires et ces éléments contre-hégémoniques qui font face à ces tentatives d'appropriation. La culture populaire est, par conséquent, un terrain d'échange et de négociation entre la culture du peuple, celle des masses et la culture hégémonique.

1.2 LA CULTURE POPULAIRE COMME ESPACE DE RÉSISTANCE.

C'est dans ce sens qu'on entend que la culture populaire comporte de la résistance ; comme espace de conflits, elle comprend du pouvoir et de la résistance. Nous nous 'appuyons sur l'explication de Michel Foucault sur le pouvoir, systématisée dans *La Volonté de Savoir*. Le pouvoir est, selon sa conception, présent dans la multiplicité des rapports sociaux qui opèrent à l'intérieur de la société. Par conséquent, le pouvoir est un processus dynamique et intangible, il n'est pas isolable. Le pouvoir est exercé depuis plusieurs points, et pas nécessairement en sens descendant (top-down). En fait, il est exercé aussi dans les couches sociales inférieures, à travers plusieurs « micro-rapports » de force, ce qui renforce la situation de domination générale. Pourtant, en même temps que tous les rapports de pouvoir s'étendent par tout le réseau des rapports sociaux, il considère que « là où il y a pouvoir, il y a résistance » : tout pouvoir entraîne

nécessairement une résistance. Comme des micro-pouvoirs, des points de résistance mobiles et transitoires traversent les stratifications sociales et les unités individuelles, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent. Pour Foucault, le codage stratégique de ces points de résistance peut générer une révolution.

D'ailleurs, toute résistance n'est pas consciente ni organisée. La résistance qu'on croit trouver dans quelques pratiques de la culture populaire est souvent cachée, éphémère et, apparemment, sans conséquences. C'est pour ça que James Scott propose une inversion du schéma de Foucault : la domination se développe et légitime à cause de son affrontement constant avec la résistance, et pas le contraire. Le professeur de sciences politiques introduit le concept de « résistance infra-politique », qui recouvre l'ensemble des pratiques qui ne sont pas partagées ouvertement sur la scène publique, car elles seraient symboliquement ou légalement réprimées, mais qui s'y insinue discrètement sans pouvoir être totalement identifiées. Ces pratiques expriment la conception du monde des personnes en situation de subalternité, ce que Scott appelle le « *hidden transcript* » (scénario ou discours cachée) ; cette vision du monde est contraire, même opposée à la situation de domination et de dénigrement subie par la population dominée. Elle recueille l'ensemble des valeurs et savoirs des subalternes, générés pour prévenir le châtiment, soit en marge du pouvoir dans des lieux écartés, soit en profitant de l'anonymat ou de la détente d'un jour de fête. En outre, les formes de résistance infra-politique se protègent à travers de l'ambiguïté, en communicant deux messages simultanément : l'un, inoffensif, est compréhensible, déchiffrable par les membres des groupes dominantes ; l'autre, compréhensible seulement par les personnes en situation de subalternité, exprime le discours caché. Les formes de résistance infra-politique n'amènent pas à une action directe, car elle serait trop risquée dans les contextes politiques autoritaires. Pourtant, elles servent à alimenter la rage et la fantaisie d'une confrontation directe. Ce modèle ne serait pas applicable dans les sociétés complexes où la domination opère à travers des consensus (ce que Gramsci définit comme l'hégémonie).

Pourtant, Michel de Certeau reprend les idées de Foucault pour montrer comment les formes de « micro-résistance » sont possibles dans le cadre de la Société de masse. Il se demande quelles procédures populaires jouent avec les mécanismes de la discipline pour les détourner. Contrairement à Foucault plus focalisé sur les procédures de l'appareil disciplinaire, il s'intéresse à détecter les « manières de faire » qui forment la contrepartie de l'ordre socio-politique ; les procédures opposants, composant le réseau d'une anti-discipline. Il va trouver que ces manières de faire opèrent dans l'ensemble des usages, des formes de consommer ou de lire les produits culturels. Dans le cadre de la Société de masse, les manières dont les utilisateurs construisent leurs signifiés à partir des représentations fournies par l'industrie culturelle constituent la culture populaire. De Certeau définit les manières de faire comme des ruses de dominés pour s'approprier des produits ou des messages de la culture dominante. Pour décrire le fonctionnement de ces pratiques du quotidien qui entrainent une résistance, il prend une distinction propre au milieu militaire. D'un côté, les stratégies opèrent dans un lieu propre, et par conséquent isolable d'un « ailleurs » où habitent « les autres ». Les stratégies sont les calculs typiques de la rationalité scientifique, politique ou économique, soit, du pouvoir. De l'autre côté, les tactiques n'ont pas un lieu propre, elles n'établissent pas une frontière avec l'extérieur. Elles doivent opérer dans des lieux appropriés aux autres, en profitant des occasions, des instants toujours éphémères. La culture populaire se crée à partir des

espaces construits à l'occasion par ceux qui ne possèdent pas un lieu propre. La lecture, par exemple, est une forme d'appropriation des textes par le lecteur, comparé par de Certeau avec le furtif qui attend l'instant précis pour chasser sa proie. De même, Richard Hoggart a décrit comment les ouvriers lisaient ou écoutaient les produits de la culture de masse, pour essayer de comprendre les usages de la culture de masse comme une forme de création active.

Le problème de définition de la culture populaire se résout, donc, en changeant la perspective et, au lieu de prétendre étudier les œuvres de la culture populaire, on analyse plutôt les usages que le peuple fait des objets culturels. L'historien Roger Chartier entend que c'est dans les usages, dans la lecture que le peuple fait des produits que l'industrie culturelle lui fournit, que s'exprime la culture populaire dans le cadre de la culture de masses et du capitalisme : « La volonté d'inculcation des modèles culturels n'annule jamais l'espace propre de leur réception, usage et interprétation. » Il reprend les idées proposées par Michel de Certeau et suggère l'utilisation des notions de tactique et de stratégie dans l'analyse des expressions de la culture populaire du passée. L'attention sur les usages finira, selon Chartier, avec des interprétations essentialistes de la culture populaire.

Nous avons vu que la résistance cachée à travers des expressions culturelles, comme l'appropriation des produits de la culture dominante, sont des formes plausibles d'opposition dans les contextes répressifs. Il faut considérer aussi de quelles façons opèrent les forces de domination sur le capitalisme dans des contextes politiques démocratiques. Entre 1850 et 1950, la culture devient un espace stratégique de l'hégémonie, comme l'a décrit Jesús Martín-Barbero. Les nouvelles technologies favorisent la diffusion des messages, ce qui permet la confluence entre les formes de la culture populaire traditionnelle et la culture de masse. Martín-Barbero étudie comment certains dispositifs culturels vont agir comme médiateurs entre les formes de la culture populaire traditionnelle et les nouvelles formes de la culture de masse. Il utilise le concept marxiste de médiation, référé à la réconciliation de deux forces opposées à travers l'intercession d'un objet, et introduit l'idée de « *mass-mediation* » pour décrire ce processus de négociation entre les contenus de la culture populaire et ceux de la culture de masse. Il s'agit des expressions culturelles qui, étant issues de la culture populaire, subissent des transformations pour s'adapter aux exigences de la société de masses. C'est toujours de la culture populaire car les artistes qui créent les messages et le public qui les reçoit font partie du peuple. Mais, en même temps, ces adaptations ouvrent la porte à d'autres, et l'industrie culturelle va trouver la voie libre pour devenir la principale source de consommation culturelle des classes ouvrières.

Par exemple, le mélodrame, issu du récit et du spectacle forain, prend les éléments scéniques du théâtre bourgeois pour devenir un genre spectaculaire populaire mais adapté au nouveau contexte économique. Les éléments de la conception du monde populaire, du *scénario caché* si on utilise les termes de Scott, sont toujours présents dans le nouveau dispositif, malgré les critiques des élites et les essais pour les incorporer. Ainsi, le *music hall* a subi des tentatives de « moralisation » dans l'Angleterre victorienne, visant à le transformer en spectacle apte pour les femmes décentes. Par conséquent, la « mass-médiation » comporte des mouvements d'incorporation et de résistance.

John Fiske, membre de l'école des *Cultural Studies* aux États-Unis, analyse la culture populaire dans la Société de masse en termes d'antagonismes. Il analyse, suivant

les idées de de Certeau, les pratiques de consommation culturelle pour détecter des tactiques de résistance. Il avoue que les lectures populaires comprennent des éléments dominants et résistants, car le « populaire », dans le cadre de la Société de masse, est une catégorie mobile. Le peuple est définit comme l'ensemble d'alliances transitoires, qui ne sont pas déterminées par des conditions objectives comme la race, le genre ou la classe. Le capitalisme, selon Fiske, génère des subjectivités nomades qui bougent à l'intérieur de cet ensemble. De cette manière, ce qu'on entend par *peuple* change selon les antagonistes partagés à chaque moment. Le sens de différence ou d'opposition est plus déterminant que celui d'identité de classe. Par conséquent, selon Fiske, la culture populaires est toujours formée « contre », elle ne pourra jamais devenir dominante (contre ce que défend Gramsci). L'art de la culture populaire est celle d'utiliser *leurs* produits pour nos buts. On génère du sens à partir de ce que le système capitaliste produit. La consommation culturelle est une forme de production du sens, d'assaut radical au système. Pour Fiske, à chaque stratégie du pouvoir, une tactique apparaît pour s'y confronter. Dans l'Angleterre du 19ème siècle, des efforts disciplinaires furent concentrés sur le loisir des classes ouvrières, à travers des mesures disciplinaires, même l'interdiction des formes de célébration populaire comme les foires ; ou à travers l'incorporation des formes populaires, en éliminant les éléments qui menaçaient la conception bourgeoise du monde. Des formes d'évasion sont apparues pour éviter ce contrôle du plaisir et du corps, à partir des nouveaux dispositifs rendus disponibles par le pouvoir.

1.3 Les porteurs-propagateurs de la culture populaire : les subcultures « péripatétiques ».

La culture populaire, ou plutôt, les cultures populaires, sont un ensemble hétérogène et dynamique. Pour l'historien anglais Peter Burke, à l'intérieur des cultures populaires on trouve des variations selon l'âge, la religion, le habitat, l'activité économique ou le genre. Ces différences, malgré son influence sur chaque culture, n'empêchent pas qu'on considère la culture des groupes subordonnés comme un tout hétérogène, défini en opposition à la culture dominante ou hégémonique. Peter Burke appelle chacune des variantes de la culture populaire des « subcultures ». Cette notion fut introduite par les sociologues de l'École de Chicago dans les années 1950, pour se référer aux variations culturelles développées par les groupes de jeunes dans les banlieues après la fin de la deuxième guerre mondiale. Pour Burke le terme n'a pas un sens péjoratif, il le définit comme un système de sens partagés, bien que les personnes qui y participent partagent aussi les signifiés de la culture générale. L'origine de ces sub-systèmes pourrait être une attitude défensive face au rejet perçu par le système majeur. Pourtant, Burke n'est pas d'accord avec le caractère opposant ou offensif inhérent aux subcultures, face à ce que proposent les *Cultural Studies*. Pour Burke, seulement ces sub-systèmes symboliques apparus de façon conscient et explicite contre le système majoritaire ou officiel auraient un caractère offensif, comme par exemple les subcultures des mendiants ou des voleurs. Burke appelle ces variations des contrecultures.

Les théories de Scott résolvent cette contradiction entre ce qui est ouvertement opposant et ce qui est purement résistant ou défensif. Selon Scott, la culture populaire de tout groupe sociale exprime leurs valeurs et leurs expériences, et par conséquent elle reflète sa position subordonnée. Toute forme de culture populaire exprime, de façon plus

ou moins percevable, une protestation implicite contre le destin du groupe. Le discours ou le scénario caché rassemble, ainsi, l'ensemble des répliques développées par les subalternes face aux outrages matérielles et symboliques subis par des groupes dominants. Ces répliques ne peuvent pas toujours être exprimées publiquement. Quand les circonstances déconseillent une opposition ouverte, on peut se borner à introduire sa vision du monde alternative de façon voilée dans le discours publique.

Par conséquent, la distinction entre subcultures et contrecultures en fonction du groupe sociale comporte une conception essentialiste et immobiliste des cultures populaires. Pour Scott, tout groupe subordonné peut générer sa propre subculture dissidente quand la menace répressive est trop forte. Ce même groupe, dans d'autres circonstances moins déséquilibrées, peut assumer des risques et confronter ouvertement sa vision du monde à celle des dominants, même agir violemment pour renverser le *statu quo*. Pourtant, la vision du monde, l'ensemble des valeurs et des croyances, restent les mêmes dans les deux cas. Ce qui varie, c'est le dégré d'ouverture de sa communication publique. Derrière chaque domaine de résistance ouverte il y a un jumeau infra-politique avec les mêmes objectifs mais adapté pour résister à des opposants qui gagneraient vraisemblablement tout affrontement ouvert.

La notion de subculture est donc définie par le discours caché de chaque groupe spécifique, mais en gardant un rapport avec la culture populaire comme discours générale de la subalternité.

1.3.1. La subculture des porteurs actifs

Comment est ce que la culture populaire est transmise et reproduite ? Si elle est un tout hétérogène, composé par les visions du monde de chacun de ses membres, on déduit que tous les membres de la communauté contribuent à sa recréation et à sa reproduction. La sélection des contenus de la culture populaire est relativement démocratique, selon Scott : ce qui survit et fleurit de la culture des servants ou des paysans est à peu près ce qu'ils veulent transmettre et garder.

Pourtant, même si toute personne prend une part active et créative à sa culture, certains individus jouent un rôle plus remarquable dans sa transmission et son renouvellement.

Raymond Williams, dans *The Long Revolution*, définit la créativité comme une procédure descriptive qui nous aide à percevoir la réalité qui nous entoure. Pour élaborer cette description on peut utiliser des codes et des normes connues, des conventions, ou bien créer des codes et des normes nouvelles. Ce qu'on appelle « art » ce n'est qu'une façon parmi d'autres de décrire et communiquer la réalité. La différence c'est que l'art est un acte de communication plus puissant, en tout cas, il doit toujours être susceptible d'être décodé par ses récepteurs. Toutes les personnes possèdent une imagination créative ; ça veut dire, la capacité de trouver et d'organiser des descriptions nouvelles de l'expérience du monde. Ce qui rend particulier le travail de l'artiste, c'est son adresse pour transmettre une certaine expérience. La maîtrise de cette adresse, c'est son art, qui à l'origine voulait dire « habileté ».

Peter Burke a étudié l'importance de la créativité individuelle dans la culture traditionnelle. Il rejète l'idée romantique selon laquelle les artistes populaires ne seraient que des porte-paroles d'une création collective, sans un auteur individuel. Selon Burke, il y aurait des artistes qui feraient des apports au corpus culturel grâce à leurs qualités

individuelles, mais ils seraient conscients de travailler avec des matériaux qui ne leur appartiendraient pas exclusivement. C'est pour ça qu'ils ne signaient pas leurs travaux et les spectateurs ne se souvenaient pas de leur nom. Bien que quelques individus inventaient, c'était la communauté qui décidait si cette innovation méritait d'être intégrée dans le corpus commun de la tradition. L'artiste n'était qu'un porte-parole de la tradition, mais il n'était pas non plus libre d'inventer ce qu'il voulait. Il n'était ni interprète ni compositeur. Jusqu'à la fin de l'ère Moderne, les publics ont exercé une censure, ils décidaient si une chanson ou un récit survivrait. C'est dans ce sens que le peuple participe à la création et la transformation de la culture populaire.

L'anonymat des artistes populaires a une autre explication. Selon Scott, ça protégeait les porteurs de la culture populaire. La transmission orale, ainsi que l'identité inconnue des créateurs ou transmetteurs, empêchait aux puissants de trouver un responsable du message subversif. Le fait que chaque représentation de la culture orale soit unique aide ses créateurs à éviter la répression, mais en même temps rend impossible la préservation d'une version canonique. Chaque interprète pouvait faire les modifications qu'il voulait pour adapter le répertoire à chaque moment et sur chaque place.

Quelles raisons auraient amené, au cours de l'histoire, certains individus à se spécialiser dans la transmission des expressions artistiques de la culture populaire ? Selon l'historien Arnold Hauser, dans le cadre de la culture populaire la création artistique à temps plein était fréquent parmi les individus les plus marginalisés. Pour Scott, les porteurs sont souvent autant marginalisés que les lieux ou ils se rassemblent. De la même manière que le discours des subalternes doit rester caché du pouvoir, ceux qui le propagent restent en marge de la société pour se protéger des représailles.

Peter Burke décrit les « professionnels de la transmission orale » jusqu'à l'ère Moderne : les artisans, colporteurs, jongleurs et comédiens itinérants qui arrivaient de temps en temps aux hameaux pour offrir leurs services. Ils jouaient un rôle précieux dans l'intercommunication des communautés pendant le Moyen Âge. Burke les appelle des porteurs actifs de la culture populaire, *active bearers*. Par contre, le reste de la population se bornerait à sélectionner les innovations qui méritaient d'intégrer le corpus, éphémère et toujours en changement, de la culture populaire.

Ces porteurs actifs de la culture populaire conformaient souvent un collectif avec des caractéristiques et des habitudes communes et par conséquent, ils faisaient partie d'une subculture spécifique. Leur caractère ambulant conditionnait notamment leur rapport avec le monde et avec les populations sédentaires.

1.3.2. Subcultures itinérantes : les collectifs péripatétiques

Les marionnettistes et les comédiens ambulants ont été historiquement considérés comme des vagabonds et des parasites, ou bien confondus avec des gitans, qui étaient aussi nomades, marginalisés et consacrés à certaines activités artistiques, notamment la musique.

Pourtant, le collectif des artistes ambulants a des traits différents, appartenant à ce que l'anthropologue Aparna Rao appelle les « communautés péripatétiques ». Ses caractères sont l'endogamie, la vente de biens et de services pour survivre (pas la production de nourriture) et le déplacement en fonction de la situation du client, comme stratégie économique essentielle. Rao établit quelques traits distinctifs à ces communautés péripatétiques, par rapport aux vagabonds et aux voleurs. Ces traits sont

parfaitement applicables aux collectifs de marionnettistes, sujet d'étude de ce travail :

1. Des itinéraires définies

Contrairement au vagabond, qui déambule sans motif économique ou saisonnier, les communautés péripatétiques voyagent de façon cyclique et régulière. Pour les comédiens et les marionnettistes, le motif du déplacement était la rencontre du public, ce qui les amenait à visiter des foires et des fêtes célébrées périodiquement dans certains endroits. Pour ces artistes il était plus simple de changer de public que de répertoire. Ils formaient des groupes plus ou moins nombreux. Dans le cas des marionnettistes, en Galice, il était fréquent à la fin du 19ème siècle de trouver dans chaque foire ou fête patronale un homme aveugle qui chantait des complaintes ou racontait des récits accompagné par son guide, qui, caché derrière la cape de son chef, manipulait des marionnettes à gaine pour amuser les passants.

2. Un foyer mobile

Les membres des collectifs péripatétiques possèdent un domicile propre, un lieu où se reposer, soit une caravane, une tente ou une maison proprement dite. Dans le cas des troupes de marionnettistes, au 19ème siècle, elles se déplaçaient dans des roulottes tractées par des chevaux, qui servaient aussi de logement itinérant à la compagnie. Au début du 20ème siècle les chariots sont remplacés par des camions ou d'autres moyens de transport telles que le train ou le bateau à vapeur. À partir de ce moment, les parcours de la majorité des troupes se réduisent, rendant possible aux marionnettistes un foyer stable où ils retournaient à la fin de leur saison de travail, parcourant des places fixes. D'ailleurs, la concentration démographique dans les bassins industriels représente pour les marionnettistes un public très large, et nombre d'entre d'eux optent pour le choix de s'établir dans ces nouvelles villes.

Un collectif d'artistes ambulants était souvent originaire de régions pauvres ou stériles où les jeunes hommes devaient émigrer, comme la Savoie ou la Basilicate, selon Burke.

3. Un métier contrasté

Contrairement aux vagabonds, les artistes ambulants remplissaient une activité spécifique parmi la grande variété des arts du spectacle. Les amuseurs de l'ère Moderne, héritiers des ménestrels du Moyen Âge, groupaient une variété de dénominations qui faisaient allusion à leur habileté : chanteurs, dompteurs d'ours, bouffons, charlatans, clowns, comédiens, bretteurs, *fools*, prestidigitateurs, jongleurs, saltimbanques, marionnettistes, guérisseurs, équilibristes, arracheurs de dents ou acrobates (Burke, 94). Au début du 20ème siècle les marionnettistes gardaient des rapports avec des saltimbanques et des dompteurs d'animaux, mais très rapidement ils allaient s'intégrer d'avantage avec des communautés sédentaires (McCormick, 24).

4. L'endogamie

Ce trait caractéristique des péripatétiques a d'abord des causes économiques. Tous les membres de la communauté partagent la même activité économique, ce qui assurait sa viabilité. Pendant le 19ème siècle, les troupes de marionnettistes se composaient du ménage, de ses filles plus un ou deux assistants. Quand le propriétaire était trop vieux, il cédait « l'affaire » à un familier. Le mariage entre marionnettistes était fréquent, ce qui garantissait la continuité de l'activité et évitait les conflits entre la vie nomade et sédentaire (McCormick, 29-32).

D'ailleurs, l'endogamie est aussi une réponse au rejet des communautés sédentaires,

qui les condamnent à la marginalité. Une raison de cette attitude peut être l'origine étrangère des membres du collectif (en fait, *forain* peut signifier étranger). Dans le cas des marionnettistes, ils furent objet de méfiance depuis le Moyen Âge, quand ils étaient comparés aux magiciens et l'on croyait qu'ils gagnaient leur capacité à animer des objets grâce à un pacte avec le Diable.

En fait, Rao remarque cette considération élevée des péripatétiques dans le domaine des rites et du surnaturel. Pourtant, ils n'avaient pas bonne réputation. Les institutions promulguaient des lois pour limiter l'entrée des artistes ambulants dans les villes. Ils n'étaient pas autorisés à intégrer les corporations d'artisans et ils étaient accusés de sorcellerie. Très souvent, ils étaient considérés comme des mendiants ou des délinquants, ce que montrent les *Vagrancy Acts* anglais de 1572, cités par Burke (99).

Au 19ème siècle, l'origine ethnique ou les connotations magiques ayant en grande partie disparues, le statut économique des marionnettistes était la seule raison de leur stigmate. La plupart d'entre eux étaient indigents.

1.3.2.1.Rapports avec la culture générale

Cette endogamie provoqua l'apparition d'une langue, plutôt d'un jargon, et une vision du monde différenciées parmi les membres du collectif péripatétique. Malgré le rapport de subalternité, la subculture des groupes péripatétiques reste partie de la culture populaire générale, à cause de la dépendance mutuelle entre les péripatétiques et leur clientèle.

Aparna Rao (104-105) énumère les fonctions fondamentales des péripatétiques dans la culture populaire générale. D'abord, l'itinérance non seulement rend possible la subsistance des péripatétiques, mais permet aux habitants des endroits isolés d'accéder à certains biens et services. D'ailleurs, les itinérants possèdent l'exclusivité de la fourniture de certains services, cette spécialisation dont nous avons déjà parlé. Parfois, leur service n'étaient pas spécialisé, mais ils l'offraient dans un contexte spécifique. Les foires et les fêtes étaient un contexte propice pour l'activité de ces collectifs. En outre, ils contribuaient à mettre en contact des populations éloignées. Dans les régions isolées, les itinérants fournissaient des informations d'utilité sociale et transmettaient des valeurs en provenance des villes. Par conséquent, en même temps qu'ils introduisaient des formes culturelles nouvelles, ces groupes ont contribué à la conservation et perpétuation des éléments de la culture traditionnelle. Dans les contextes de changement sociale accéléré, les communautés péripatétiques ont joué le rôle de la « minorité déviante » : « un sous-groupe particulier qui, par son mode de vie différent de celui de la société globale, préserve des orientations et modèles traditionnels d'organisation ». (Rao, 106).

En tout cas, l'influence des péripatétiques dans les communautés sédentaires n'est pas invariable. Les rapports varient entre la symbiose et le parasitisme selon les circonstances, notamment le dégrée de développement des forces productives de la société de base. De cette façon, les changements économiques et sociaux subis en Europe depuis le 19ème siècle ont réduit le poids symbolique et économique des communautés péripatétiques, ce qui a accru leur dégrée de parasitisme et par conséquent leur marginalité.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 2 : LA TRADITION EUROPÉENNE DE MARIONNETTES À GAINE COMME EXPRESSION CULTURELLE CARNAVALESQUE

2.1. LA CONCEPTION DU MONDE CARNAVALESQUE : RENVERSEMENT ET DÉFI ANTI-AUTORITAIRE

Nous avons déjà vu que la fête populaire reste un contexte très favorable à l'expression de la créativité populaire, un espace propitiatoire de la communication publique populaire, loin du contrôle du pouvoir. Pour décrire les formes de communication spécifiques développées à l'abri des fêtes, nous ferons attention aux théories de Mikhail Bakhtin sur le réalisme grotesque comme système d'images propre de la culture populaire, exprimée particulièrement dans les fêtes, notamment le carnaval.

Le réalisme grotesque est une conception alternative du monde, apparue dans l'Antiquité mais développée au Moyen Âge, une fois que le rire fut expulsé des temples. C'est une conception du monde liée au rire de fête, à la culture comique populaire, qui atteignait son paroxysme pendant le Carnaval. Il s'agissait d'une véritable contre-hégémonie, car c'était une culture essentiellement opposante.

Bakhtin entend la fête comme une forme de communication fondamentale, un espace qui appartient au peuple, où les hiérarchies sont dissoutes. Il utilise la métaphore corporel pour décrire l'égalitarisme propre de la fête : tout le monde qu'y va devient une part d'un seul corps. En fait, l'anonymat de la foule et le rapport égalitaire propre des échanges commerciaux placent tous les participants de la foire ou de la fête de la même façon. Les rituels de soumission ou de déférence dont les subalternes étaient obligés au quotidien se dissolvent (Scott, 123). D'ailleurs, la conception du temps qui règne dans la fête est dynamique et utopique, aspirant à un futur lumineux. On fête le devenir et la possibilité de transformer la réalité. La fête et la foire populaire sont célébrées selon les saisons, les cycles des labours agricoles, on salue la lumière qui fait irruption dans les dernières journées froides de l'hiver, ou bien on reçoit les ténèbres qui arrivent après l'équinoxe. Le temps est par conséquent circulaire pour toutes les personnes, peu importe leur position sociale, passant par la mort et la naissance. Cette idée du temps comme devenir s'oppose au statisme, à la conception verticale du temps propre à l'absolutisme.

Ce dynamisme est lié au caractère utopique de la fête populaire et de son système d'images. L'inversion et la dégradation de tout ce qui est sacré et apparemment intouchable sont les formes typiques du réalisme grotesque. Elles ont à voir avec une logique duale, par laquelle la vie et la mort, la défécation et l'accouchement, constituent deux faces indissociables de la même monnaie. Tout ce qui est inviolable et pure selon la conception du monde dominant, mérite dans le contexte carnavalesque de devenir souillé et dégradé par un langage obscène et sa descente vers les profondeurs, considérés comme la matrice d'un avenir renouvelé et lumineux. Cette logique binaire inversée est reflétée dans la langue du carnaval, pleine d'hyperboles, d'ambivalences et de grossièretés, alternant entre louanges et imprécations.

Scott considère les formes du carnaval comme des exemples d'infra-politiques, car on se sert de l'euphémisme et de l'ambigüité pour dissimuler des contenus opposants.

Pour Bakhtin, l'image du corps collectif du peuple uni et indifférencié dans la fête est le noyau d'une métaphysique matérialiste opposée au spiritualisme dominant à l'époque. Au contraire de la peur du Méconnu que tourmentait l'être humain depuis l'Antiquité et que l'Église catholique continuait à encourager, le système d'images carnavalesques plaide pour dissoudre toutes les peurs moyennant le rire libérateur. Grâce à la descente au monde terrestre, matériel et corporel propre du système d'images carnavalesque, il s'opère une conquête de la terre, devenue source d'un monde nouveau.

C'est pour ça que le réalisme grotesque est plein des références au corps et, plus spécifiquement, aux orifices du corps, qui vont permettre de fusionner avec la terre. Les banquets pantagruéliques ont leur origine dans les fêtes carnavalesques dont l'esprit a été bien saisi par Rabelais. De même, les images d'accouchements impossibles, de fornication, de vomissement ou défécation en grande quantité sont aussi typiques. Elles symbolisent la fertilité, la vie qui se renouvelle tout le temps.

De même, les corps du réalisme grotesque sont pleins de protubérances excessives. Des nez trop longs et crochus, des bosses ou des ventres proéminents et d'autres membres trop grands, comme s'ils étaient enceints, fécondés par la Terre. De cette façon, on revient à l'idée de la naissance, de la vie qui succède à la mort. À travers ces membres le corps collectif du carnaval sors, déborde et entre en contact avec ce qui est bas (261), ce que l'idéologie hégémonique méprise et censure aux subordonnés, au-delà de la libération occasionnelle consentie pendant la fête.

Le système d'images du réalisme grotesque est une arme pour dominer la réalité. D'où l'importance des coups et des imprécations contre ces éléments ou personnages représentatifs du monde ancien et décadent, qui doit être substitué par un ordre nouveau.

Quelques critiques considèrent que l'inversion exercée dans ces moments de réjouissance collective et démocratique, où les hiérarchies s'effacent et la satire est permise, n'est qu'une fuite éphémère admise par le pouvoir. Le rire libérateur ne serait, pour certains auteurs, qu'une forme de garantir la continuité du statu quo.

Bakhtin aussi admet que le carnaval a deux faces, et une sert à soulager ceux qui subissent la domination chaque jour. Pourtant, l'autre face montre une autre vérité possible. En fait, Bakhtin, qui tira ses théories de l'analyse de l'œuvre de Rabelais, soutient que le réalisme grotesque finit pour favoriser la fin du système d'images du Moyen Âge, sombre, immobiliste et fondé sur le peur, pour favoriser l'avènement de la conception du monde de la Renaissance avec pour nouveaux centres l'homme et la raison. Le rire a rendu possible l'expression de la conception d'un monde anti-féodal. La conception du monde carnavalesque a été adoptée par les inspirateurs d'une nouvelle hégémonie et de cette façon, elle a été dépourvue de son caractère opposant. Le réalisme grotesque survécut dans les foires et fêtes mais il s'affaiblit petit à petit. Aussi dans certains spectacles, comme la Comédie Italienne ou les marionnettes populaires, on trouve des éléments du réalisme grotesque, gardant cette potentialité contrevenante.

Scott aussi défend le pouvoir subversif de la fête carnavalesque. Selon cet auteur, le carnaval constitue l'espace ritualisé de plusieurs formes de conflit sociale. Cette ritualisation de la pensée opposante pourrait servir de répétition ou même de provocation pour un défi réel. Par conséquent, cet essai ne minimise pas la possibilité d'une révolte réelle. Il s'appuie sur des études psychosociales pour réfuter l'affirmation que le carnaval

sert à soulager la rage contenue par les subordonnés. Par contre, selon ces études, la rage est accrue par certaines expressions créatives de la culture populaire, et il est même possible que l'envie d'une agression réelle soit augmentée.

En tout cas, la notion de carnavalesque, employé en sciences humaines et sociales après la diffusion de l'ouvrage de Bakhtin, n'est une catégorie d'analyse intéressante que liée à l'idée de renversement symbolique et de transgression. Ce qui est carnavalesque, selon cette approche, sert à démythifier tout ce qui est canonique ou officiel. Il s'agit d'une attitude d'irrévérence créative, une opposition radicale au pouvoir.

L'inversion ou le renversement symbolique est un des composants de ce que Victor Turner appelle la liminalité. Cet anthropologue s'est appuyé sur la description faite par Arnold Van Gennep des rites de passage, pour analyser le rôle de ce genre de rituels dans la génération de symboles, ainsi que le façon dont les formes liminaires restent actives dans le loisir des sociétés industrielles. Le rite de passage a trois phases fondamentales, commençant par la **séparation** d'un des individus par rapport à son monde quotidien. Cet individu est placé dans un temps et un espace sacrés, « hors du temps ». Pour y arriver, il faut qu'une inversion symbolique des conduites, des rôles et des rapports quotidiens s'opère. De cette façon l'individu est séparé de son statut préalable. Après ce détachement du monde séculier, la phase suivante est la **transition** (limen ou seuil), une zone de ambigüité, « *a sort of social limbo which has few* (...) *of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural statuses* » (Turner, 24). Dans cette phase, les participants, en tant que non-membres de la communauté, jouissent d'impunité, ils ne doivent pas respecter les normes. C'est dans cette phase de pure puissance, de libération créative et affective, que les innovations symboliques qui déstabilisent le système normatif structurel peuvent se produire. C'est le moment de l'anti-structure, de la proto-structure selon Turner, puisqu'il y situe le germe des constructions symboliques futures. Dans les sociétés étudiées par Van Gennep l'anti-structure ne serait qu'un éclat de subversion, car dans la phase suivant, elle resterait muette. Dans cette troisième phase, celle d'agrégation, les sujets sont réintégrés à la structure sociale, mais avec un statut différent. C'est dans la phase liminaire où est opérée cette situation que Turner a baptisé *communitas* : un moment suspendu de conjonction collective, instant d'illumination intersubjective, qui contraste avec le structure sociale mais ne cherche pas à s'y opposer activement. C'est une modalité d'être sociale alternative et plus libérée, une façon de se détacher de la structure sociale, une voie pour mettre en contact des personnes marginalisées. De fait, c'est l'alliance des exclus, de ceux qui sont dans la position la plus basse des structures, dans les marges des systèmes, où se créent les mythes, les symboles et les rites, les oeuvres d'art et les systèmes philosophiques.

Victor Turner considère aussi que les moments de désordre et d'inversion collective (ce qu'il appelle la liminalité, utilisant le terme introduit par Van Gennep), bien que apparemment sont suivis d'un retour à l'état des choses préalable, ont une conséquence pour la conscience que les dominés ont de leur situation. Les fêtes comme le carnaval, si bien que d'autres expressions de la culture populaire comme les chansons, les contes ou le théâtre, permettent que, pendant quelques instants, une autre réalité soit aperçue. Cette vision peut aboutir à une véritable action qui vise à transformer les choses (une révolte, un affrontement direct au pouvoir), ou pas, mais en tout cas reste dans l'imaginaire collectif du peuple, qui pourra éventuellement se nourrir d'elle pour changer sa réalité.

Alors, le carnaval serait, selon Turner, un résidu actif (dans le sens proposé par Williams) des rites liminaires. Il propose que là où il y a de la transgression, du limen, de l'infra-politique, germe des futures innovations sous-jacentes. Hélas, pour que cela soit possible, les sociétés ont besoin du drame.

2.2. ORIGINES ET ESSENCE POLITIQUE DU FAIT THÉÂTRAL.

2.2.1.Le drame comme moyen de résolution des conflits.

La pensée de Victor Turner est aussi un outil pour situer la genèse du théâtre, sa fonction originaire comme outil pour la résolution des conflits à l'intérieur des communautés. Turner considère la représentation (performance, en anglais), le modèle de tous rapports sociaux. Il créa le concept de « drame social » pour nommer les performances collectives qui impliquent la communauté au complet pour résoudre des conflits provoqués par un schisme. Cet outil analytique lui permet étudier les rapports entre individus, la façon dont ils prennent conscience de leur environnement et génèrent des symboles nouveaux. Le drame social se développe en quatre phases, pareilles à celles décrites par Aristote. D'abord, la **rupture**, provoquée par la conduite d'un ou plusieurs membres du groupe. Cette rupture amène à la deuxième étape du drame, celle de **réparation** publique, ou le groupe réfléchit, suggère des interprétations pour donner du sens à la situation, tente de comprendre pour agir en conséquence. C'est pendant cette phase liminaire (elle comporte une séparation par rapport au quotidien) que des formes théâtrales sont générées, à travers la représentation des conflits de la communauté pour suggérer des actions visées à les réparer. Comme aboutissement de la phase antérieure deux résultats sont possibles : ou bien une **réintégration** à l'ordre préalable, ou bien un schisme à **l'intérieur** du groupe, ce qui présuppose un changement de l'ordre sociale antérieur. Le drame social est, selon Turner, la matrice d'expérience de tous les genres culturels. Les procédures de réparation ont fourni la forme des rites et du drame scénique. Par conséquent, le rôle fondateur du théâtre est bien politique : de redresser des conflits à l'intérieur des groupes.

2.2.2.Théories sur l'origine rituelle du théâtre

Avec Turner, d'autres auteurs considèrent que le théâtre n'est qu'une forme de plus parmi d'autres formes de représentation de la réalité par les hommes. Les *Performance Studies* analysent ensemble les rites, les sports, les interactions quotidiennes et les arts scéniques, comme représentation (*performance*), des comportements ritualisées conditionnées par le jeu, le dédoublement de l'être humain. Ils préfèrent parler d'activités représentationnelles plutôt que de théâtre ou de drame. Ils critiquent les théories de l'anthropologie classique selon lesquelles le théâtre proviendrait des rituels préhistoriques. Les auteurs de l'école des *Performance Studies*, reprochent l'évolutionnisme culturel de cette idée. Ils défendent que l'élément rituel aurait vécu avec celui scénique, car ni l'un ni l'autre doivent être comparés selon des critères esthétiques.

Autre auteur, André Schaeffner, appelle pré-théâtre l'ensemble des éléments propres de la mise-en-scène théâtrale qui sont présents aux rites. Pour Schaeffner, les arts scéniques sont, encore aujourd'hui, une expression rituelle proprement dite. Pourtant, le rapport entre rituel et théâtre reste problématique, car d'autres auteurs considèrent que l'élément communautaire ou rituel est disparu dans le théâtre d'aujourd'hui.

Richard Schechner, fondateur de l'école des *Performance Studies*, défend que les

deux formes d'activité représentationnelle sont complémentaires. Il définit la représentation (*performance*) comme une conduite ritualisée, conditionnée par le jeu. Le rituel, aussi bien que le théâtre, amènent les personnes vers une deuxième réalité, séparée de la vie ordinaire, dans laquelle elles peuvent devenir des autres et jouer des actions différentes de celles qu'elles sont habituées à jouer. Par conséquent, le rituel et le jeu peuvent transformer les gens ; la représentation permet transformer la réalité sociales des participants, au niveau individuel aussi que collectif.

En fait, pour Augusto Boal le moment où l'être humain devient conscient de lui-même, capable de se regarder, donc de comprendre ce qu'il est et ce qu'il pourrait devenir, il devient humain. La représentation, le théâtre, serait par conséquent la première invention humaine. Ce miroir imaginaire dans lequel l'être humain s'observe pour penser des formes alternatives d'agir est appelé « espace esthétique », et sert, selon Boal, à stimuler la connaissance et à libérer la mémoire et l'imagination.

Avec la transformation sociale et la connaissance, la représentation aurait d'autres fonctionnalités. Schechner en distingue sept : récréer, créer de la beauté, renforcer ou modifier le sentiment d'identité, fortifier la communauté, guérir, enseigner ou persuader et négocier avec le sacré ou le diabolique.

Schechner classe les formes de représentation selon deux critères : l'efficacité et le plaisir procuré. Chacun des deux critères est placé à l'extrême d'un continuum, bien qu'ils ne sont pas antagonistes, mais complémentaires. Ils coexistent dans toute représentation à des degrés majeurs ou mineurs. Dans les formes de représentation plus ritualisées l'aspect utilitaire est plus présent, tandis qu'aux représentations esthétiques le plaisir est plus important.

Le rituel est une forme de représentation orientée à l'obtention des résultats, notamment le lien avec le Transcendant. Une situation atemporelle est générée, les participants sont en transe. Toutes les conduites suivent le scénario déterminé par la tradition. La virtuosité des formes n'est pas importante. Le public participe activement à la représentation, il s'abandonne, croit à ce qu'est représenté, sans être critique. Le rituel est, donc, une expression de créativité collective.

Au contraire, le but principal des arts du spectacle est l'amusement, dans le moment présent de la représentation. L'acteur est conscient de soi et il s'efforce d'arriver au plus haut degré de virtuosité. La convention guide les conduites dans un certain degré, mais en même temps le scénario est toujours innovant. Le public reste passif, son rôle est celui d'observateur, pourtant il doit être critique par rapport à ce qu'il observe.

Aucun des deux exemples n'existe ; il ne s'agit pas non plus d'une évolution ou d'un processus diachronique. Partout dans le monde et dans toutes les cultures, les gens ont utilisé des représentations avec plusieurs objectifs. Le passage de la performance rituelle à celle esthétique (du liminel au liminoïde selon Turner), est plus aigu quand la communauté est fragmentée et devient un ensemble de consommateurs. Ça veut dire, quand le changement culturel est produit.

Pourtant, dans l'histoire des formes scéniques ont peut tracer l'éloignement des formes rituelles, notamment au moment où le spectateur devient passif par rapport à l'action scénique. Ainsi, le dithyrambe, un spectacle rituel au VII^{ème} siècle avant J.C., est devenu le premier drame quand Tespis décida de distinguer un personnage du reste du chœur. Augusto Boal critique justement cette séparation entre acteurs et spectateurs au théâtre conventionnel. Le metteur en scène brésilien considère que les formes théâtrales

dominantes sont devenues des rituels immobilistes ; le rapport entre scène et orchestre est unidirectionnel pour imposer les spectateurs des idées et des valeurs. Le public doit rester passif.

D'autres auteurs pensent que le public peut toujours intervenir, bien que de façon limitée, au théâtre conventionnel, car le spectateur crée des signifiés à partir de ce qu'il voit en scène.

Le plaisir est considéré, depuis Aristote, comme fonction essentielle du théâtre. Ainsi, pour Bertold Brecht, le théâtre doit divertir et éduquer en même temps. La diversion peut aller ensemble avec d'autres fonctionnalités plus élevées, comme la prise de conscience critique de la réalité.

En fait, comme Boal le reconnaît, le théâtre est une arme qui peut être utilisée pour servir les intérêts des puissants aussi que des opprimées, pour se libérer.

2.2.3. Catharsis aristotélicienne, entre la guérison et la coercition

Après avoir analysé les motifs qui donnèrent naissance au phénomène théâtral, nous nous arrêterons sur les théories qui analysent son pouvoir en tant qu'outil de transformation social. La potentialité éducative ou persuasive du théâtre fut déjà envisagée par Aristote, qui développa tout un système théorique pour justifier l'utilité de la tragédie comme moyen pour consolider les valeurs de la démocratie athénienne.

Contrairement à son maître Platon, qui rejetait le théâtre comme source de plaisir et de désordre, Aristote considère la tragédie comme outil de coercition. Certains auteurs pensent que son effort pour établir une forme littéraire favorable au régime était motivé par la nécessité de contrôler ce qui, au V^{ème} siècle avant J.C., était considéré comme le média le plus puissant. En fait, la tragédie naquit comme forme théâtrale propre d'un contexte historique et politique particulier, la Démocratie. L'une des fonctions de la tragédie serait de légitimer cette forme d'organisation politique, selon Arnold Hauser. Dans ce contexte apparaît l'assemblée comme espace politique où une nouvelle subjectivité est générée. Selon Carlos de Vicente, la tragédie met en scène le conflit, anime le spectateur à s'y impliquer, ça veut dire, à prendre des décisions, ce qui est l'essence de la démocratie. Boal est plus critique, il considère que la tragédie sert à imposer une idée de justice inégale. Le théâtre est une imitation de la réalité, mais dans le sens défendu par Aristote, cette imitation est plutôt une recréation de la réalité telle qu'elle pourrait devenir selon les intérêts du pouvoir. Pour Aristote, la vertu signifie obéir à la loi. Alors, la tragédie ne présent pas un conflit social, mais moral. On présente des actions humaines incitant du terreur et de la piété. Aristote décrit ce processus dans la *Poétique* : le héros tragique est vertueux, sauf qu'il a un seul vice, l'*hamartia*, qui causera sa ruine. Dans un moment de l'action, la *péripétie* a lieu : un premier contretemps pour l'héros, ce qui l'amène à prendre conscience de son défaut, c'est l'*anagnorisis*. Le spectateur, identifié avec le héros, prend aussi conscience de sa propre *hamartia*. Le destin tragique ne peut pas être contourné, et le héros finit par souffrir la conséquence de son vice : c'est la *catastrophe*. À ce moment-là, le spectateur, épouvanté, éprouve la *catharsis* : à travers la terreur et la piété il réussi à se purifier de son propre vice.

Quelques auteurs, comme Kelleher, trouvent que la catharsis a une fonctionnalité didactique, indépendamment de l'utilisation coercitive qu'on peut l'attribuer. Si on éprouve le même plaisir quand on assiste ou on joue l'imitation des actes élevés, que quand on réalise nos propres actions, alors ce plaisir et cette imitation, réglés par le

théâtre, peuvent aider les gens à avancer, à apprendre. Pourtant, l'effect de la catharsis n'est pas prolongé. Selon Boal, les sentiments stimulés pour la tragédie ne sont pas complètement éliminés, mais seulement calmés provisoirement.

2.2.4. Naissance du théâtre politique

En tout cas, depuis les temps de la tragédie, le théâtre s'avère comme espace de communication et débat publics. Pour cela il est resté lié à l'État, rendant un service d'outil de surveillance de la foule, selon Alain Badiou (p. 30). Ainsi, pendant le Moyen Âge, le théâtre faisait partie de la liturgie chrétienne. C'était un théâtre sans conflit, où l'on présentait des valeurs morales abstraites comme des idéaux à imiter. À partir de la Renaissance, le système économique avance vers le capitalisme et des nouveaux modèles de représentation théâtrale plus conformes à la nouvelle conception du monde apparaissent. Ainsi, Shakespeare est le premier auteur qui met l'accent sur le conflit de l'individu avec le monde. Pour la bourgeoisie le théâtre sera une sorte d'espace public dans un État conçu comme l'ensemble des contrats parmi les individus (de Vicente, 36). Aux 18ème et 19ème siècles, simultanément à la consolidation de l'hégémonie de la nouvelle classe dominante, le théâtre montre le quotidien de la famille bourgeoise comme modèle de vie en scène. On présent les conflits moraux de ces individus, qu'ils sont capables de résoudre grâce à ces propres décisions. Dans ce théâtre de type idéaliste les rapports de pouvoir affectant les groupes sociaux ne sont pas montrés, non plus les circonstances historiques que les déterminent. Bien que pendant cette période il y ait des tentatives d'un théâtre qui vise à transformer la réalité, comme celles de Victor Hugo ou de Schiller, dont les protagonistes sont membres des groupes subalternes et souvent collectifs, il y a toujours une conception humaniste du théâtre selon laquelle les conflits sont résolus dans le cours du déroulement de la trame, sans l'intervention d'un public qui reste passif.

Le marxisme fournira un soutien théorique pour un théâtre nouveau qui rompt avec l'humanisme idéaliste qui régnait jusque là. On rejet les illusions scéniques qui incitent l'identification passive du public et la naturalisation des conflits sociaux. Ce « théâtre politique » prétend constituer un dispositif intellectuel pour analyser et questionner les énoncés du pouvoir. Ce genre de théâtre introduit la contradiction dans le discours dominant (de Vicente, 96-97). Ce théâtre est caractérisé par une nouvelle esthétique matérialiste, opposée au naturalisme bourgeois. Erwin Piscator l'inaugure à partir des années mil-neuf-cent-vingt dans son travail dramaturgique. Mais c'est Bertolt Brecht qui a le plus largement décrit les traits de cette esthétique nouvelle. Il assume que ces théories sont le résultat d'un travail collectif, ce qu'il réalisa au *Berliner Ensemble* jusqu'à sa mort en 1956.

Brecht promeut une transformation radicale du théâtre, à partir de la rupture avec la logique aristotélicienne et le naturalisme bourgeois. Il propose une logique dialectique et une esthétique nouvelle, le réalisme marxiste. La rupture par rapport à la logique aristotélicienne se base sur le refus du mécanisme d'identification. Contrairement à ce sentiment d'empathie qui annule la raison du spectateur, Brecht défend la nécessité de montrer des personnages mutables, qui n'ont pas de destin préfixé mais modifiable par l'action humaine. D'ailleurs, l'étrangeté des procès sociaux doit être montrée, car ils ne sont pas naturels. Le propos du théâtre doit être de dévoiler les lois générales qui régissent le monde extérieur et la pensée humaine. Le théâtre doit constituer un outil pour analyser la réalité.

Pour ce faire, il faut dévoiler les conditions historiques qui provoquent les actions et les conflits. Le mécanisme de distanciation (*Verfremdung*) consiste à montrer comme historiques (modifiables) des images qui sont montrées d'habitude comme naturalisées (représentation de comment les choses devraient être). La distanciation comporte le processus de traiter le temps contemporain comme s'il était historique : établir le « maintenant » comme élément de distance et de particularité (Brecht, 1994, 37). Par ailleurs, l'élément dialectique permet aux contradictions existantes dans la réalité d'émerger de façon à ce que le public puisse les voir. Le jeu des comédiens devra dévoiler les procédures extérieures sous-jacentes aux conduites et aux émotions des personnages, et ainsi montrer leurs contradictions. Les spectateurs éprouvent une sensation d'étrangeté devant ce à quoi ils ont assisté, et ils sont obligés de réaliser un travail intellectuel, une critique de la réalité montrée. De cette façon, on en finit avec la passivité du public et le processus communicatif théâtral est complet.

2.2.5. Le théâtre de l'opprimé : le retour à l'horizontalité

Pour Boal, le théâtre se comporte comme si c'était la réalité, pour ainsi dévoiler les conditions d'une situation conflictuelle, y intervenir et la contredire. À partir des prémisses théoriques pareilles à celles de Brecht, l'auteur brésilien a développé un ensemble des pratiques scéniques considérées comme révolutionnaires car concernant la structure du théâtre (de Vicente, 346). Pour certains auteurs, Boal est allé plus loin que Brecht, puisque, bien que là où l'allemand à essayé d'abolir les barrières entre la scène et le public, le brésilien a introduit les innovations structurelles nécessaires pour le rendre possible. La méthode proposée par Boal vise à instaurer à nouveau le rapport circulaire des formes théâtrales premières.

Selon Boal la conscience de la réalité naît au quotidien, mais elle dépasse les situations vécues. L'opprimé intériorise les valeurs des oppresseurs. Par conséquent, pour transformer sa réalité, il ne suffit pas de changer la mentalité des opprimés, mais la situation même qui les oppresse. Pour ce faire, il faut établir sur scène les conditions qui permettent la dévoiler (de Vicente, 340). Le théâtre, selon Boal, ne représente ni ne présente des situations dramatiques qu'il faut résoudre, le théâtre fonctionne comme si c'était la réalité. Ce n'est pas important si l'action est fictive ou réelle, mais qu'elle est une action. On ne représente pas, on agit.

L'objet du théâtre de l'opprimé est une situation dans laquelle quelqu'un utilise son pouvoir et son statut pour réduire quelqu'un d'autre à une situation de soumission. Cette situation est analysée et transformée en situation de libération (de Vicente, 341). Cette poétique matérialiste aspire à restituer les moyens de production théâtrale au peuple.

L'ensemble des pratiques scéniques proposées par Boal repose sur le rejet de la poétique aristotélicienne, comme Brecht avait fait. Contrairement à l'empathie propre du théâtre traditionnel, par laquelle on est pénétré par les émotions, il défend un rapport sympathique où l'opprimé crée activement les images de sa propre oppression. C'est l'opprimé même, et pas un comédien à son nom qui exécute une action sur scène. Ça lui permet de réaliser la même action dans sa vie réelle (Boal, 2002, 68). Contrairement à la catharsis, qui vise à vider les émotions du spectateur, le théâtre de l'opprimé veut habiliter le spectateur pour qu'il agisse sur sa réalité.

Dans ce sens, le théâtre de l'opprimé représente un retour à des formes para-théâtrales.

2.2.6. Le théâtre populaire comme infra-politique

Bertold Brecht, Erdwin Piscator ou Augusto Boal ont proposé des méthodes pour que le théâtre serve aux dominés à se libérer. Pourtant, dans leurs analyses historiques du théâtre, ces auteurs ne tiennent pas en compte le rôle joué par les spectacles de théâtre populaire, et se sont plutôt concentrés sur le théâtre savant. En fait, leur concept de théâtre populaire n'est pas le même qu'on utilise dans notre recherche : ce théâtre créé par des artistes issus du peuple, et destiné au peuple même.

En effet, le terme « théâtre populaire » est né avec un sens paternaliste. Il était lié à la conception du monde apparu à partir de la Révolution française, fondée sur la pensée des Lumières. Denis Diderot ou Jean-Jacques Rousseau étaient enthousiastes face aux expressions théâtrales et aux festivités populaires. Louis-Sébastien Mercier proposa en 1778 un théâtre du peuple pour façonner la morale et la conduite des citoyens.

Romain Rolland, créateur du terme « théâtre populaire » le définit comme un théâtre « pour toute la population » dans *Le théâtre du peuple* (1903). Selon Rolland, le théâtre qui s'adresse au publique populaire doit apporter distraction et énergie aux gens humbles, fatigués par ses tâches quotidiennes, et en même temps, constituer une lumière pour l'intelligence de l'ouvrier, l'aider à voir les choses clairement (de Vicente, 48). La participation active du peuple n'est envisagée dans aucune des phases créatives de ce genre de théâtre. L'idée d'éducation populaire, apparue pendant la III^{e} République, est fondée sur cette idée du théâtre populaire.

L'acteur et directeur Firmin Gémier essaya de mettre en pratique les idées de Rolland avec son Théâtre national ambulant, avec qui il a parcouru la France depuis 1911 pour porter hors de Paris les pièces représentées dans la capitale. Gémier fut, en 1920, le premier directeur du Théâtre National Populaire, une institution qui va vivre sa période la plus emblématique depuis 1951 sous la direction de Jean Vilar, la dernière des grandes figures de l'éducation populaire (Rasse). En effet, ce mouvement qui revendiquait l'universalisation du savoir (mais, de quel savoir ?) s'est largement propagée dans l'Après-guerre parmi de nombreuses associations ouvrières et « d'éducation populaire ». Jean Vilar a profité de ce bouillon de culture pour élargir le public de son théâtre. De fait, il a mis en place un ensemble de mesures visées à éliminer les barrières qui, croyait-il, étaient à l'origine de la distance entre le théâtre « savant » et le peuple. Ainsi, il réduit le prix des tickets, adapta les horaires à ceux des ouvriers, signa des accords avec des associations de tout type, innova la diffusion des spectacles et il déplaça même les représentations à la banlieue de Paris, pour faciliter les déplacements des ouvriers. Au niveau formel, il élimina le rideau qui séparait la scène des spectateurs, et essaya de promouvoir un rapport de fête entre le public et les acteurs qui devait marquer l'expérience théâtrale. Pourtant, pensant toute la période de Vilar (1951-1962), le public du TNP se composait de façon majoritaire des citadins du secteur tertiaire.

> Vilar défend un théâtre populaire, au sens où l'entend l'idéologie progressiste de l'époque. Il veut seulement « démocratiser » les pratiques culturelles jusque-là réservées à une minorité, en élargissant la base sociale de son public à de nouvelles couches de la population. Il n'est pas question de modifier les contenus, mais seulement d'instruire le peuple pour l'amener à découvrir et à apprécier la culture cultivée considérée incontestablement comme la seule vraie, belle, universelle et

> sublime, susceptible de transcender la diversité sociale, historique, géopolitique de l'humanité. Et si le grand public ne se déplace pas, ce n'est pas parce que cette culture n'est pas la sienne, ni parce qu'elle se constitue depuis la nuit des temps en s'opposant au peuple, c'est seulement parce qu'il manque d'éducation, de moyens financiers, de temps, de bonnes habitudes. (Rasse 2004, 12)

Cette conception élitiste de la culture, liée au misérabilisme qui nie l'existence d'une culture populaire autonome fut critiquée par Jean-Paul Sartre et d'autres auteurs. C'est pour ça que la tradition française du théâtre populaire n'est pas considérée dans la définition de théâtre populaire utilisée dans ce travail.

On ne partage pas non plus la position de Bertolt Brecht par rapport à cette question. Dans le cadre de sa « controverse sur l'Expressionnisme » avec Luckaks, Brecht explique la position que les intellectuels doivent prendre dans le cadre de la lutte de classes : le seul allié contre la barbarie est le peuple. Par conséquent, il faut s'adresser au peuple et parler son langage (Brecht, 1984, 235). Il s'agit d'une conception verticale de l'art populaire, car il ne considère pas la possibilité de donner au peuple le droit de créer lui-même. Il a une volonté combative, pourtant son idée de l'art est aussi élitiste que la pratique de Vilar à la tète du TNP et du festival d'Avignon.

Brecht, bien qu'il se sente partie prenante du peuple pour qui il veut faire son théâtre, considère qu'il faut « enrichir » et « corriger » les expressions provenant des classes subalternes. Malgré tout, il croit, avec Gramsci, qu'une partie du peuple est « progressive », qu'il y a une avant-garde à l'intérieur du peuple qui guidera toute l'action transformatrice. Par conséquent, il défend la nécessité d'un théâtre amateur, crée par les campagnards et les ouvriers.

Le théâtre populaire, dans le sens défendu dans ce travail, a plus à voir avec ce que l'anthropologue marxiste Ernesto de Martino appelle le « folklore progressif ». Il le définit comme « la proposition consciente du peuple contre sa condition subordonnée, à travers laquelle le peuple commente et exprime, dans des termes culturels, les luttes pour s'émanciper (Feixas et de Martino, 106) ». Le folklore progressif est conformé par ces éléments de la culture populaire transmettant le scénario ou discours caché dont parle Scott. Il serait opposé aux éléments archaïques ou réactionnaires, aussi présents à l'intérieur de la culture populaire.

Selon la conception défendue dans ce travail, le théâtre populaire peut exercer – il le fait en général – une communication subversive, bien que dissimulée quand le risque de punition est grand.

Cette notion de théâtre populaire a quelques traits distinctifs. D'abord, il est transmis oralement ; le répertoire est gardé par le peuple et il n'y a pas des textes écrits (les artistes sont, d'habitude, des analphabètes). Par conséquent, les répertoires sont constamment réactualisés, ils ne sont jamais fixés. Également, les répertoires et les techniques de jeu se passent de génération en génération, avec du zèle, afin que ces savoirs restent exclusifs des membres de la famille ou de la troupe. C'est un théâtre sans prétentions artistiques ou intellectuelles, au sens définit par la culture dominante. Il reste en marge des canons, ce qui, selon Schlechter, lui a permis de se développer en liberté. Cette absence de docilité suscite le mépris de la culture savante. D'ailleurs, l'autorité considère illégitime ce théâtre, parce qu'il est incontrôlable.

Le public est un élément fondamental de ce type de théâtre, puisque c'est la source

de la survivance économique des artistes (qui n'ont pas de subsides ni de mécènes, et donc gagnent leur vie des entrées ou des dons déposées à la fin de l'action). Cette dépendance économique explique aussi que les artistes populaires exercent le rôle de porte-parole du peuple que les soutient, car ils précisent s'assurer sa faveur. Finalement, il s'agit d'un théâtre que n'a du sens que joué sur le vif, ce qui fait qu'il ne s'accommode pas facilement de la reproductibilité technique dont parlait Benjamin. L'« aura » de l'œuvre, son *hic et nunc* (ici et maintenant) générée dans le moment de la représentation serait perdu (Benjamin).

Arnold Hauser situe la naissance de tout art populaire dans des conflits de classe (« Un art populaire n'a du sens que comme opposition à un art seigneurial », 38). Il considère que le mime est la première forme de théâtre populaire, c'est à dire la première forme de représentation dégagée de n'importe quelle fonctionnalité rituelle, à l'exclusion de cérémonie officielle. Le mime est beaucoup plus ancien que la tragédie, son origine est préhistorique, lié aux rituels de chasse et de culte des morts.

Par conséquent, dans l'Antiquité classique, après une longue évolution, le mime grec recueillait les caractéristiques de ce qu'on considère être du théâtre populaire. Le mime n'a rien à voir avec la tragédie, forme de théâtre officiel, bien que adressée à un public massif. Le mime, selon Hauser, ne reçoit pas des subsides du pouvoir, ce qui l'exempte de l'obligation de transmettre l'idéologie officielle. Les sujets du mime grec reflètent le quotidien et les personnages du peuple. Les mimes provenaient « du peuple, partageaient le gout du peuple et tiraient leur savoir de celui du peuple. Ils n'aspiraient pas à éduquer à ses spectateurs, ils ne voulaient que les amuser », soutient Hauser (113-114). Selon l'historien le mime c'est la première forme d'art créée par et pour le peuple. Malheureusement, les oeuvres du mime ancien ne sont pas conservées bien que ce théâtre populaire eut une évolution beaucoup plus étendue que le théâtre classique officiel (Hauser, 114). Cette absence de trace est une caractéristique du théâtre populaire à toutes les périodes.

2.3. ORIGINE ET PORTÉE DES MARIONNETTES À GAINE. EXPRESSION CARNAVALESQUE ANTI-AUTORITAIRE DE LA CULTURE POPULAIRE.

Le théâtre de marionnettes est considéré comme un art dramatique véritablement populaire, bien qu'a quelques occasion il ait eu la faveur des monarques et de l'aristocratie (Varey, 8). Alain Recoing explique que l'origine des montreurs de marionnettes déterminait la nature populaire du théâtre qu'ils jouaient. Ces artistes, historiquement issus du peuple, diffusaient des messages dans le cadre d'un discours partagé avec les membres de sa classe sociale. Ça leur permettait d'exprimer le mécontentement de ses égaux face au pouvoir, en se servant des codes qui restaient incompréhensibles pour les groupes dominants. Ces messages étaient diffusés par voie orale, faisant partie d'un répertoire de textes ouverts à l'improvisation et adaptables au contexte du jeu. C'est pour cela que le pouvoir a eu du mal à les contrôler. Par ailleurs, les montreurs de marionnettes devaient se déplacer pour exercer leur activité, accédant aux lieux les plus écartés, ce qui était possible grâce à la légèreté du dispositif scénique. Cette portabilité était plus grande dans le cas des marionnettes à gaine, ce qui explique pourquoi cette technique de jeu était la plus populaire parmi les spectateurs les plus humbles et résidant dans les villages les plus isolés. Les marionnettes atteignaient des publics très peu imprégnés par la culture dominante, et contribuèrent à la propagation et

la cohésion de la culture populaire et des expressions déguisées du mécontentement. Tout cela a provoqué, naturellement, la méfiance du pouvoir, exprimée sous forme de mépris et discrédit. Pourtant, malgré son caractère subversif ou peut-être pour sa capacité de s'infiltrer de façon subtile et subreptice, le théâtre de marionnettes n'a pas été considéré comme une menace. Il est resté très souvent en marge des attaques dont le théâtre d'acteur souffrait. Enfin, les marionnettes manipulées par l'artiste d'humble extraction parlent la même langue du peuple auquel il appartient, utilisent les expressions du langage familier, des dialectes, la langue vernaculaire, pas celle qui deviendra nationale quand le processus d'uniformisation culturelle, propre de la modernisation, soit accompli (Dumur, p. 1470-1).

2.3.1.Généalogie du théâtre de formes animées

Établir un parallélisme entre l'évolution des expressions théâtrales où le corps humain représente un personnage et celles ou l'objet animé est le personnage n'est pas un exercice heureux, parce que le fait de interposer un objet entre l'émetteur et le récepteur pendant la représentation la rend spécifique (Amaral, 71).

La plupart des théoriciens du théâtre de marionnettes s'accordent à expliquer l'origine de cet art comme une expression rituelle animiste des communautés primitives, au moyen de laquelle les hommes entraient en contact avec le Sacré. Des anthropologues culturels ont analysé la fonctionnalité de la marionnette comme intermédiaire entre l'être humain et le Méconnu. Les marionnettes auraient, de cette façon, une fonction religieuse, comme objets interposés entre l'homme et ce qu'il ne connait pas et que donc, il craint. Pour cela l'être humain développa des stratégies pour interposer des objets chargés de force sacré entre lui et l'absolu. D'abord une branche, plus tard la canne du chaman… Un ou plusieurs individus élus utilisent alors un élément inerte pour intercéder entre la divinité et la communauté. Cette canne rituelle évolua pour acquérir une tête dans sa pointe. Voilà la plus élémentaire des marionnettes, la marotte, arrivée en Europe, selon Maryse Badiou, avec les croisades. Au fur et à mesure que la divinité devient anthropomorphe les marionnettes évoluent vers des formes d'avantage réalistes et figuratives.

D'ailleurs, le Méconnu attira fortement l'être humain. Pour cela, en parallèle a la tendance expliquée, l'individu et les communautés se mobilisent pour être en communion avec l'absolu. Contrairement au chaman, un individu séparé de la communauté pour faire un voyage pendant laquelle il s'unira ave la divinité suprême, la marionnette fournit un moyen nouveau pour appréhender le monde. Heinrich von Kleist consacra un essai à cette question, suggérant que la marionnette réussit à exprimer ce que la conscience humaine n'arrive pas. En même temps, comme certains anthropologues culturels l'ont remarqué, ces représentations rituelles auraient servi à renforcer le sentiment d'appartenance à la communauté et à résoudre des schismes entre ses membres. L'objet-marionnette, auquel aussi bien le public que le montreur s'identifieraient, aurais permis (on considère qu'il le permet toujours) d'établir un lien symbolique parmi les membres de la communauté (Badiou, 23). La communauté, devenue public, aide à donner de la vie au personnage, et par cela se crée un lien symbolique matérialisé dans l'objet. On le voit particulièrement aux rites initiatiques, où la marionnette, chargée du surnaturel, incarne les ancêtres. Ces expressions animistes sont considérées par quelques historiens comme l'origine du théâtre de marionnettes (Magnin, 8 ; Dumur, 1466). Ce théâtre avait, par conséquent, tant

une finalité de socialisation et de communication que religieuse. Au fil de l'histoire, les marionnettes ont continué à jouer ce rôle, avec, selon les moments, l'accent porté plus sur le religieux ou plus sur le politique.

En même temps, l'être humain va essayer de dépasser ses impulsions primaires et l'absolu qui deviennent compréhensibles et, par conséquent, potentiellement contrôlables. Ainsi, l'individu commence un parcours pour remplacer le Sacré. Aux premières phases de ce parcours sont les dessins rupestres, suivis par les oracles et les prophètes. Plus récemment, la statuaire mobile et les marionnettes religieuses, bien que liées dans un premier moment à l'intermédiation avec la divinité, finissent par devenir séculières à la fin du Moyen Âge. On découvre « à la fin du 15ème siècle, le scepticisme d'une communauté qui voudrait que le pouvoir suprême existe mais qui semble n'y plus croire (Badiou, 70). » Un théâtre de marionnettes et d'ombres profane émerge, dont la représentation du sacré est remplacée par la satire du monde humaine.

2.3.2.Parcours des marionnettes populaires en Europe de l'Antiquité au 20ème siècle

Dans le récit historique du théâtre d'animateur d'objets inertes on peut trouver des exemples de chacune des trois formes de rapport de l'être humain avec l'absolu que nous avons décrit plus haut. Magnin établit trois étapes successives dans l'évolution de ce type de théâtre : les marionnettes hiératiques, aristocratiques et populaires. Mais il semble plus prudent à considérer qu'au moins les deux dernières aient coexisté plusieurs fois. En tout cas, le progrès du théâtre de marionnettes a été plutôt intermittent ou cyclique.

Magnin trouve dans les textes des chroniqueurs de l'Antiquité comme Hérodote ou Plutarque des références à la statuaire animée aux rites en Égypte ou Grèce. Ces références sont très importantes pour soutenir la théorie du rôle médiateur originaire des objets animés. Malgré ses conjectures sur la présence des poupées articulées à usage dramatique dans l'Égypte des Pharaons, les vestiges archéologiques des poupées articulées anthropomorphes suggèrent qu'elles auraient pu être utilisées comme des jouets pour enfants ou pour la jouissance des aristocrates aux banquets, mais il est trop risqué de leur attribuer des fonctionnalités scéniques. Il ne trouve qu'une référence en 422 avant J.C. Pendant *Le Banquet* décrit par Xénophon, un marionnettiste provenant de Sicile joue tout seul tous les personnages. Six cents ans plus tard, dans autre récit d'un *symposium*, on critique un certain Pothein, le premier marionnettiste professionnel dont on connait le nom. C'était le troisième siècle de notre ère, et la tragédie était en décadence. Apparemment, Pothein avait une grande popularité dans les théâtres où quelques décennies auparavant on représentait les pièces d'Euripide ou d'Eschyle (Magnin, 66). Il n'y a pas d'autres allusions aux marionnettes, vraisemblablement à cause du mépris dont elles étaient objet pour leur caractère populaire. Pourtant, c'est possible que toutes les couches sociales en eussent joui. D'ailleurs, elles auraient atteint une perfection technique remarquable, si on prête attention aux textes d'Aristote, de Platon ou de Marc Aurèle, qui utilisent les marionnettes dans leurs métaphores sur la vanité humaine. Pour Magnin, cet usage allégorique des marionnettes est une preuve qu'elles étaient un amusement assez fréquent à Grèce à ce moment-là. Sa popularité se serait propagée dans toute la péninsule Attique et puis à l'Italique, où le théâtre de marionnettes atteignait des formes propres liées à la farce et le pantomime locaux. Selon Magnin, la parodie et la moquerie des humains étant la tendance naturelle des marionnettes, c'est

normal qu'elles adoptent les caractères propres des spectacles du mime dorique et des farces atellanes. Les pièces étaient brèves et largement improvisées, avec une structure basique, à quatre personnages fixes, distingués par le masque porté par les comédiens. Magnin croit que le théâtre populaire de marionnettes a pris des caractères de ce genre de théâtre comique, et vice versa : « Les marionnettes durent revêtir à peu près exclusivement les traits du Pappus, du Casnar, du Bucco, du Maccus, créations immortelles de la fantaisie italienne (43). » Un des quatre archétypes des farces atellanes, Maccus, est censé être, selon des hypothèses difficiles à confirmer, le prédécesseur direct du personnage de Pulcinella. De même, Hermann Reich suggère que les archétypes des farces gréco-latines aient trouvé asile chez les envahisseurs barbares de Constantinople. Le philologue allemand fonde cette hypothèse sur les similitudes entre Pulcinella et Karagoz, héros du théâtre d'ombres turc (Montano, 48). En fait, il n'existe pas de document qui prouve la présence des marionnettes en Europe entre les 5ème et 12ème siècles, contrairement aux traces de sa présence dans l'Empire romain d'Orient.

Pendant le Moyen Âge les marionnettes continuèrent à se développer, mais elles sont retournées aux phases déjà dépassées par les marionnettes anciennes. Ainsi, le christianisme, malgré les réticences de certains Pères de l'Église qui ont condamné le théâtre païen pour propagation d'idolâtrie, finit par utiliser les statuts animées par leur utilité afin de divulguer les évangiles parmi le peuple illettré. « Le drame dépourvu de toute idolâtrie et en quelque sorte baptisé sera introduit dans l'église, la liturgie deviendra dramatique », dit Duby à propos de ce changement d'attitude (Dumur, 177). Le concile Quininsexte en 692 interdit la représentation de Jésus Christ sous des formes non humaines, ce qui a favorisé une tradition de théâtre liturgique avec des statuts animées réalistes (Magnin, 54). Certains auteurs ont voulu localiser ici le ferment de la tradition figurative du théâtre de marionnettes occidentale (Dumur, 1467). Depuis le 10ème siècle la présence des drames liturgiques dans les églises est constatée. Il s'agit d'ériger l'église en foyer de Dieu et des hommes, où l'on vient apprendre mais aussi s'amuser. Ces représentations atteignent une telle somptuosité aux 16ème et 17ème siècles qu'il va être très critiquée, déclenchant le processus réformateur (Dumur, 183-188).

En conséquence, le concile de Trente en 1545, et après le synode d'Orihuela en 1600 interdirent que « dans les églises ou ailleurs on représente les actions du Christ, celles de la très sainte Vierge et les vies des saints, au moyen de ces petites figures mobiles, que l'on appelle vulgairement *titeres* (Magnin, 59). »

Tous les auteurs s'accordent sur le fait que les marionnettes seraient présentes dans des manifestations religieuses comme des processions ou des fêtes patronales. Dans le cadre de ces représentations les sujets religieux et profanes seraient devenu de plus en plus interpénétrés, et la popularité de certains personnages aurait suscité les réticences des hiérarchies les plus élevées. Ces représentations restaient de plus en plus hors du contrôle de l'orthodoxie et par conséquent il fallait les censurer. L'interdiction décrétée en 1600 augmenta la distance entre les drames religieux et ses origines, et ça favorisa leur rapprochement des sujets et des personnages populaires.

En même temps, il avait des marionnettes hors des églises. Après la débâcle de l'Empire romain, les amuseurs populaires ont continué à jouer des pantomimes et du théâtre de marionnettes dans les chemins, les foires et les salles des nobles féodaux. Recoing parle des jongleurs allemands qui au 11ème siècle manipulaient des petites figures en bois pour représenter des drames légendaires (Dumur, 1472). Magnin parle de la

miniature du *Hortus Deliciarum* (1140), représentant deux garçons qui jouent deux marionnettes habillées en chevaliers, manipulées à la planchette. Suivant Magnin, cette miniature prouve la popularité des marionnettes au 12ème siècle. C'est dans cette même époque que les marionnettes sont arrivées à la Péninsule ibérique, portées par des jongleurs provenant d'Italie via France. En 1275, un jongleur de la cour du roi Alfonse X lui demande d'établir des distinctions entre ceux de sa catégorie et « ceux qui jouent des *titeres* », c'est à dire, les jongleurs populaires.

Pendant le Siècle d'Or espagnol, aux 16ème-17ème siècles, les références littéraires aux marionnettes et aux marionnettistes prolifèrent, bien que plus souvent dans un sens péjoratif. C'est le cas de Miguel de Cervantes qui fait allusion aux professionnels de l'amusement dans plusieurs de ses œuvres, leur reprochant d'être des vagabonds et de traiter des sujets divins indécemment. Ces références montrent la façon dont culture dominante considérait les membres de cette subculture itinérante. On critiquait le mélange des sujets sacrés et profanes, ainsi que l'extraction humble des marionnettistes qui, en plus, étaient majoritairement étrangers.

Pendant la Renaissance, suivant Maryse Badiou, les marionnettes populaires trouvent leur véritable public dans les rues, les places et les foires. À Londres, dans les foires de Saint Bartholomew et Smightfield « les marionnettistes deviennent les défenseurs du peuple à travers leurs marionnettes et commencent à lancer leur inspiration satyrique contre l'ordre établi (Badiou, 80). » Alain Recoing fait coïncider la Contre Réforme au moment où les marionnettes sont expulsées des églises et où elles sont obligées de chercher leur public dans les foires et les places, le moment où les marionnettes deviennent un contrepouvoir (Dumur, 1472).

2.3.3.Pulcinella et sa descendance

À ce moment-là un personnage fait irruption dans les scènes européennes. Sa popularité atteindra même l'aristocratie, bien qu'il fusse adopté principalement par le peuple.

L'origine de Pulcinella est incertaine, il y a plusieurs théories. D'abord, des auteurs comme Magnin considèrent que le personnage provient des farces atellanes. Bruno Leone attribue au personnage archétypique des origines rituelles qui auraient continué dans les célébrations du carnaval pendant le Moyen Âge. Pulcinella, tant le masque que la marionnette, masque total, exerçait le rôle de médium avec la divinité. Suivant Leone, chacun de ses spectacles était, lui-même, un rite de passage dans lequel le public, confronté à ses peurs fondamentales, finit par les surmonter (Leone, 1-3). Cette théorie se renforce par des analyses de l'iconographie médiévale qui trouvent dans les figures des fous carnavalesques un reflet de Pulcinella. Ainsi, Claude Gaignebet décrit le fol ou « Roi des Coqs » habillé avec un bonnet pointu, une tunique blanche et un bâton (p. 170). Ce personnage, avec des vêtements fréquemment en couleurs associés à la folie (jeune et vert), serait, selon Gaignebet, une réminiscence des clercs de la religion préchrétienne d'origine indo-européenne (90). George Speaight partage l'idée de l'origine ancestral, beaucoup plus lointaine que celle de la Commedia dell'arte, du *zanni* censé être né dans la ville italienne d'Acerra:

> This hook-nosed Neapolitan peasant is an inmortal human type that was not invented by anyone in 1600, but had been living for one, two, who

> knows how many thousand years before he joined Scapino... and the rest of these capering mountebanks as they danced through Renaissance Italy (Speaight, 1955, 17).

Si on accepte que les marionnettes ont préservé pendant le Moyen Âge les archétypes des farces atellanes, les marionnettes populaires ont pu inspirer la Commedia dell'arte au 15ème siècle. Selon cette théorie, les marionnettes, comme expression dramatique, ont contribué historiquement à garder, plutôt que renouveler, des formes culturelles et des répertoires dramatiques.

Ce qui est sûr, c'est que les comédiens italiens, à travers le théâtre de masques ou des castelets de marionnettes, ont contribué à l'expansion du personnage de Pulcinella en Europe. Son succès et son identification populaire dans un espace géographique si étendue et linguistiquement divers peuvent s'expliquer, justement, par le fait que le personnage ait les caractéristiques d'un archétype impérissable, qui survit dans des contextes différents et avec des formes physiques et des dénominations diverses. Pulcinella n'a fait que substituer quelques traits superficielles d'un héros universel et reconnaissable par les porteurs de quelconque culture subalterne.

Après l'arrivée de la troupe de Gelosi en France en 1571 pour jouer devant Charle IX, la Commedia dell'Arte, ou Comédie Italienne, est devenu énormément populaire dans les cours européennes. Mais elle finira par perdre le faveur de l'aristocratie, gênée par ses satyres, adressées surtout aux puissants. En 1697, les comédiens italiens sont expulsés de Paris, mais ils restent dans les foires.

Selon Magnin, en 1630, un arracheur de dents, Brioché, commence à animer sur le Pont-Neuf un personnage baptisé comme Polichinelle. L'esprit irrévérencieux du nouveau personnage est très tôt exprimé, et on commence à mettre dans la bouche de la marionnette des missives subversives, comme ce fut le cas d'une populaire « mazarinade » (Magnin, 151). Les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent « ont été le berceau et, à partir de 1697, la vraie patrie des marionnettes (Magnin, 163). »

L'expulsion des comédiens italiens signifia donc une victoire pour les marionnettes populaires, qui détenaient alors le monopole de la satyre du pouvoir, jusqu'à ce que ces mêmes marionnettistes, voulant imiter les formules du théâtre réaliste, mènent les théâtres de marionnettes à la décadence de Polichinelle. L'erreur, selon Maryse Badiou, fut de prétendre que la marionnette reproduise l'image de l'être humain, car ceci n'est pas l'attribut des marionnettes. Ce ne sera qu'après la Révolution, avec l'apparition de Guignol, que le théâtre de marionnettes récupérera sa fonctionnalité de porte-parole du peuple français.

Malgré tout, « la descendance de Polichinelle a conquis l'Europe (Dumur, 1474). » L'expansion du personnage vers l'Europe aurait lieu entre les 18ème et 19ème siècles, via la France dans de nombreux cas. Tel est le cas du Punch anglais, arrivé avec le cortège de Charles II à son retour de l'exil.

Dans la Péninsule ibérique, la version italienne du personnage exerça une plus grande influence que la française, du fait des circonstances politiques. Les « marionnettes italiennes » y sont arrivées vraisemblablement vers la moitié du 17ème siècle, mais les premières références datent de 1749. Nous ne sommes pas sûr du moment où le héros napolitain s'est adapté à la langue et aux particularités ibériques. En 1770, pour la première fois, on appelle le personnage Cristobal. Quelques années plus tard, l'écrivain des Lumières Jovellanos attaque, dans sa *Memoria para el arreglo de la policía de*

espectáculos y diversiones públicas (Mémoire pour l'arrangement de la politique des spectacles et des amusements publiques, 1790), les marionnettes et d'autres amusements populaires.

> ¿de qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto pueda dañarle y abatirle (Amorós et Díaz, 1999, 81).

On trouve des processus similaires d'hybridation pendant le 18ème siècle en Allemagne, avec le personnage de Kasper ; en Hollande avec Jan Klassen ou en Russie avec Petruska. Suivant McCormick, « Pulcinella a les caractéristiques de la marionnette populaire, et pour cela il est reconnaissable à l'instant dans d'autres cultures, ce qui expliquerait pourquoi il a fusionné si facilement avec des figures locales, ou bien en leur donnant son nom, ou bien en prenant le leur (116). » Pourtant, au 19ème siècle l'ancien archétype devra s'adapter à l'esprit révolutionnaire des temps nouveaux ou se résigner à sa substitution par des héros nouveaux qui apparaissent partout en Europe, liés aux luttes d'émancipation nationale ou ouvrière. En tout cas, ces héros sont restés assez proches de la tradition de Pulcinelle. Les marionnettes populaires ont joué un rôle remarquable dans la diffusion des idées anti-impérialistes ou révolutionnaires. C'était le cas des marionnettes ambulantes tchèques, qui ont aidé a renforcer le sentiment nationale tchèque face au pouvoir impérial autrichien, grâce à l'utilisation de la langue tchèque, qui était absente dans les expressions culturelles officielles jusqu'à l'indépendance en 1908. Karaghiosis, le héros du théâtre d'ombres grec, en est un autre exemple. Bien qu'il descende du personnage turc de Karagoz, à partir la révolution de 1821, il acquiert des traits propres pour se distinguer de l'oppresseur ottoman (Recoing, 1981, 1479).

2.3.4. Les marionnettes après l'industrialisation

D'autres personnages populaires du théâtre de marionnettes apparus au 19ème siècle reflètent les préoccupations des masses ouvrières empilées dans les banlieues des villes manufacturières. Les transformations sociales et culturelles générées par l'industrialisation seront reflétées au théâtre de marionnettes. Les personnages de la tradition de Pulcinella, issus d'une ère préindustrielle, seront souvent remplacés par d'autres types qui reflètent la nouvelle réalité, comme Lafleur en Amiens, Guignol qui représente les canuts en Lyon, ou des personnages collectifs comme les Tchantchés de Liège, reflet des nouvelles formes de misère générées par le système industriel. L'essor de la bourgeoisie eut aussi des conséquences sur les formes de production du théâtre populaire de marionnettes. Les foires, considérées comme des foyers d'immoralité et d'insalubrité, sont expulsées du centre des villes. Les marionnettes à gaine, portées par un seul marionnettiste sur son dos avec un castelet en bois ou un drap qu'il étend rapidement dans un coin, deviennent le format majoritaire grâce à sa portabilité.

Les changements socio-économiques en Europe occidentale après la Révolution française ont provoqué l'exacerbation des différences entre marionnettistes. La nouvelle classe hégémonique voulait s'écarter des masses prolétaires et refusait les amusements

qui autrefois rassemblaient des publics de toutes classes, comme les castelets de marionnettes. Certains artistes ambulants ont fait des efforts pour garder la faveur du public bourgeois et se sont adaptés aux nouveaux espaces d'amusement planifié selon la séparation des temps de travail et de loisir. Les plans d'aménagement urbain de la nouvelle classe réservent quelques espaces uniquement pour des moments improductifs, comme les parcs d'attractions et les jardins, où quelques marionnettistes réussirent à placer leurs pavillons et ainsi à améliorer leur statut. Ce changement comporte leur sédentarisation et la spécialisation de leur public, qui va être composé majoritairement d'enfants. Cela oblige les marionnettistes à adapter leur répertoire aux demandes de la bourgeoisie, de plus en plus concernée par l'éducation morale de ses enfants.

En même temps, dans les contextes du processus industriel et dans les quartiers ouvriers, les marionnettistes populaires offrent leurs spectacles, combinaison de nouveaux personnages et de ceux de la tradition de Pulcinella. Le pouvoir d'achat des marionnettistes populaires se réduit, en accord avec l'appauvrissement de sa clientèle. D'ailleurs, la nécessité d'aller à la recherche de son public force une adaptation des répertoires aux rythmes de la rue. Grâce à ça, les spectacles deviennent plus agiles et plus spontanés.

Les brèves pièces jouées dans tel coin ou telle place avaient une structure fixe, adaptée au dispositif : il n'y avait de la place que pour un montreur à l'intérieur du castelet, ses deux bras devaient manipuler tous les personnages de l'histoire. Pour cela, le héros populaire restait presque tout le temps en scène, joué par le bras droit du montreur, tandis que de l'autre côté de la scène, joués par le bras gauche, apparaissaient des personnages secondaires avec qui le héros s'affrontait. On résolvait le conflit, presque toujours, avec des coups de canne. Il n'y avait pas de texte écrit, comme souvent dans les expressions de la culture populaire ; chaque montreur enrichissait la structure dramatique avec son improvisation, pleine d'allusions à la situation politique ou des faits du quotidien. Ce caractère dialectal du spectacle l'amenait très proche du peuple (Dumur, 1479).

Le marionnettiste populaire, forcé de retourner aux places et aux chemins au 19ème siècle, continue à être payé selon le système préindustriel. Lui, ou son/sa assistant/e, passe le chapeau à la fin de la représentation, pour que le public y dépose quelques pièces ou – plus souvent, dans la campagne – de la nourriture. À l'autre extrémité, des grandes troupes qui devinrent célèbres dans le monde entier, quand le chemin de fer a rendu possible la distribution de leurs spectacles dans les capitales européennes. Au milieu de ces deux extrêmes, des troupes de marionnettistes parcourraient les foires et les auberges campagnardes. Ils descendaient d'anciens lignages d'artistes ambulants qui, au 19ème siècle, réduisent leur rayon d'action à une région et adaptent leurs circuits aux calendriers des foires et des fêtes de villages et de hameaux moins éloignés. *Transportan os seus teatriños en carromatos nos que tamén viven os membros da compañía, adoito vencellados por lazos familiares*. Au 19ème siècle ces familles commencent à se sédentariser, ayant une demeure fixe qu'ils n'abandonnent que pendant le période où ils ont le plus de travail.

Par conséquent, l'essor du capitalisme a causé plusieurs transformations dans le collectif des artistes du théâtre de marionnettes dont la principale fut la spécialisation selon le public. D'ailleurs, l'apparition des formes nouvelles d'amusement dans le cadre des industries culturelles oblige ces artistes à s'adapter. Le premier moment de ce

processus a lieu à la fin du 18ème siècle, quand le cirque apparait. Plusieurs artistes ambulants deviennent salariés d'un entrepreneur de cirque, ils ne sont plus dépendants de son rapport avec le public. Au 20ème siècle, d'autres espaces pour les amusements populaires font son apparition, comme les cafés-théâtres, ou on montre des marionnettes à coté d'autres divertissements, dans le cadre d'un programme de ce qu'on appelle des variétés. Cette formule innovante permet au spectateur citadin d'assister, assis à sa place, à une série de spectacles qui jadis étaient présentés séparément dans des foires. Le payement d'une entrée est la seule condition pour profiter de ce nouveau produit culturel adapté aux habitudes de la ville industrielle. Quand le cinéma apparaît, on pense d'abord qu'il pourra intégrer le programme des spectacles de variétés, à coté des exhibitions des animaux dressés, des numéros de clown, d'équilibrisme ou de marionnettes. Pourtant, le cinéma finira par devenir l'attraction principale, mettant à l'écart les anciens amusements. La popularité des marionnettes tombe au plus bas de son histoire. Cet art ne survivra que dans des endroits restés en marge de l'industrialisation jusqu'au bout du 20ème siècle.

2.3.6. Marionnettes et resistance

Le fait de constituer un art « mineur » a maintenu les marionnettes relativement éloignées du contrôle des autorités et de la répression la plus dure qui s'acharnaient contre le théâtre d'acteur et autres expressions artistiques. Cette circonstance favoriserait l'infiltration de contenus à caractère critique et antiautoritaire dans bien des formes et dans les répertoires du théâtre populaire de marionnettes. Le statut marginal et ambulant des créateurs a favorisé aussi son indépendance idéologique et sa prise de parti pour le discours caché.

Des auteurs comme McCormick (28) considèrent que les marionnettistes introduisent des contenus critiques pour plaire le peuple, et par conséquent minorent leur engagement avec la cause des dominés. Pourtant, ils appartenaient aux couches les plus marginalisées des groupes subalternes, ce qui les rapprochait forcement du public populaire. On considère que les similarités au niveau matériel comportaient le partage d'un discours caché commun, ce qui aurait favorisé un espace de communication dans le cadre duquel on utilise des codes partagés et se crée une subculture en marge de la culture officielle. D'ailleurs, suivant les théories de Scott sur la résistance symbolique, l'utilisation d'un dispositif censé mineur comme moyen de transmission ou de média contribuerait à dissimuler l'aspect subversif et rendrait difficile sa compréhension aux personnes qui ne partageraient pas ce discours caché. De cette façon, les messages antiautoritaires transmis dans les spectacles de marionnettes constituaient des formes d'infrapolitique.

Le fait que ces contenus soient masqués rendait difficile le décodage pour ceux n'appartenant pas à la communauté de sens qui partageait le *hidden transcript.* Celà pouvait amener à conclure que le théâtre populaire de marionnettes était inoffensif. Le pouvoir ne prenait pas en considération ces critiques indirectes, même si elles étaient exprimées dans le cadre des rassemblements publics interdits. Ce fait assurait à la marionnette populaire la licence pour faire et dire des choses qui, habituellement, n'étaient pas autorisées.

On peut considérer le propre rire comme un acte de résistance symbolique, ce qui nous renvoie une autre fois à l'univers du carnaval, dont on trouve, selon quelques théories, l'origine de beaucoup des personnages du théâtre populaire de marionnettes,

notamment Pulcinella.

Pourtant, les marionnettes furent aussi victimes de répression. En 1619, l'Inquisition condamne un spectacle de marionnettes où l'on se moque des représentants de l'Église (Varey, 1957, 96-97). Suivant McCormick, après la Révolution française, les régimes absolutistes commencent à soupçonner le théâtre et les marionnettes comme une source de subversion et de désordre publique. On interdit les marionnettes en Saxe, en 1793. Napoléon III impose la censure préalable aux spectacles de Guignol, interdisant les improvisations, qui étaient justement la grâce du spectacle préféré des ouvriers et des couches plus basses de la société lyonnaise.

Par conséquent, le théâtre populaire de marionnettes constitua un moyen privilégié pour la résistance symbolique.

2. 4 LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES COMME MÉDIA POPULAIRE

Le caractère subversif et antiautoritaire des marionnettes populaires pourrait s'expliquer par le processus communicatif produit pendant le spectacle. Le théâtre de marionnettes n'est qu'un mécanisme de transmission d'information, le même que le théâtre d'acteur, bien que le théâtre de marionnettes apparaisse encore plus complexe.

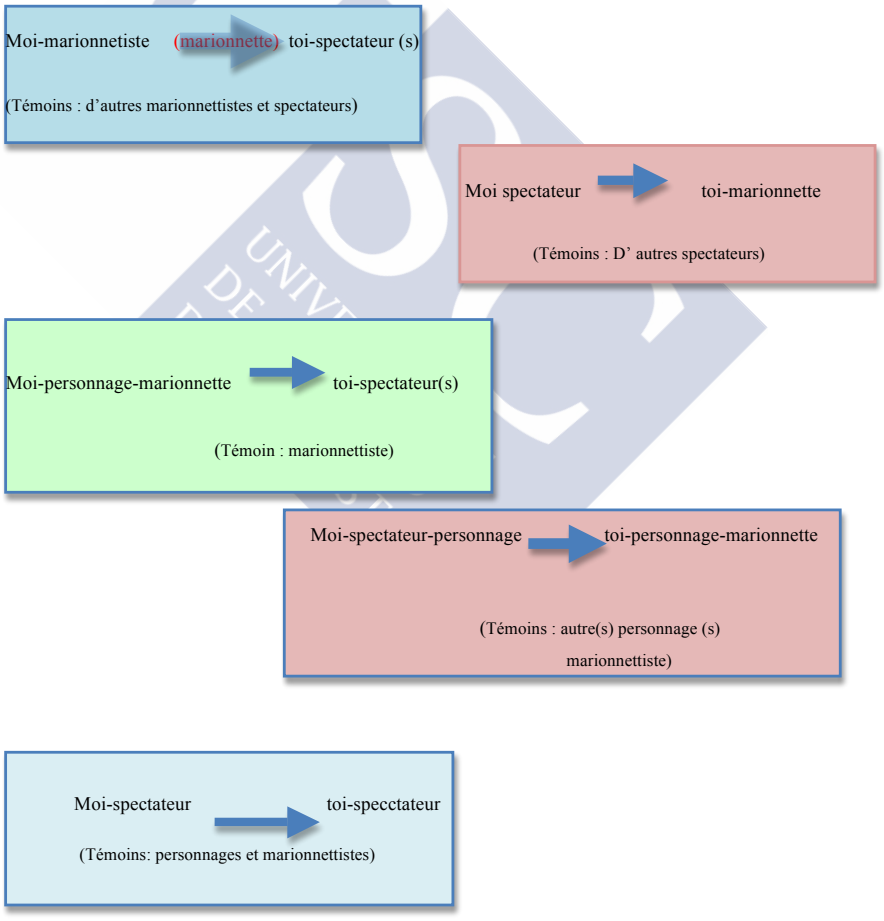
La nature de la communication théâtrale a généré de nombreux débats théoriques, notamment sur la production du dialogue entre les différents agents intervenant dans la situation de représentation.

Anne Ubersfeld assume que le théâtre est un « processus » de communication « d'une complexité presque infinie » (Ubersfeld, 1980, 21), dont participe un ensemble complexe d'émetteurs, plusieurs messages et un récepteur multiple, chacuns d'entre eux présents dans une même place (Ubersfeld, 1989, 20). En ce qui concerne les interlocuteurs qui « parlent » sur scène, ils ont une identité double : d'un coté, la leur « réelle » (celle de l'actrice ou de l'acteur qui joue un rôle), et de l'autre, celle du personnage, identité toujours niée. Ce interlocuteur de personnalité adresse doublement une message aussi double : d'abord, à chacun des spectateurs qui assiste à la représentation, par ailleurs, le « Moi-personnage » interpelle les autres personnages. Le spectateur répond, de manière implicite « mais indéniable », à l'acteur. Il s'adresse au personnage sans témoin, à travers le processus « intime » de l'identification. Finalement, pendant la représentation théâtrale, il y a une communication parmi les spectateurs par les acteurs-personnages : « le fait fondateur de la représentation, c'est l'adresse implicite du spectateur à tous les autres (Ibídem, 21-23). »

Le rapport communicatif produit pendant la représentation de théâtre de marionnettes est plus complexe. Le théâtre populaire de marionnettes à gaine, traité dans ce travail, constitue selon Jurkowski un système de signes propre (2013, 107). D'un coté, sur scène on voit que le personnage, la marionnette, *parle* aux spectateurs et aux autres personnages. Chaque spectateur séparément, mais aussi collectivement, réponds au personnage, de façon implicite, comme pour le spectateur du théâtre d'acteurs, mais il réponds aussi de façon ouverte, puisque l'interlocution de la marionnette demande souvent l'intervention du public de vive voix. D'un autre coté, le marionnettiste, caché derrière un drap ou à l'intérieur du castelet, parle aussi au spectateur à travers la marionnette (qui récupère ainsi son rôle de *medium* rituel). Il faudrait savoir si les spectateurs arrivent à répondre au marionnettiste qu'ils ne voient pas, à moins qu'il fasse sortir la tête par dessus le drap. Très souvent, un enfant parmi le public désobéit aux

conventions qui empêchent au public de s'approcher de la scène ou de toucher les personnages, il avance jusqu'au castelet et essaie d'espionner pour découvrir quoi ou qui meut les marionnettes. La cause de ce comportement peut être une curiosité irrésistible. En tout cas, l'enfant « sait » que les marionnettes ne peuvent pas être vivantes, mais il a besoin de preuve pour en être convaincu. D'autres enfants, même sachant que « quelque chose » ou « quelqu'un » meut les marionnettes, préfèrent « croire ». Ils sont de petits spectateurs à l'âge suffisant pour éprouver ce qu'on appelle l'effet de dénégation (« je sais bien, mais quand même… », Mannoni, 1969) dont nous parlerons plus loin. Jurkowski (2013) appelle cette entité double de la marionnette, perçue en même temps comme personnage et comme être inerte, l'opalescence de la marionnette (109). Le système de signes du théâtre de marionnettes se construit à partir de ce principe.

Si on applique le schème d'Ubersfeld (1980, 21-22) au théâtre de marionnettes, on pourrait illustrer les interlocutions produites pendant le spectacle de marionnettes de la manière suivante :



Par conséquent, suivant Ubersfeld, l'interaction parmi les membres du public est comprise dans le processus de communication théâtrale.

En effet, une des clés du succès de ce théâtre comme forme de résistance symbolique se trouve dans l'importance de la participation du public. La situation générée au moment de la représentation du spectacle populaire de marionnettes est collective et communautaire, ce qui est à l'origine d'une modalité particulière de réception du message. Ce message n'est pas, on la vu, unidirectionnel. La représentation est constituée par des signes verbaux et non verbaux, organisés par un ensemble de codes (linguistiques, visuels, musicaux, proxémiques....) plus les codes proprement théâtraux, qui établissent un rapport d'équivalence entre les signes textuels et ceux de la représentation. Le signe théâtral est, donc, très complexe, et pour ça il faut plutôt parler de symboles : signes ouverts à l'interprétation subjective et active du public (Gourdon, 1982, 117-118).

Par conséquent, la communication théâtrale, aussi celle du théâtre de marionnettes, se caractérise par la complexité des interactions, qui se superposent et génèrent une multiplicité de réponses, autant que de spectateurs participant dans la représentation. Ces réponses sont explicites, au moyen de la voix, du geste ou de l'expression du visage et implicites, au niveau interne et individuel.

Pendant le spectacle de marionnettes à gaine l'acteur reste caché derrière le personnage. Dans ce sens, l'artifice reste inaccessible au spectateur, ce qui pourrait amener à la conclusion que l'on prétend provoquer une illusion de réalité. D'ailleurs, le caractère surnaturel de la marionnette, qui n'est pas humaine mais prend vie sur scène, suscite chez le spectateur une fascination indispensable pour entrer dans le jeu de la convention théâtrale. Ces caractéristiques ont amené certains historiens du théâtre de marionnettes à assumer que la réception du public populaire est passive, car il s'abandonne de façon irrationnelle au message.

Pourtant, l'illusion créée pendant la représentation du théâtre ne comporte pas, nécessairement, une évasion acritique de la réalité. Par contre, il y a une sorte de pacte tacite – une convention – entre les agents impliqués dans le spectacle.

Le psychanalyste Octave Mannoni a essayé de délimiter les caractéristiques de ce qu'on appelle « l'illusion » théâtrale. Il compare la situation du spectateur au théâtre avec celle pendant le rêve, ce que Freud appelait d'une manière significative « la scène du rêve », où une certaine partie du Moi subsiste « comme en retrait de nous-mêmes qui serait le lieu de l'illusion » (Mannoni, 1969, 164). De la même façon que pendant qu'on rêve on sait qu'on dort (165), aussi au théâtre on sait, bien que dans quelques moments on tombe dans la tentation de croire que c'est une autre chose, que ce qui nous est présenté comme vrai ne l'est pas. Contrairement à l'enfant plus petit,

> … chez l'adulte, les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s'apparentent à ceux de la négation (*Verneinung*) ; qu'il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. (Mannoni, 1969, 166)

Le mécanisme de dénégation détermine, selon Mannoni, le rôle symbolique du théâtre, où l'imitation de la réalité n'est que convention. L'illusion du spectateur au théâtre n'est pas question d'être trompé ou pas, mais d'une « crédulité consciemment

cultivée » (Ibídem, 167).

Pendant le spectacle, le marionnettiste et les spectateurs se consacrent à la représentation du rôle, jouant mais sachant qu'ils sont en train de jouer. À un moment donné, l'acteur peut démasquer son personnage pour le dévoiler au spectateur. Le montreur de marionnettes fait de même quand il fait sortir sa tête par dessous le drap et interpèle le public ou une de ses marionnettes : de cette façon le marionnettiste rend visible la duplicité de la situation d'émission, d'un côté sur le plan du non-réel, fictionnel, et de l'autre, sur celui de la représentation (du réel, du rapport entre le marionnettiste et son public).

Dans la comédie on ne présente pas un Moi idéal, et par conséquent, s'il y a de l'identification, c'est avec un des rôles du personnage. Le théâtre, grâce aux rôles, a la licence pour faire ce que n'est pas autorisé dans la vie. Le spectateur, par son identification avec ce rôle interdit dans la vie réelle, se protège et, en même temps, se libère. Mais il sait tout le temps qu'il s'agit des conventions, que ces rôles ne sont pas réels (Mannoni, 1969, 174). De cette manière, le théâtre satisfait le désir humain de vivre des évènements autres que ceux du quotidien, mais qui ne se produisent que « dans la partie imaginaire du Moi ». Pour la psychanalyse, donc, l'optique scénique apporte de l'équilibre et « le théâtre ne doit pas seulement avoir des effets de libération psychique, mais aussi *consolider nos défenses* » (Ibídem, 176).

Cette libération du spectateur à partir de la dénégation lui permet de satisfaire ses désirs conscients et inconscients. Ainsi, il peut parler avec le protagoniste, dire son texte, puisque « ce n'est pas moi qui parle » et les mots prononcés par l'acteur, il ne les dit pas lui en réalité, mais quelqu'un d'autre qui est absent (Ubersfeld, 1980, 23). C'est moyennant la dénégation, donc, que on arrive à comprendre le caractère bidirectionnel de la communication théâtrale.

2.4.1. Distance ou illusion au théâtre de marionnettes

La véritable communication au théâtre ne se produit « que si la salle entière se sent provoquée par une vision (valeurs et procédés esthétique idéologiques) qui ne correspond pas à sa perception habituelle et dérange ses habitudes de perception » (Pavis, 1980, 31). Il faut qu'un certain étrangement opère, ce qui n'empêche pas que les spectateurs s'identifient à quelques personnages. Selon Brecht une image qui distancie est celle « qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger » (Petit Organon, 42). Le même parcours qui amène les spectateurs à « croire » le spectacle même sachant que ce n'est pas réel, les écarte de ce qui les heurte contre leurs certitudes quotidiennes. Identification et distanciation, associées, jouent un rôle dialectique (Ubersfeld, 1989, 41).

Par conséquent, le fonctionnement du mécanisme de distanciation ressemble sous certains aspects à celui de la dénégation, pourtant la différence principale se trouve dans l'attitude qui empêche le spectateur à s'engager émotionnellement. Le mécanisme de la dénégation présuppose que le spectateur décide qu'il « veut croire », bien qu'il n'oublie jamais qu'il est devant une fiction. Pourtant, la distanciation semble ignorer la volonté du spectateur, puisque c'est la propre fiction représentée qui « expulse » le spectateur de son illusion.

Plutôt que de questionner si le théâtre de marionnettes recherche le création d'une illusion de réalité (ce qui est, on l'a vu, irréalisable) ou pas, il faudrait se demander quel

dégré de distance est générée pendant la réception. Quand le spectateur de marionnettes à gaine est encouragé à s'impliquer dans l'action dramatique (dans la fiction jouée), interpellé directement par le personnage-marionnette ou par le marionnettiste, est-ce pour maximiser son illusion ou, au contraire, pour mettre en évidence le caractère artificiel du dispositif scénique ? Mon expérience comme spectatrice de marionnettes m'amène à conclure que la deuxième option est la plus plausible. Quand les spectateurs répondent à la question du personnage de marionnettes qui demande où se trouve son antagoniste, ils le font en sachant qu'ils participent à un jeu. Pourtant, le spectateur décide de s'abandonner et de passer au plan de la fiction pour s'évader de son quotidien.

Un autre point qui rapproche les marionnettes des thèses brechtiennes, c'est que les marionnettes n'ont aucune prétention de réalisme. En fait, quand le théâtre de marionnettes a prétendu imiter le théâtre d'acteur réaliste il a perdu son public. Le succès du théâtre d'objets animés vient justement de son caractère surnaturel. Suivant Maryse Badiou, « le propre de la marionnette n'est pas de reproduire l'image de l'homme. Elle l'est, pourtant, pour synthétiser la réalité et l'arracher à la substance caché des êtres et des choses » (Badiou, 1988, 82). Un processus de synthèse s'exerce par le spectateur à partir du travail du marionnettiste, qui propose au moyen de ses marionnettes une interprétation subjective de la réalité avec ses contradictions.

La dénégation permet de montrer, sur le plan de la fiction théâtrale, la violence « de la peinture de l'horreur, du crime, de l'inceste et des 'passions fortes' » (Ubersfeld, 1980, 23). On peut violer des tabous sur scène, grâce à la dénégation de sa réalité. Ce caractère irréel permet au théâtre de marionnettes de parodier les puissants. « Ce n'est pas vrai, mais... » ; la même excuse permettant au spectateur d'identifier des parties réprimées de son Moi aux aspects les plus impudiques des personnages, lui exempt de sa responsabilité des actions « irréelles » des marionnettes sur scène.

2.4.2. Un média des subalternes

On soutiendra que le théâtre est un média. Bien qu'on critique l'excessive centralité des médias de masse dans les études de communication contemporaines, on a décidé d'utiliser ce mot pour se référer au rapport communicatif théâtral, organisé autour d'une série de codes complexes. On fait ça justement pour attirer l'attention sur les éléments de la communication humaine que les sciences de la communication ont mise à l'écart, à cause de la « fascination technologique » suscité par les moyens de diffusion de masse (Pasquali, 2007, 89).

Si on considère qu'un média est un simple « facilitateur » de la communication humaine, c'est-à-dire, l'échange de messages entre des personnes, indépendamment des appareils utilisés pour faciliter le rapport à distance, ça entraine qu'on doit faire attention prioritairement aux sujets pour comprendre tout phénomène communicatif, et par conséquent, social.

Dans le cas du théâtre, il y a une combination des canaux naturels (du geste, de la parole, de la musique) et artificieux (scénographie, éclairage, des marionnettes). C'est pour ça qu'on parle d'un artéfact ou appareil qui facilite ou amplifie des « capacités sensorielles préexistantes », selon Pasquali.

Une acception équivalant à celle de média proposé par Pasquali, c'est celle de Dispositif Sociotechnique de l'Information et la Communication (DISTIC) proposé par le Laboratoire I3M à partir de la notion foucaldienne de dispositif :

> Le concept de DISTIC part du principe que les technologies de l'information et de la communication construisent leurs utilisateurs autant qu'elles sont façonnées par eux. Elles constituent des dispositifs issus de processus d'interaction entre des utilisateurs (producteurs, consommateurs, usagers, citoyens) qui sont aussi des sujets socialisés et un ensemble hétérogène de techniques (Cailler et Rasse, 2012, 273).

Pourtant, il ne s'agit pas de réduire à un simple appareil tout un ensemble « d'interactions complexes, de technologies et de sujets qui s'en emparent » (Cailler et Rasse, 2012, 275). Enfin, parler du théâtre comme un média ne signifie pas de ne le considérer que comme un canal de transmission.

John Downing (2000) aussi parle du théâtre populaire comme média qui utilise publiquement la parole et le corps comme *mediums* (130). Parler de théâtre populaire ou de marionnettes comme média comporte la volonté d'intervenir dans la réalité sociale pour la transformer. Ainsi, les théories de la Communication pour le Changement social revendiquent depuis les années soixante-dix l'utilisation du théâtre populaire et autres « médias populaires » (*folk media*), telles que des outils d'*empowerment* des peuples du Sud.

Pourtant, on considère que cet outil devrait être utilisée de façon autonome par les communautés, puisque les acteurs et les contenus échangés sont autant importants que le canal. On considère le média comme dispositif complexe, conformé par des interactions, des techniques et l'action de quelques sujets autonomes. Le média ne peut se comprendre que dans ce cadre dynamique. Le théâtre est un média, compris dans ce sens, comme outil facilitateur, et pas comme action propagandiste, de propagation unidirectionnelle d'idéologie (Williams, 1983, 205-6). Pour donner une voix à qui n'en a pas, il ne faut pas parler pour lui, mais rendre possible qu'il parle. Le théâtre est le langage dont les opprimées doivent s'emparer (De Vicente 2002, 275).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 3: PROCESSUS DE CHANGEMENT SOCIAL ET CULTUREL ET PATRIMONIALISATION.

3.1 LE CHANGEMENT CULTUREL EN EUROPE : LA FIN DES TERROIRS

Au fur et à mesure qu'on s'approche du cas d'étude, il semble nécessaire de décrire le contexte historique et social où celui-ci apparaissait et se développait. Pourtant, une description du terrain dans lequel surgit le spectacle de Barriga Verde ne peut pas se borner à une énumération des faits, car le propre phénomène analysé reste une conséquence du contexte complexe qui l'a fait naître. Un contexte plein de changements économiques, sociaux et, par conséquent, culturels. Pendant la période comprise entre 1880 et la fin de la seconde guerre mondiale, l'Europe occidentale subit ce que Eugene Weber nomme « la fin des terroirs » pour expliquer comment la culture populaire paysanne finit par être remplacé par les modes de vie et de production urbaines et industrielles. Ce processus ne fut ni linéaire, ni homogène.

Il a signifié le passage d'un univers de relations circonscrit aux communautés qui fondaient leur survie dans une autarcie économique à peine cassé par des échanges sporadiques aux foires et les visites des *péripatétiques* (colporteurs, mendiants, artistes ambulants…) arrivés à pied ou à cheval par d'anciens chemins locaux. Dans ces communautés traditionnelles le temps du travail et de la vie étaient le même et la famille restait l'unité basique de survie et de production. Les rapports affectifs étaient subordonnés aux intérêts de la famille et de la communauté (Weber, 2010, 209-239). Les fêtes jouaient un rôle crucial pour le maintien de ce mode de vie, agissant comme rituels qui assuraient la fertilité et la résolution des conflits à l'intérieur de la communauté. Ainsi, les veillées remplissaient une fonction de socialisation en même qu'une fonction de production (Ibídem, 491-497), et les charivaris fonctionnaient en tant qu'outils punitifs endogamiques (Ibídem, 473-483). La culture populaire se transmettait par voie orale, sous forme de récits, proverbes, chansons… Et des héros criait avec un sens de la repartie très aigu et beaucoup plus comique que les héros de la culture hégémonique (Ibídem, 497-537).

L'auteur anglais établit un facteur premier qui accéléra le processus de substitution de cet Ancien Monde par le mode de vie capitaliste en France : les voies et les moyens de communication. « Avant que la culture ne change en profondeur, il fallait que les conditions matérielles se transforment, et dans ce processus, le rôle de la route et du rail fut fondamental » (Ibídem, 252). L'étendu des chemins de fer, ainsi que la construction de nouvelles routes reliant les villages les plus isolés avec des villes, et celles-ci avec la capitale de l'État, rendirent possible l'établissement des rapports commerciaux et la mobilité des travailleurs, et par conséquent les rapports communicatifs qui favorisèrent le renforcement du sentiment d'unité national français – sentiment qui n'apparaitrait qu'une

fois les communautés et les structures sociales anciennes démantelées (Ibídem, 145). Au début, l'accroissement des échanges affecta plutôt les villes de province, habitées par des fonctionnaires ou des artisans, qui jouaient le rôle d'intermédiaires de la culture urbaine et rationaliste. Peu à peu, les nouvelles routes et chemins de fer permirent aux jeunes des villages de migrer vers les grandes villes industrielles qui demandaient de la force du travail. Les migrations saisonnières sont devenues des émigrations permanentes, et ça a brisé l'unité culturelle qui constituait jadis chaque communauté. De même, la réduction de la durée du service militaire contribua à réduire le nombre des désertions. Les conditions de vie des conscrits étaient plus confortables que celles du village, ce qui les poussait à ne pas y retourner (Ibídem, 361). Par conséquent, l'instruction militaire, aussi bien que la scolarisation obligatoire, représentèrent de précieuses voies d'acculturation. Le nouveau monde entraînait des formes différentes de socialisation et de rapport avec le pouvoir : l'organisation politique, les associations, la séparation du travail et des loisirs… La nouvelle culture se transmettait par voie écrite, et la langue française était plus adaptée à la pensée abstraite. Les anciennes formes de relation, reliées en même temps à la production agricole et à l'entretien des liens parmi les membres de la communauté, n'eurent plus de sens.

> Car les rites sont fonctionnels, ils servent d'intérêts particuliers. Lorsque de tels intérêts disparaissent ou dépérissent, ou lorsque les hommes découvrent un meilleur moyen de les servir, les rites peuvent malgré tout persister aussi longtemps qu'ils ne constituent pas une source de tracas, particulièrement s'ils sont l'occasion d'une distraction. Ils ne sont plus considérés alors comme des rituels sérieux et ils disparaissent sans qu'il y ait même une timide opposition, ou bien ils disparaissent pour toujours après qu'un événement eut entrainé leur suspension provisoire. (Weber, 2012, 564)

En France cet événement fut la Grande Guerre, suite à laquelle plusieurs expressions de la culture populaire furent abandonnées. En Galice, comme nous le verrons plus loin, la culture populaire a résisté encore quelques décennies.

Le processus d'assimilation ne fut ni linéaire ni homogène. Les formes culturelles de l'Ancien Monde résistèrent encore dans les endroits les plus isolés et parmi les individus les plus âgés (ceux qui profitaient moins des nouveaux modes de vie). Pourtant, des fêtes et coutumes qui survécurent pendant quelques décennies comme mères divertissements, dépouillées de leur valeur rituelle, ont fini par disparaître. Les chansons et les danses traditionnelles finirent par être substituées par d'autres d'origine urbaine ou étrangère (Ibídem, 533). Certaines expressions culturelles sont propres à cette période de changements, et représentent le combat entre deux conceptions opposées du monde. De cette façon, les artistes ambulants, jadis le seul agent de communication qui apportait aux villages des nouveautés et des informations d'ailleurs, ont essayé de s'adapter à l'essor de l'imprimerie et distribuèrent différentes formes de littérature adressée aux habitants des villes de province et aux paysans plus aisés. La littérature de colportage, forme culturelle de transition entre les deux mondes, finit par succomber à la concurrence de la presse, qui répandait des vérités de base scientifique et répondait par des nouveautés à la curiosité qui s'était éveillée parmi les habitants de la campagne. Une façon de lire universelle, dans laquelle les particularismes locaux ne comptaient plus beaucoup, s'est imposée, et les anciens agents de la médiation entre la culture savante et celle du peuple se virent forcés

à chercher d'autres moyens de vivre.

Les foires perdirent progressivement leur fonction économique et de socialisation et devinrent des simples parcs d'attractions. De la même façon, les cafés-théâtres, où on pouvait écouter la musique jouée par des instruments nouveaux ou assister à des représentations de variétés, se substituèrent aux veillées.

Eugène Weber définit ce processus comme une véritable crise de civilisation, au cours de laquelle des pratiques traditionnelles ont disparu sans que d'autres, nourries de l'expérience des communautés locales, vinssent les remplacer. Les talents et les rituels qui dépendaient de telles pratiques disparurent aussi, ayant perdu leur sens. Quand elles survécurent, elles le firent comme distraction vide, dépourvues de leur fonctionnalité originale. Des nouvelles traditions, officielles, sont nées – plutôt inventées, selon Hobsbawn (1984) – en France, comme les fêtes nationales. Les paysans ne regrettaient pas le passé défunt, qui évoqua la misère du temps jadis. Ils préféraient imiter les façons de vivre des classes supérieures. L'ancienne vision du monde était rapportée à une lutte pour la survivance, un monde dans lequel le village constituait une association d'entraide mutuelle qui devait rester unie. Dans ce monde, aucun écart ne pouvait être toléré (Weber, 568). Le nouveau système entraînait une marge de manœuvre majeure pour les individus, une variété de choix inouï. Pourtant, la nouvelle vision du monde impliqua une forme d'organisation où le temps du travail restait séparé de ce qui était consacré à la vie (reproduction, socialisation, apprentissage). La manufacture imposa une nouvelle forme d'organisation du travail, qui s'écarte de la famille et développe un nouvel espace discipliné, circonscrit, séparé du temps du loisir et des rapports interpersonnels (Foucault, 1975, 174-175). Le temps du travail devient aussi exclusif, consacré à la production. Le temps sera désormais mesurable ; on peut le perdre ou le gagner ; on peut faire commerce avec lui. (Rasse, 2006, 98-99 ; Weber, 2010, 573)

3.1.2. Les *terroirs* persistants en Galice

Les caractéristiques qu'Eugene Weber énumère pour la France « des terroirs » sont presque les mêmes que celles de la culture paysanne traditionnelle galicienne – ce qui est évident, appartenant toutes les deux à la culture paysanne européenne. Pourtant, en Galice, le monde de relations de l'Ancien Régime avait des particularités, notamment en ce qui concernait les rapports avec l'Église. L'unité basique était aussi la communauté rural et autarcique à l'intérieur de laquelle les paysans vivaient en apparente harmonie avec le clergé et la petite noblesse. Les représentants de l'Église, la classe sociale hégémonique jusqu'au 18ème siècle, entretenaient une relation ambiguë avec les paysans : ceux-ci montraient du respect, mais au fond ressentaient un anticléricalisme profond (Castro, 2007, 377). Les foires, les fêtes, les veillées et les charivaris constituaient, comme ailleurs en Europe jusqu'à la fin du 19ème siècle, l'expression de la culture du peuple, qui était majoritairement analphabète. À travers ces expressions le peuple exprimait, de façon déguisée, son mécontentement et exerçait ainsi une résistance symbolique contre l'acculturation par l'Église. Cette institution avait entrepris au 14ème siècle une croisade contre les mœurs populaires, qu'elle considérait contraires à la morale catholique. L'Église prétendait imposer une conception du monde fondée sur une éthique et une morale qui conditionneraient les pratiques culturelles au quotidien et dans l'avenir pour les insérer au cœur des familles, de telle façon qu'elles finirent par se reproduire de manière autonome. Pour cela, on a nié la personnalité de la culture populaire différente de

celle inspirée par les idéaux chrétiens de vie (Dubert, 2007, 31).

L'alphabétisation des paysans et l'imposition de l'usage du castillan, ainsi que la substitution des coutumes populaires par des cérémonies chrétiennes, furent les outils de ce processus d'imposition culturelle qui fut interrompu à la fin du 19ème siècle, au moment où l'état libéral et le changement économique sapèrent l'hégémonie culturelle du clergé (Ibídem, 74).

Les changements dans la structure de l'État espagnol favorisèrent l'essor d'une nouvelle classe, la bourgeoisie, qui pourtant n'arrivait pas à croître en Galice au même niveau que cette même classe l'a fait dans d'autres régions du royaume, notamment la Catalogne ou le Pays Basque. Le processus d'industrialisation fut lent et incomplet en Galice où la bourgeoisie n'était pas suffisamment puissante et où la petite noblesse résista jusqu'en 1900 a perdre ses privilèges. Les changements du système de propriété des terres (désamortissement) ne permirent aux paysans l'achat des terrains qu'au début du 20ème siècle, moment où les livraisons d'argent des émigrées en Amérique fournirent un capital qui auparavant restait inatteignable. L'émigration, massive dans le période, constitua une véritable saignée pour un pays qui perdit 1,5 million de travailleurs entre 1860 et 1960 (Barreiro et *ali*, 1979, 150). Pourtant, l'interprétation de ce phénomène de la part des analystes n'est pas unanime. Il y a ceux qui parlent d'un « renoncement massif à la révolte », telles que X. M. Beiras ou X. R. Barreiro (ibid, 151). D'autre côté, récemment on a vu la notion de résistance s'élargir pour comprendre aussi des attitudes apparemment conformistes parmi les formes d'opposition des subalternes. À partir des idées formulées par James Scott, commentées ci-dessus, quelques historiens du paysannat galicien ont formulé l'hypothèse selon laquelle l'émigration ne fut qu'une des formes de résistance de basse intensité pratiquée par les dominés en Galice, pressés par des circonstances économiques et politiques qui les empêchaient d'agir d'une façon plus directe face au pouvoir (Castro, 2007 ; Cabana, 2013). Nous verrons plus largement comment ces formes d'*infrapolitique* se sont exprimées en Galice.

En tout cas, le processus de changement en Galice a revêtu des particularités par rapport à la France. L'implantation des routes et des chemins de fer fut beaucoup plus tardive en Galice que dans d'autres endroits de la péninsule Ibérique, en partie à cause de la morphologie montagneuse de la Galice orientale, circonstance qui a retardé les rapports commerciaux avec l'intérieur. Pourtant, bien que lentement, une industrie de la conserverie avait été établie sur le littoral galicien déjà au 18ème siècle, par des entrepreneurs catalans et basques. L'extraction du fer et la manufacture de céramique furent les principales industries établies par une bourgeoisie locale naissante, mais n'arrivèrent pas à se consolider. Cette faible bourgeoisie finit par se coaliser avec la petite noblesse de propriétaires terriens pour empêcher aux paysans de s'approprier ce milieu de travail (Barreiro et ali, 158-160). Cette « hybridation entre la bourgeoisie et la petite noblesse », selon les mots de Xavier Castro (2007, 383) ralentit énormément le processus de changement en Galice.

Un autre facteur qui repoussa les changements économiques et culturelles en Galice fut le modèle de famille souche et nombreuse, qui tenait les enfants soumis aux intérêts et aux valeurs de ses parents et grands-parents. Ce type de famille se caractérise par sa résilience et sa capacité d'adaptation dans les conjonctures changeantes ; ses différents membres s'organisent pour combiner les tâches agricoles traditionnelles de subsistance avec le travail journalier dans les terres appartenant à d'autres et les migrations

stationnaires ou temporaires pour exercer de petits métiers. Cette souplesse pour générer des revenues rendait possible la commercialisation des exploitations en s'adaptant aux demandes des marchés capitalistes, en même temps qu'elle assurait la survie du groupe domestique et du mode de vie traditionnel campagnard. Selon Raúl Soutelo, l'émigration et la pluriactivité constituent la réponse économique des familles paysannes face au marché capitaliste établi à partir de 1850 par l'État libéral.

D'autres historiens ont nuancé cette vision négative de la Galice comme territoire incapable de se sortir du sous-développement. Ils considèrent que vers 1880 les paysans galiciens commencèrent à s'adapter aux innovations techniques et aux réseaux de communication pour améliorer leurs conditions de vie. Poussés par l'essor du capitalisme au moment de l'implantation de l'état bourgeois en Espagne, les paysans ont su adopter un rôle protagoniste dans le processus d'adaptation de Galice au capitalisme (Artiaga et ali, 1997, 203). Les chemins de fer, une fois complétés, ont rendu possible le développement d'un commerce de bétail qui, dans un premier moment, a renforcé l'économie campagnarde (Artiaga e Villares, 2007, 201). La lutte pour la propriété de la terre, que l'état bourgeois prétendait laisser aux bourgeois, a fini par donner la victoire aux paysans avec l'arrêt de 1926 qui établissait le rachat des *foros*.

Lourenzo Fernández Prieto (2007) parle même d'une « explosion agraire » initié en Galice en 1903 et interrompu à 1936 par le coup d'État de Franco. En même temps, la communauté paysanne marchait vers sa transformation en société civile, profitant des nouvelles possibilités de participation sociale pour introduire des formes nouvelles d'organisation et de lutte collective (Cabana, 2013, 41). La guerre civile et l'après-guerre représentèrent une véritable rupture dans ce processus ; le recul subséquent effaça tous les avancements expérimentés pendant le période préalable, ce qui amena à leur oubli postérieur (Artiaga et *ali*, 1997, 209).

En tout cas, tous les auteurs concordent sur le protagonisme social des paysans dans la société galicienne du 19ème siècle. La prédominance de cette classe est une conséquence de l'absence d'autres groupes plus dynamiques dans la société galicienne contemporaine, et de l'absence d'intérêt de l'État espagnol pour le développement autonome de la région. Précisément, cette carence a limité le développement de la Galice contemporaine (ibidem, 214), mais, en même temps, assura la vitalité de la culture populaire traditionnelle jusqu'à très récemment.

3.2. CULTURES DE RÉSISTANCE.

Dans les premières pages de ce travail nous affirmions l'impossibilité de définir la culture populaire sans se référer au conflit social où elle se développe et dont elle est la conséquence. Le fait que notre cas d'étude soit placé dans une période complexe, l'après-guerre en Galice (1939-1960), comporte la nécessité d'appliquer les notions déjà exposées à ce contexte spécifique, traversé par des tensions dans plusieurs directions. D'un côté, le mode de vie traditionnel résiste à disparaître; de l'autre, un état autoritaire prétend imposer des valeurs idéologiques du *casticismo* ; finalement, la culture de masse réussira, bien que tardivement, à façonner les pratiques sociales et culturelles apparues après l'implantation du capitalisme en Galice.

3.2.1. La culture de résistance dans la société traditionnelle galicienne : précédents et réactivations

Après le coup d'État de juillet de 1936, la Galice est incorporé à l'arrière-garde du camp soulevé (fasciste), ce qui comporta une vague répressive très violente contre tous ceux qui avaient soutenu la République. D'ailleurs, tous les progrès sociaux de la période antérieure furent révoqués. La Galice dévient « le garde-manger de l'armée nationale », reculant à la situation de *subalternité* des siècles antérieures.

L'acharnement répressif du régime franquiste, obsédé par le maintien de l'ordre, forçait les paysans à récupérer des dynamiques de résistance anciennes. Ce fut possible parce que les formes d'association développées dans le premier quart du 20ème siècle (notamment l'organisation des syndicats agraires) ne s'étaient pas totalement implantées et les pratiques communautaires étaient toujours vivantes. Cela rendit possible la récupération des formes d'action et de résistance propres de l'Ancien Régime (Cabana, 2013, 46). Un répertoire des formes de lutte « de basse intensité » (suivant Scott) survivait dans la culture des paysans galiciens.

Ces modalités de protestation sont distinctives des groupes subalternes, notamment de la paysannerie, parce qu'elles proviennent d'un passé commun, d'une « culture de la résistance » qui fournit des ressources dont le peuple peut profiter dans les marges d'un État comme celui franquiste. (Cabana, 2013, 43)

Suivant l'historienne, cette « réactivation du passé » fonctionne de deux manières : d'un coté, au moyen de l'*habitus*, des pratiques sociales que le groupe continue à perpétuer inconsciemment, de l'autre, avec l'aide de la représentation du passé à travers des récits, rites et célébrations (ibidem, 44).

Par ailleurs, il existe une culture de résistance commune à la paysannerie européenne qui a eu des conditions d'existence semblables, car ce sont elles qui donnent lieu à une certaine conception du monde. La communauté était la forme organisationnelle dans le mode de vie traditionnel de la paysannerie ; elle assurait la préservation de la vision du monde partagée. La communauté est une condition indispensable pour que se réalisent les formes de résistance quotidienne définies pour James Scott. Ana Cabana, qui a analysé le cas de la Galice pendant les décennies de 1940 et 1950, considère que la communauté survivait et restait fortement à la campagne « jusqu'à devenir le soutien de la conflictualité » (Cabana, 2013, 46) pendant le franquisme. Par conséquent, grâce à la survivance des liens communautaires dans la campagne galicienne, après le coup d'État de 1936, la paysannerie pouvait avoir recours aux seules formes culturelles de résistance possibles dans ces circonstances. Dans la période analysée, les formes d'opposition directe (les partis politiques et la guérilla) ont été abandonnées (notamment après la fin de la deuxième guerre mondiale, qui frustra les espoirs de ceux qui avaient pensé que la défaite de l'Axe causerait l'intervention alliée en Espagne). Pourtant, le dissentiment s'exprimait de plusieurs manières.

Cabana établit quatre catégories de résistance civile, selon le dégré de confrontation montré avec le pouvoir, pour classifier les formes du dissentiment parmi les paysans galiciens de cette période. La quatrième catégorie porte sur les formes de résistance implicite : le mécontentement qui ne déclenche pas une action. Les rumeurs, par exemple, sont une « forme d'expression du dissentiment social, comme transmetteurs et générateurs clandestins d'information. » (Cabana, 2013, 148).

L'expression du discours caché des subalternes ne peut se faire que de façon

dissimulée dans des contextes fortement répressifs. C'est par cela qu'on développe des formes d'infrapolitique, la résistance symbolique parmi eux. Elle insinue une opposition idéologique au discours dominant pour le compenser. Dans des contextes non démocratiques la culture populaire reste le seul espace possible pour exprimer publiquement le discours politique des dominés. Par ailleurs, seulement le *hidden transcript* publiquement exprimé peut être registré, bien que précairement à cause de l'oralité et l'anonymat typiques des expressions de la résistance symbolique.

Les formes de la résistance symbolique au régime violemment établi en 1936 furent diverses et répondirent à des objectifs aussi diverses. Elles étaient une forme d'expression, de regroupement collectif et de défense des identités communautaires, ainsi qu'un système d'entraide et de soulagement face à la dure réalité (Cabana, 2013, 231). Pour le régime franquiste, très concerné par l'aspect symbolique, le manquement des normes de représentation officielle était très énervant, surtout quand c'étaient des formes protégées par l'anonymat et l'ambiguïté, qu'on n'était pas capable de réprimer. Le peuple s'abritait derrière des circonstances atténuantes telles que l'ébriété ou la vieillesse pour adresser des insultes aux autorités, sapant leur pouvoir.

Le régime essayait de contrôler la langue dans sa stratégie pour générer du consentement. Pour cela, les critiques devaient être camouflés par des chansons et dits populaires qui ironisaient sur les autorités phalangistes et ecclésiastiques. Dans ces expressions ont exaltait des attitudes indociles, ce qui aidait à « rendre public ces actes et leurs protagonistes comme des modèles pour la communauté » (Cabana, 2013, 243).

La résistance symbolique pendant le franquisme s'exprimait dans certains contextes de célébration. Les fêtes étaient perçues comme des évènements extraordinaires par la communauté. Elles permettaient un relâchement des normes d'interaction, une ambiance licencieuse où l'expression de la critique était indulgenciée (Scott,1990, 174). Pourtant, le franquisme a essayé de contrôler et de réprimer la célébration des bals et carnavals, sans succès, puisque on a continué à les célébrer dans plusieurs endroits (Cabana, 2013, 252).

3.2.2. Entre l'appropriation et l'acculturation. Autarcie et culture de masse contre culture populaire

La culture de masse devient hégémonique dans le monde occidental capitaliste à partir 1914. La fin de la Grande Guerre constitua « une ligne symbolique de partage entre ce qui avait été et ce qui est » (Weber, 2010, 565), le commencement du fin du mode de vie traditionnel paysan, bien qu'il ne sera définitif qu'après la deuxième guerre mondiale (Rasse, 2006, 151). Pourtant, ce processus a revêtu des traits particuliers en Espagne à cause de la politique culturelle imposée à partir de 1939. Ces spécificités ont déterminé la forme dont la culture officielle était consommée, lue ou utilisée pendant les deux premières décennies du régime franquiste. En tout cas, malgré ces particularités, le résultat du processus a été pareil en Espagne et dans le reste du monde capitaliste occidental : l'expansion d'un système de consommation massive. Suivant Paul Rasse, après la première guerre mondiale une partie de l'Europe restait étroitement liée au *terroir*. Une petite partie des biens d'usage quotidien étaient manufacturés, le reste était produit au niveau local par des artisans ou des paysans. Le capitalisme industriel éprouvait des crises périodiques, causées par le déséquilibre entre l'offre et la demande. Le capitalisme européen a essayé de s'étendre au reste de la planète, et pour réussir il fallait développer des moyens de communication massive pour créer le réseau d'un grand

marché planétaire. Pour arriver à ouvrir les marchés intérieurs, qui restaient repliés sur eux mêmes, le grand capital industriel a forcé une transformation des modes de vie : pour cela le fordisme symbolise la stratégie du capitalisme pour coloniser toutes les vies (Rasse, 2006, 151). Ce modèle a réussi à attirer la naissante classe moyenne vers la consommation. Le système fordiste introduisit la société industrielle de masses, d'abord aux États-Unis pendant l'entre-deux-guerres, et une fois gagnée la deuxième guerre mondiale, elle a été implantée sans entraves dans l'Europe « libérée ». La société éprouve une profonde mutation dans ses modes de vie. La consommation standardise et massifie le logement, le transport, la nourriture, au détriment des formes relationnelles traditionnelles. Désormais les familles peuvent réserver une partie de leurs revenus aux biens de l'industrie du loisir. L'industrie culturelle renforcera l'imposition des nouveaux modes de vie (Ibídem, 151-161).

L'industrie culturelle se consolide et même se substitue à la culture populaire, dans un processus conflictuel qu'on a caractérisé comme d'inscription ou acculturation, du point de vue de l'émission. Pourtant, il peut s'agir aussi d'une appropriation, médiation ou adaptation, si on met l'accent sur la réception ou plutôt l'usage, attribuant un rôle plus actif à qui reçoit le message. On peut même considérer que cet usage a une vocation d'opposition ou de résistance.

En Espagne, après la guerre civile qui dévasta tout le territoire, l'état franquiste a du se construire par l'exercice de l'autarcie. Selon l'historienne Helen Graham, la dimension socioculturelle de l'autarcie fut presque plus importante pour le projet franquiste que l'économique. On a essayé d'implanter une culture de l'autarcie, qui comportait l'imposition d'un appareil culturel créé à nouveau à partir d'un récit historique qui renforçait l'orgueil patriotique. C'est ce que Graham appelle « une vision archaïsante », comportant une révision triomphaliste de l'histoire d'Espagne dont on fait remarquer les mythes de l'empire de Philippe II et la création des cérémonies nouvelles et ampoulées dont l'Église et l'État étaient protagonistes, example de ce que Eric Hobsbawn (1984) appelle « invention des traditions».

D'ailleurs, le régime considérait utile la culture commerciale parce qu'elle offrait aux espagnols malheureux et affamés une forme d'amusement évasif et dépolitisé (Graham, 1995, 238). Le football et les corridas, les films d'Hollywood, la littérature de kiosque, les feuilletons radiophoniques et les chansons populaires étaient des formes de cette culture commerciale.

Pour une grande partie de la population, la culture consistait en la lutte quotidienne pour remplir les nécessités basiques. Cela comportait l'application de certaines tactiques psychologiques pour s'en sortir dans des temps durs. Suivant Graham, les chansons populaires ont fournit une catharsis devant la défaite. Pourtant, c'était « par procuration », puisqu'on ne pouvait pas nommer la véritable cause du chagrin exprimé (Graham, 2010, 240). La conscience populaire a dû apprendre à s'exprimer de manière elliptique pour éviter la répression. On peut interpréter ces chansons, ainsi que d'autres plus ouvertement contestataires, comme une source de résistance culturelle qui a aidé les gens à s'en sortir.

Pour survivre au quotidien il fallait oublier tout ce qu'on avait perdu avec la guerre, il fallait auto-réprimer les aspirations personnelles et collectives d'autrefois puisque sa mémoire rendait insupportable la mesquinerie du présent (Graham, 1995, 241). Cette mémoire collective auto-réprimée laissa un vide qui fut rempli par une mythologie alternative du matériel, surtout des nourritures, les biens les plus désirés. La faim était un

outil de contrôle sociale, qui a aidé à éradiquer les valeurs politiques inacceptables. « La vie était si dure que l'énergie populaire fut dirigée pour assurer des petits répits personnels » (Ibídem, 242). Par conséquent, cette culture de survivance générée à partir des produits de l'industrie culturelle de l'Espagne autarcique réduisit les résistances et rendit possible la pénétration des formes culturelles étrangères, aplanissant les voies à la culture de masses.

Les arguments de Graham sont pareils à ceux de Richard Hoggart à propos des usages que les classes ouvrières du Royaume-Uni faisaient dans les années quarante des produits culturels massifs : « comment les stratégies marketing jouent avec la tendance hédonique des cultures populaires, à savoir prendre du bon temps quand cela est possible, quitte à obérer l'avenir, sans doute justement parce qu'il n'y a pas d'avenir » (Rasse, 2009, 59). On appellerait hédonisme résigné l'attitude apparemment conformiste d'un peuple qui ne voit d'autre possibilité de résister que par la jouissance momentanée de certains biens mis à disposition par le système, puisque les expressions créatives propres du peuple sont devenues inutiles à cause des nouvelles conditions d'existence dans le capitalisme.

La culture populaire ne disparaît pas, mais elle incorpore des éléments innovants et issues de la culture de masses, ceux qu'elle fusionne avec les siens propres.

Pendant l'après-guerre, la culture populaire en Galice se conformera, donc, à partir d'impulsions à sens divers et souvent opposés. Bien que les expressions de la créativité populaire résistent à l'acculturation et portent toujours des contenus du discours caché, beaucoup d'entre eux déclinent parce que le sens pratique qui motivait sa création disparaît, car elles étaient liées à certains labours agricoles qui ont été abandonnées au fur et au mesure que le mode de vie capitaliste s'implantait (Weber, 2010, 562).

Les danses traditionnelles ont été intégrées par le régime qui imposa sa propre version stylisée et martial. De cette façon, ces danses ont arrêté de jouer la fonction socialisatrice dans les communautés rurales. Ce rôle sera joué maintenant par les salles de bal et les fêtes foraines. Les groupes subalternes incorporent, ainsi, des formes nouvelles de communication, produites par l'industrie, et les réinterprètent.

Par conséquent, on ne parle pas d'un processus d'acculturation, par lequel la culture subalterne adopte de manière acritique des traits de la culture dominante (Burke, 2010, 94). On parlera plutôt « d'appropriation » ou de bricolage culturel (ibidem, 133), un procedure considéré comme naturel dans le devenir de toute culture.

D'ailleurs, Martín-Barbero (1991) considère que la gestation de la culture de masses fut réalisée lentement à partir du populaire (135). Depuis la deuxième partie du 20ème siècle, moment où la culture devient espace stratégique de l'hégémonie, aidant à uniformiser les goûts, la culture de masses se construit à partir des signes d'identité de la culture populaire déformés. Ce processus a été réalisé au travers des « dispositifs de mass médiation » chargés de résoudre le conflit de classe dans l'imaginaire des dominées, et ainsi le rendre invisible. (Ibídem, 212)

Cela est arrivé aussi en Espagne, de façon particulière à cause de la situation politique. La fête sera peu à peu substituée par le spectacle: on ne participe plus, on regarde. Le théâtre populaire est remplacé progressivement par le cinema, et la musique traditionnelle par la chanson commerciale et le pop. Le peuple trouve dans ces produits culturels, à formes innovantes mais gardant des thèmes et des expressions anciennes, le matériel nécessaire pour construire des mythes nouveaux. Hoggart avait noté que les

produits des industries culturelles sont acceptés pourvu qu'ils soient fondés sur une attitude ancienne.

Pourtant, l'existence de ce mécanisme d'appropriation symbolique de la culture populaire par la culture massive n'empêche pas que le processus opère en sens contraire. Dans le cadre de la culture de masses il y a un espace pour les « arts de faire » qui opèrent dans les marges et de façon éphémère, et pour cela ils ne laissent pas de trace ni ne déclenchent de changement immédiat de l'état de choses. Pourtant, ces arts de faire ou formes de résistance symbolique réussissent à « marquer la réalité politique d'une trace durable ; ne pas empêcher les formes de domination, mais les conditionner et les modifier » (Cabana, 2013, 282).

Sa nature marginale et éphémère rend difficile la détermination sur la résistance à la domination du degré d'influence de ces tactiques subreptices opérées par l'intermédiaire des pratiques de consommation culturelle. Également, la manière dont certains éléments résiduels de la culture populaire gardent leur potentiel oppositionnel reste difficile à mesurer, surtout s'ils opèrent combinés avec des expressions de mass médiation (qui aident à implanter la culture de masses à partir des éléments de la culture populaire). Cela sera la problématique de notre cas d'étude.

3.3 MÉMOIRE, TRACES DE LA CULTURE TRADITIONNELLE ET PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION

L'étude des pratiques culturelles des groupes subalternes du passé oblige à tenir en compte le problème des processus de patrimonialisation des biens culturels matériels ou immatériels. En fait, ce travail est parti d'un processus de ce type, puisqu'il prétend rendre visible et expliquer un phénomène issu d'une subculture marginalisée et, par conséquent, presque oublié par l'académie. Cette visibilisation rendra possible la réappropriation du phénomène par la société comme partie de ses identité et mémoire collectives, deux notions problématiques fréquemment associés à celle de la patrimonialisation.

3.3.1.Mémoires collectives: entre l'impossible et l'indispensable

« ...chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective » (Halbwachs, 1968, 33)

La notion de mémoire, de même que celle d'identité, est une construction sociale, c'est-à-dire un produit d'une action et de décisions adoptées historiquement. Maurice Halbwachs considère que même les mémoires plus intimes de chaque individu sont construites sur un substrat d'expériences partagées dans un groupe, fût il plus ou moins grand. Par conséquent, il considère que les mémoires individuelles sont partie d'un flux de pensée collective: « On ne se souvient qu'à condition de se placer au point de vue d'un ou de plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs courants de pensée collective » (Halbwachs, 1968, 15).

Joël Candau (2001) définit la mémoire collective comme « un énoncé produit par les membres d'un groupe sur une mémoire censée commune à tous les membres de ce groupe » (22). La mémoire collective est, donc, résultat de la volonté d'additionner des souvenirs. Bien que les états mentaux soient impossibles à communiquer, il accepte l'idée d'une mémoire collective comme « aire de circulation des souvenirs » circonscrite par des actes collectifs de mémoire (Idídem, 32). Il s'agit des représentations répétées et

transmises à l'intérieur d'un groupe humain de façon durable, jusqu'à en devenir des représentations culturelles.

Berger et Luckman (1998), pourtant, considèrent envisageable un corpus ou dépôt commun de connaissance dont on incorporerait des biographies et des expériences partagées d'un groupe d'individus. Pourtant, pour considérer sociale cette « sédimentation intersubjective » elle doit avoir été objectivée dans un système linguistique. Seulement dans ce cas, ces expériences pourront se transmettre de génération en génération et d'une collectivité à une autre. (Berger et Luckman, 1998, 91)

Tous les auteurs mentionnés considèrent que la transmission, l'élément communicatif, est décisif pour la conformation de la mémoire collective. Halbwachs aborde la question de la transmission des mémoires collectives, des mémoires vivants d'une communauté. Il appelle mémoire sociale celle composée de restes des anciennes mémoires collectives devenues des « courants de pensée », des traces du passé qu'on nourri d'histoire (« reconstruction sociale d'un temps abstrait substitut du passée » Davallon, 2002, 57). Ces restes de mémoires collectives, transmis aussi à travers des mémoires personnelles ou individuelles, soutiennent le travail de leur donner du sens et du signifié, pour les intégrer dans un récit historique (Halbwachs, 1968, 50).

> C'est qu'en général l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint, où se décompose la mémoire sociale. Tant qu'un souvenir subsiste, il est inutile de le fixer par écrit. (Halbwachs, 1968, 68).

Par conséquent, la mémoire collective est partie d'une courant continue de pensée, tandis que l'histoire organise le passé en périodes étanches. La mémoire d'une société disparait quand les groupes dont elle se compose disparaissent. Les mémoires sont diverses et multiples, de même que les groupes dont elles sont composées. Contrairement, l'histoire poursuit l'unicité, la généralisation dans un schème chronologique et spatiale qui ne peut pas retenir toutes les variables, se bornant aux modifications produites sur le plan diachronique. (Halbwachs, 1968, 70-77)

Contre l'histoire comme récit officiel du passé collectif, la mémoire sociale appartient aux secteurs absents du discours dominant. Pierre Nora défend cette conception de la mémoire comme construction collective qui comporte, nécessairement, une rupture avec le passé :

> Ce que l'on appelle aujourd'hui communément mémoire, au sens ou l'on parle d'une mémoire ouvrière, occitane, féminine, est (...) l'avènement d'une conscience historique, d'une tradition défunte, la récupération reconstitutrice d'un phénomène dont nous sommes séparés, et qui intéresse le plus directement ceux qui s'en sentent les descendants et les héritiers : une tradition que l'histoire officielle n'avait pas nullement éprouvé le besoin de prendre en compte parce que le groupe national s'était le plus souvent construit sur son étouffement, sur son silence [...] Cette mémoire est en fait leur histoire. (Cité par Davallon, 2002, 54)

3.3.2. Construire le patrimoine: entre le choix et l'invention

Eric Hobsbawn (1984) appelle « invention de traditions » l'élaboration des rituels nouveaux ou issus des expressions antérieures pour consolider l'état bourgeois en Europe entre la fin du 19ème siècle et la première partie du 20ème. Justement dans cette période est née la notion libérale de *patrimoine*, une mot lié à l'origine à des questions juridiques référées à la propriété privée.

L'idée du patrimoine culturel comme héritage collectif provient de la Révolution française et de la naissance de l'état libéral. À partir de ce moment, on a commencé à considérer le patrimoine culturel comme représentant légitime de ce qui est commun à tous les citoyens, donc propriété collective. Le terme s'est écarté ainsi de son acception original (cession de propriétés) pour devenir une transformation symbolique par laquelle on attribue un statut symbolique spécial à certains biens appartenant à la sphère publique. Ce statut correspondait, dans un premier moment, aux valeurs hégémoniques de l'état bourgeois, privilégiant ces éléments contenant les attributs vénérés par les canons esthétiques de la culture savante. On a favorisé, donc, les biens culturels monumentaux créés dans le domaine ecclésial ou aristocratique.

Durant la deuxième moitié du 20ème siècle la notion de patrimoine culturel s'élargit pour admettre des objets, savoirs et constructions qui témoignent de la vie des communautés humaines diverses et étrangères au pouvoir. En même temps, certains groupes sociaux ont commencé à prendre conscience de l'importance de revendiquer certains biens culturels comme voie de réaffirmation identitaire et d'agencement social. (Sierra, 2000, 388).

En effet, les mouvements d'activation patrimoniale des biens culturels des groupes subalternes apparaissent justement quand les modes de vie avec lesquels ils s'exprimaient à l'origine tendaient à disparaître. Le dénommé patrimoine ethnographique sert, ainsi, à représenter ces identités en cours de transformation, leur apportant un sens nouveau ou une vie nouvelle, comme des objets patrimoniaux et des témoignages de ce qu'ils furent un jour. (Pereiro, 2008, 132, Leal, 2013, 9).

Pourtant, il est aussi fréquent de réduire le patrimoine culturel des groupes subalternes au patrimoine historique et artistique, de manière qu'on l'assujetti aux canons esthétiques de la culture dominante, et par conséquent hiérarchisé et classé dans le schème dichotomique culture savante/populaire. De cette façon, tout ce qui est ethnographique est construit comme un monument esthétisé, et ça fonctionnalité représentative est sacralisée. L'« ethnographique » devient décoration, et ses valeurs d'usage originelles sont changées par des valeurs décoratives et commerciales. (Pereiro, 2008, 135)

En Galice le processus de patrimonialisation commença dans la décennie de 1920. Certains intellectuels on exercé l'anthropologie par la première fois en Galice, dans le cadre du processus de reconstruction historique et culturelle du pays. Ils ont réalisé une pratique patrimoniale, comprise comme sauvetage d'une tradition culturelle en changement. Cet mouvement a inspiré la conception actuelle du patrimoine ethnographique par les institutions : fondée sur une vision dichotomique des identités, considérant que seulement la culture rurale est authentique. Paradoxalement, ce caractère rural a été défini comme essence de l'identité collective galicienne par des personnes d'origine urbaine, des agents du pouvoir qui de cette manière neutralisent et dépouillent de mémoires critiques les éléments patrimonialisés. Pour cela, en Galice les mouvements

patrimonialisateurs promus *top-down* ont favorisé l'oubli, la rupture entre patrimoine culturel et mémoires individuelles et collectives (Pereiro, 2008, 137).

3.3.3. Activer des patrimoines, recréer des mémoires

L'expérience galicienne montre comment les pratiques de patrimonialisation reflètent les rapports de subalternité et de dépendance culturelle en vigueur dans la société. La patrimonialisation – ce que Raymond Williams appellerai « construction de la tradition sélective » – consiste en la sélection de certains éléments de la culture vécue dans un moment du passé, pour les activer comme patrimoine culturel au présent. Il s'agit donc du tracé légitimant des frontières selon des critères idéologiques. Ces critères ont évolué depuis le 19ème siècle jusqu'en 1968, moment où des collectifs citoyens commencent à revendiquer la défense d'un patrimoine culturel local qu'ils ressentent comme propre. Sierra appelle ce processus la « reconquête du patrimoine » par ces propres acteurs, ceux que l'anthropologie classique avait traité comme « l'autre ». Dans le cadre de ce mouvement de nature identitaire, des pratiques sociales de patrimonialisation sont réalisées partout en Europe. Les communautés entreprennent la réappropriation, valorisation et gestion des biens culturels reconnus comme partie de leur histoire et miroir de leur identité collective (Sierra, 2000, 413). Simultanément, l'approbation de la *Convention de l'Unesco pour le sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* protège les initiatives de base (Leal, 2013, 5).

Ces mouvements sont fondés sur une conception du patrimoine culturel comme le résultat d'un processus de (re)construction culturelle par lequel une mémoire sociale ancienne (un « reste » d'une mémoire collective d'un groupe social en changement, selon Halbwachs, 1968) est transformée à nouveau en mémoire collective, c'est-à-dire, vivant et partagée.

Ainsi, selon Davallon (2002), la patrimonialisation est le résultat d'une décision prise au présent par un groupe social spécifique qui décide de construire un lien avec un Autre qui habite le passé. Cela comporte un deuil, un rituel de passage d'une mémoire ancienne à une nouvelle. Contrairement aux mémoires transmises au présent par ses dépositaires et recueillies par les groupes sociaux nouveaux, les objets patrimonialisés sont des restes des anciennes mémoires collectives, des traces du passé que personne ne trouve. Par conséquent, la patrimonialisation commémore une découverte. C'est à travers la réception de cette découverte (par la visite, la représentation ou autres formes de communication), qu'a lieu ce processus de médiation entre le monde du Nous et celui d'un Eux passé (ibidem, 60). Le patrimoine culturel peut être utilisé pour renforcer une hégémonie, mais il peut aussi activer des mémoires. Il constitue, donc, une ressource précieuse de développement communautaire, un actif de futur.

> Le patrimoine (naturel et culturel, vivant ou sacralisé) est une ressource locale qui ne trouve sa raison d'être que dans son intégration dans les dynamiques de développement. Il est hérité, transformé, produit et transmis, de génération en génération. Il appartient à l'avenir. (de Varine, 2005, 15).

Dans ce travail on ferait attention au patrimoine culturel comme ressource collective et participée par les communautés locales ; l'ensemble des biens culturels et naturels, matériaux et immateriaux, que les membres d'un groupe social considèrent et

revendiquent comme patrimoine. Une initiative quelconque surgit à partir d'une interruption de la transmission de ces biens, ce qui motive la nécessité de les préserver ou des les récupérer (Davallon, 2002, 58). L'objet patrimonialisé devient ainsi un *medium* avec le passé qu'on reconstruit de manière créative depuis le présent, pour le futur.

Dans la société contemporaine, où la rupture avec la tradition est inévitable, on doit choisir entre l'innovation absolue ou la reconstruction à partir des traces de ce qui est perdu. Une telle reconstruction rend possible la conversion le patrimoine en ressource de développement local, pourvu elle soit faite avec la participation de la communauté. Quand le patrimoine est produit d'un dialogue entre les changements et la mémoire d'une communauté, il peut constituer un capital durable et renouvelable, comme moteur de l'initiative et créativité locales (De Varine, 2005, 30-32).

3.3.4. Inventaire du patrimoine et mercantilisation.

Toute activation patrimoniale comporte une sélection et un classement afin d'attribuer un sens à ce qu'on décide de définir comme patrimoine. La convention de l'UNESCO (2003) envisage la nécessité d'inventorier les éléments du patrimoine immatériel qui ont besoin d'être sauvegardés. L'inventaire entraine la constitution d'un régime de brevet des biens culturels par lequel le patrimoine devient objet après son passage de sa vie originale, coïncidant avec celle de la communauté, à une deuxième vie dans laquelle il est objet des discours patrimoniaux. Cette « fétichisation » peut être inévitable quand la fonctionnalité originale du bien, liée à la culture vécue d'un temps passé, disparaît. Dans ces cas, les objets patrimonialisés (matériaux ou immatériaux) sont, dans cette deuxième vie, des témoignages de ce qu'ils étaient jadis. Ils deviennent des symboles identitaires (Leal, 2013, 9).

En tout cas, l'inventaire du patrimoine culturel immatériel d'une communauté doit se réaliser avec la participation des agents locaux, des spécialistes et la population, faisant attention à la relation fluctuant entre changement et mémoire, de façon à ce que la communauté puisse tenir consciemment les rênes du changement (de Varine, 2005, 52-53).

3.3.5. Traces des *sans trace*

Un des problèmes des processus de patrimonialisation des cultures populaires c'est la difficultés d'activer comme patrimoines les restes des mémoires sociales des groupes qui n'existent plus et que, durant sa vie, n'eurent pas la possibilité d'assurer l'enregistrement où la durabilité de ses expressions culturels. Dans le cas des subcultures nomades (comprenant les communautés péripatétiques), le fait de ne pas laisser la moindre trace était un garantie pour le survivance du groupe. Les éléments des cultures de ces collectifs marginalisés ou persécutés qui réussissent à arriver jusqu'au présent sont rares et ils sont souvent très dégradés, ce qui rend difficile le processus patrimonial. Bernardot (2011) appelle « sans trace » ces collectifs dont, très souvent, « les quelques traces ruinées qui restent témoignent plus des processus de domination impériale ou nationale sur les subalternes que de l'existence et de la culture de ces derniers (344). » Parfois, pourtant, ces collectifs ont des petites conquêtes furtives laissant une trace de leur existence ambulante et déviante. Plusieurs auteurs défendent le potentiel transformateur des processus, entreprises par les communautés, d'exhumation ou tracement des traces culturelles des collectifs dont ils se considèrent des héritiers.

La patrimonialisation, entendue comme *commémoration de la découverte de la trace*, contribue, si entreprise par les communautés (processus *bottom-up*), à la défense de la diversité des cultures (Rasse, 2012, 252), à la mobilisation culturelle des personnes *réelles* (Leal, 2013, 13), ou même à des processus de revendication identitaire ou politique-sociale (Souty, 2013, 19).

Finalement, la propre attribution du statut patrimoniale contribue à sauvegarder ces éléments (bien dans sa fonctionnalité originelle, bien dans sa deuxième vie comme des objets patrimoniaux), et renforce le lien des membres de la communauté. Le patrimoine est, ainsi, un « passif activé comme ressource (Sierra, 2000, 444) » qui facilite la compréhension des processus de changement éprouvés par les communautés et permet de profiter d'expériences de développement local intégral (Pereiro, 2008, 139).

3.3.6. Communication, condition de l'activation patrimoniale

> Ce qui est vivant ne meurt pas. Donc si une culture, une langue, un patrimoine meurt, c'est que sa vitalité n'est plus suffisante pour en assurer le renouvellement, la créativité, l'ancrage dans la vie quotidienne des gens (...) Un patrimoine qui ne sert plus à rien, sauf éventuellement quelques-uns de ses éléments soigneusement sélectionnés à l'intention de visiteurs touristiques privilégiés, doit tôt ou tard laisser la place à autre chose. (De Varine, 2005, 96).

On parle souvent de la socialisation du patrimoine comme condition pour rendre possible son appropriation par les communautés. L'idée de socialisation englobe plusieurs pratiques communicatives : des plus unidirectionnelles (visite d'une exposition, diffusion dans les médias de masse) à la participation active des communautés dans des activités telles que les causeries, les sorties collectives de recueil, les ateliers créatifs à partir des contenus patrimoniaux, etc.

L'activation d'un bien culturel en patrimoine pour le transmettre et qu'il devienne mémoire collective est aussi un processus de communication. La capacité d'étendre dans un groupe la nécessité de reconnaître un bien culturel quelconque comme patrimoine commun dépend de la possibilité de le communiquer et qu'il soit vu comme propre à tous les membres, de générer ce que Gómez Redondo appelle le « lien patrimonial (70). » Selon cette chercheuse, ce n'est pas suffisant que le bien patrimonial soit reçu pour que les membres de la communauté, ils doivent en devenir des émetteurs. Il faut que l'individu valorise le processus patrimonial et son produit, qu'il participe de manière consciente dans ce processus (sentiment d'appartenance) d'appropriation symbolique du patrimoine et qu'il éprouve une auto-perception nouvelle, ce que l'auteur appelle « identisation ». (Gómez-Redondo, 2013, 78)

Pour parler de patrimoine il faut qu'il ait des personnes qui désirent le transmettre. Par cela, le lien entre objet et sujet patrimoniaux est très important (entre le bien culturel et ses héritiers ou porteurs), pour que les récepteurs deviennent émetteurs.

3.3.7. Identité

La construction de l'identité apparaît dans le processus patrimonial, comme fonctionnalité des biens culturels dans sa nouvelle vie comme objets patrimonialisés.

On définit l'identité comme un processus de construction de sens par les individus, à partir des éléments communs a d'autres acteurs sociaux, mais aussi des aspects qui les

distinguent (Barker, 2003, 60). Contrairement aux conceptions essentialistes de l'identité, nous défendons la pluralité d'identités qui traverse chaque individu tout au long son devenir comme une série de constructions discursives, énoncés dans un langage qui n'est pas fini ni fixé. Pourtant, chaque individu tend à construire une « narrative du Moi » à fin de se convaincre qu'il a une identité plus ou moins stable. (Ibídem, 37)

L'identité individuelle constitue le substrat de l'identité collective ou partagée, conformée à partir d'une valorisation de ce qu'on considère comme propre au sein du groupe. Les individus partagent ce qu'ils considèrent commun et atteignent un consensus dont surgit une identité collective.

Berger et Luckman utilisent le terme « identité collective » dans un sens métaphorique, comme représentation des individus membres du groupe (Candau, 2001, 23) et comme processus dynamique par lequel les membres d'une société essaient de s'adapter au changement. L'objet patrimonial, selon Gómez-Redondo, « apporte un langage pour la communication des membres de cette identité naissante » (Gómez-Redondo, 2013, 96), un code commun indispensable pour la sédimentation intersubjective.

Selon Castells, dans la société contemporaine, qu'il appelle « société réseau », les individus tendent à donner la priorité à une identité primaire autour de laquelle ils organisent le sens collectivement. Le sociologue différencie trois types d'identités : celle légitimant, construite par les institutions dominantes ; celle résistant, construite par les subalternes pour survivre à la situation de domination ; et l'identité-projet, construite aussi par les opprimés afin de redéfinir son rôle dans la société et la transformer.

Le but de l'identité c'est la création des communautés ou des communes culturelles, établies dans la frontière et avec une attitude défensive devant les institutions dominantes. Dans la société réseau, suivant Castells, les subalternes trouvent une alternative pour construire du sens à travers la reconstruction de ces identités établies autour des principes communautaires (Castells, 1997, 33). L'idée de l'identité comme processus, comme le moyen qu'utilisent les sociétés pour s'adapter au changement, comme tactique de résistance, permet de placer les projets d'activation patrimoniale dans le cadre d'un agencement social à vocation de transformation.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 4. DESSIN DE LA RECHERCHE

Ce travail combine des éléments de la recherche sociale empirique et théorique. D'un côté, il faudra analyser certaines données recueillies de la société dans laquelle se place la problématique analysée. De l'autre, l'absence de recherches sur le cas étudié, oblige à proposer des hypothèses théoriques pour poser une base aux réflexions théoriques postérieures sur le même problème. D'ailleurs, le manque de traces sur l'objet d'étude, typique des expressions culturelles du peuple, force à chercher des réponses déductives à partir d'autres recherches sur des problèmes semblables.

Par conséquent, cette recherche suivra une approche constructive, combinant des stratégies méthodologiques diverses et un raisonnement en même temps inductif et déductif. Le chemin pour vérifier les hypothèses présentées sera, donc, le pluralisme méthodologique et le constructivisme épistémologique (si on considère la réalité sociale comme une construction intersubjective, tout essai pour la comprendre doit constituer, aussi, une construction subjective). Ce parcours sera, en tout cas, un processus créatif et forcément subjectif.

4.1. PROBLÉMATIQUE

Le problème ou sujet de la recherche est un spectacle de théâtre de marionnettes populaire qui fonctionnait, comme nous le soutiendrons, comme média populaire en Galice entre 1910 et 1964, année où il disparaît. L'objectif principal de la recherche sera, par conséquent, d'**analyser le rôle de ce média populaire – le spectacle de Barriga Verde – en Galice, pendant la période 1939-1960**.

Nous expliquerons plus tard la raison de cette délimitation chronologique de l'analyse. Nous analyserons ce média dans son contexte et nous essaierons de déterminer le rôle qu'il a joué dans les communautés subalternes pendant cette période. En même temps, nous transposerons le problème d'étude au présent pour évaluer la possibilité d'activer le même dispositif symbolique (ou un autre pareil) comme patrimoine culturel.

On peut concrétiser cet objectif général en trois objectifs spécifiques qui guideront la recherche empirique et théorique :

Objectif spécifique 1. *Déterminer si le théâtre populaire de marionnettes, spécifiquement le spectacle de Barriga Verde, a constitué une expression du discours caché des subalternes dans la période étudiée.*

Pour y parvenir, il faudra identifier les mécanismes déployés pour infiltrer des contenus opposants dans le discours transmis pendant la représentation du spectacle dans des espaces publiques.

Objectif spécifique 2. *Vérifier si le spectacle de Barriga Verde a favorisé la pénétration de la culture de masse en Galice.*

Pour atteindre cet objectif, nous entreprendrons l'étude des stratégies économiques développées par les responsables du spectacle pour attirer du public, les modes de rémunération des artistes, les formules d'encaissement des entrées. D'ailleurs, nous réaliserons une analyse formelle du spectacle pour évaluer le degré d'influence des industries culturelles, ainsi que les tactiques d'appropriation utilisées. Finalement, nous considérerons quelles ont été les conséquences de l'introduction des contenus des industries culturelles dans le média analysé.

Objectif spécifique 3. Remettre en question la légitimité et l'intérêt d'activer le

spectacle de Barriga Verde comme patrimoine culturel.

Cet objectif nécessite de questionner la vigueur de la puissance subversive du média indépendamment des circonstances historiques. Par conséquent, il faudra déterminer si ce caractère subversif n'opérait que dans des circonstances spécifiques ou si elle est indissociable du média et, donc, pérenne. Par ailleurs, cet objectif implique une réflexion sur la légitimité des processus de patrimonialisation pour le renforcement de l'identité des communautés.

4.2. HYPOTHÈSES

À partir de ces objectifs spécifiques et de la réflexion générée dans le tracement du cadre théorique, nous inférons quelques **hypothèses** que nous essayerons de vérifier tout au long de ce travail.

Hypothèse 1. La culture populaire galicienne a résisté pendant des siècles aux dispositifs de l'hégémonie culturelle, gardant ses pratiques culturelles propres en marge ou dissimulées à l'intérieur des expressions de la culture dominante. Les spectacles de théâtre de marionnettes constituaient un média propre des subalternes. Par conséquent, ces formes culturelles ont pris partie pour le peuple, véhiculant de manière subreptice des contenus du discours caché dans les messages exprimés publiquement.

Hypothèse 2. Le dispositif spectaculaire qui comprenait les marionnettes de Barriga Verde illustre l'appropriation d'une forme culturelle nouvelle par des groupes subalternes en Galice, dans une époque de changement culturel. D'abord, les conditions historiques (l'après-guerre et l'imposition de l'autarcie, suivis par une industrialisation accélérée) ont forcé la transformation du cadre de vie de la population, ce qui a causé une transformation culturelle qui amena à la généralisation de la culture de masse. Ainsi la baraque de la famille Silvent conserva certaines formes d'expression de la culture populaire (les marionnettes à gaine, l'emploi de la langue galicienne dans les spectacles), en même temps qu'elle introduisait des mécanismes propres de la culture de masses (le cinéma, les variétés, le guichet). Par conséquent, on soutiendra que le média analysé jouait le rôle d'un dispositif de *mass médiation* et contribua à l'introduction d'une conception du monde nouveau, liée à la modernité.

Hypothèse 3. La réactivation de Barriga Verde comme média populaire, si elle se réalise par la participation active des jeunes générations, peut amener à un agencement social, à une mobilisation sociale transformatrice. Ce processus nécessite l'identification du média comme patrimoine où la société se retrouve et se sente émotionnellement impliquée.

4.3. DÉLIMITATION DE LA POPULATION, OBJET D'ÉTUDE

Étant donné que le cas d´étude de cette recherche est un média, et puisqu'on considère qu'un média est un dispositif complexe qui comporte l'action d'un groupe de personnes, émetteurs et récepteurs, l'objet de la recherche ne sera conformé que pour le spectacle de Barriga Verde, mais aussi pour l'ensemble de ses émetteurs et récepteurs pendant la période analysée. Par ailleurs, la notion de communication défendue dans ce travail, en tant qu'action sociale dans le cadre d'une société comprise aussi comme construction intersubjective, l'objet de la recherche sera considérée, en même temps, en

sujet collectif. Ainsi, l'analyse tiendra compte de la subjectivité du collectif analysée, son interprétation de la réalité et des faits étudiés, pour les incorporer à la réflexion théorique.

Ce sujet collectif est composé par plusieurs individus rassemblés autour d'un artéfact culturel. Le « média Barriga Verde » résulte de l'interaction de plusieurs acteurs, qu'on classe en deux catégories :

a. Des artistes ambulants qui ont représenté le spectacle de Barriga Verde (notamment les membres de la famille Silvent) ;

b. Les personnes qui ont fait partie du public du spectacle une ou plusieurs fois pendant la période analysée. Ce groupe hétérogène représente ce qu'on a définit comme le peuple : l'ensemble d'alliances transitoires.

Pour sélectionner les informateurs, afin de que la recherche soit viable, on se bornera à certains individus pour des raisons biologiques évidents. Considérant que les personnes nées avant 1920 seront rares à trouver et souvent elles éprouvent des difficultés pour s'exprimer ou pour organiser leur mémoire, on a décidé de délimiter entre 1920 et 1955 les dates de naissance des spectateurs de Barriga Verde interrogés. La plupart d'entre eux ont assisté au spectacle quand ils étaient enfants, par conséquent leurs souvenirs sont fragmentaires et limités. Une autre condition sélective des personnes conformément au sujet d'étude de la recherche c'est qu'évidemment, elles habitaient en Galice pendant la période étudiée.

Il faut aussi justifier les motifs de la délimitation de la période analysée. Bien que le spectacle fusse actif depuis au moins 1910, et qu'il continuait jusqu'à 1964 ou même plus tard, nous nous bornerons à la période d'après-guerre, de 1939 à 1960. Nous avons choisi cette période, particulièrement dure pour la population galicienne, justement pour son caractère transitionnel. De nombreux changements économiques et sociaux auront lieu après la défaite républicaine en Espagne. Sur le plan des tactiques d'opposition au pouvoir, on a vu comment la répression force le repliement de l'opposition ouverte, et la réactivation des formes de résistance symbolique propres de la culture traditionnelle. Sur le plan culturel, le nouveau régime va essayer d'implanter une culture commerciale imprégnée des valeurs idéologiques en accord avec le projet autarcique développé dans la décennie de 1940. Pourtant, finalement il va ouvrir les portes à la culture étrangère de masse, notamment provenant des États-Unis. Sur le plan économique, l'autarcie sera succédée par une industrialisation accéléré et désordonnée, qui empêche un développement durable et enraciné. Les foires traditionnelles vont subir les effets de ces transformations, éprouvant la séparation des espaces des échanges commerciaux et ceux du loisir, forçant les artistes forains à une spécialisation et une mécanisation pour s'adapter à la logique des industries culturelles.

4.4. STRATÉGIES D'OBTENTION DES DONNÉES

Étant donnée la considération de toute réalité sociale comme construction, toute tentative de l'expliquer doit être aussi une construction. D'ailleurs, la chercheuse est partie de la société dans laquelle est générée l'objet analysé, ce qui lui empêche de s'en distancier complètement. Ces deux prémisses vont déterminer le choix de techniques de recueil des données, selon une approche méthodologique pluriel et constructive.

On travaillera avec des données primaires et secondaires. Les données de type primaire sont celles obtenues par la chercheuse, moyennant des techniques dialogales et suivant une approche qualitative, notamment l'entretien non-directif et les entretiens en

groupe. Les deux techniques permettent de favoriser la libre expression des intérêts du sujet, générant une situation de communication authentique (Ortiz). En plus de l'obtention d'information « pure », le but de ces techniques d'obtention de données est de détecter des aspects significatifs des représentations et des conduites des informateurs. Les deux techniques ont été orientés à l'obtention des « récits de vie », par conséquent, nous avons permis aux interlocuteurs de s'exprimer librement sans à peine les interrompre. Le récit de vie intéresse l'objectif de notre travail parce qu'il permet de situer les souvenirs dans le contexte où ils ont été vécus, évoquer des épisodes vitaux liées au cas d'étude. D'ailleurs, vue l'âge élevé des informateurs, le récit de vie leur permet d'organiser leur mémoire calmement, sans la pression d'un questionnaire trop serré. L'entretien non-directif ou l'entretien en groupe permettent de générer une situation détendue et un rapport de confiance avec la chercheuse.

Les donnés utilisés de type secondaire (existant avant la recherche) sont de deux types. D'un coté, des entretiens réalisés par des marionnettistes qui se sont intéressés, depuis la décennie de 1980, à découvrir les origines de leur profession. La plupart des personnes interrogées sont décédés, donc ce matériel est précieux pour la recherche historique sur Barriga Verde. Nous incluons parmi ce type de données secondaires quelques entretiens réalisés par la chercheuse dans le cadre du tournage d'un documentaire sur la tradition européenne de marionnettes à gaine entre 2010 et 2011. Il s'agit d'entretiens avec des membres de la famille Silvent, ainsi qu'avec d'anciens spectateurs. Bien que le but des entretiens était différent de celui de la recherche, ils apportent des informations intéressantes à la réflexion entreprise.

Le deuxième type des données secondaires provient des sources contemporaines du spectacle. Ces données comprennent des articles de presse, des photographies et des affiches du spectacle. Il faut distinguer dans ce groupe, pour sa valeur esthétique et documentaire, les textes des écrivains galiciens qui ont publié des commentaires sur le spectacle de Barriga Verde dans la presse de l'époque.

4.4.1. Distribution des sources primaires et secondaires

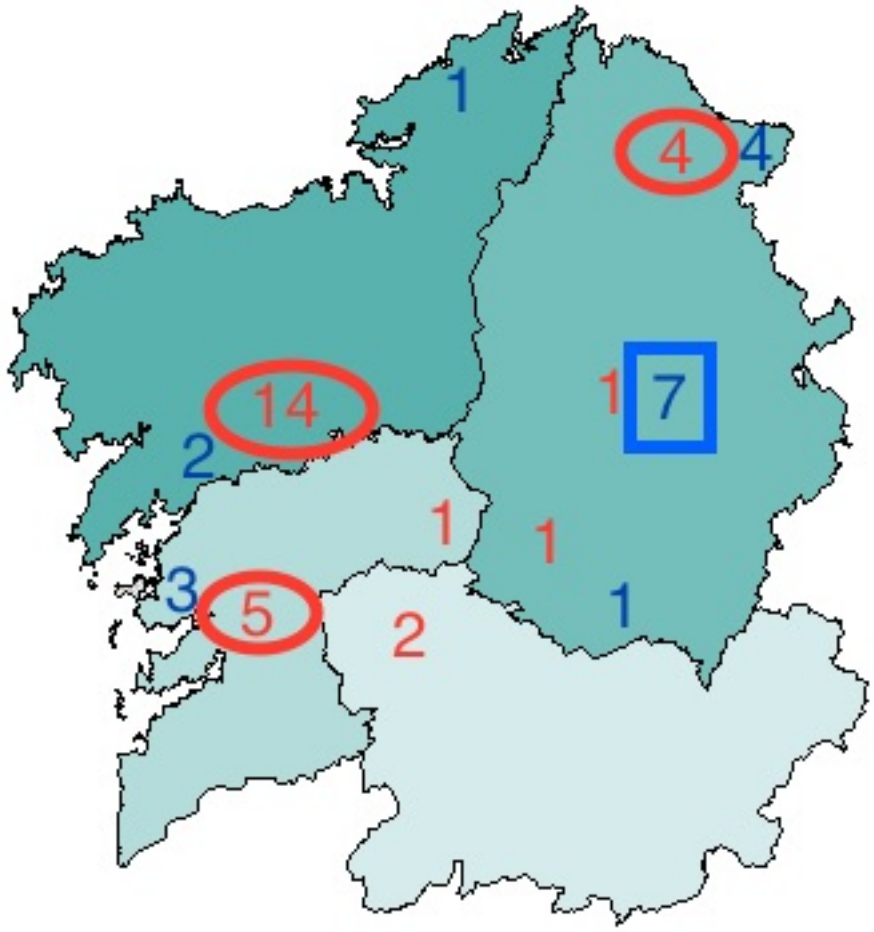
Pour collecter des données nous avons réalisé 10 entretiens individuels auprès de 7 personnes à des périodes différentes dans plusieurs endroits de la Galice, et 4 entretiens en groupe auxquels ont participé 18 personnes de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Lérez. De cette manière, voici la distribution géographique des témoignages obtenus, en rouge sur la carte :

Région de Saint-Jacques-de-Compostelle : 14 personnes
Pontevedra : 5 personnes
Région de A Mariña : 4 personnes
Chantada : 1 personne
Région du Deza :1 personne
O Carballiño : 2 personnes
Lugo : 1 personne

Cette distribution se compense quand on incorpore les sources secondaires de données, notamment les entretiens réalisés par Anxo García et Santi Prego depuis les années 1980, aussi bien que ceux réalisées pour le documentaire *Mort le Démon, finie la peseta* (2011*)*. Ces informateurs sont distribués de cette façon, en bleu sur la carte :

Neda : 1

Région de A Mariña : 4
Monforte : 1
Lugo : 7
Région de Saint-Jacques-de-Compostelle : 2
Pontevedra : 5



4.5. ANALYSE DES DONNÉES.

La recherche ici présentée suivra un parcours circulaire, dans lequel l'analyse des données et la réflexion théorique se succèdent pour amener à la re-formulation d'hypothèses de départ que nous essaierons de prouver retournant à l'analyse des données et la réflexion théorique. Par cela, nous avons défini la recherche comme inductive/déductive et empirique/théorique.

En ce qui concerne l'analyse des données collectées, elle se fera suivant l'analyse du discours. Considérant que le discours spontané et libre du sujet dans un entretien non-directif ne peut pas être quantifié, mais interprété, nous avons choisi cette technique qualitative, laquelle prend en compte le contexte de l'énonciation, les caractéristiques des locuteurs ainsi que les caractéristiques sémantiques de l'énoncé. À l'instar de Michel Foucault (1969), l'analyse du discours postule le discours oral ou écrit comme un univers dans lequel s'expriment des contraintes. L'analyste doit faire émerger, à l'intérieur du discours, les traces de contraintes, les oppositions et les résistances. D'un point de vue

pragmatique, le texte est un ensemble culturel qui renvoie à des données d'origines variées, pas seulement linguistiques. C'est pourquoi le texte tout comme le discours est, selon une visée pragmatique, défini comme : l'utilisation d'énoncés dans leur combinaison pour l'accomplissement d'actes sociaux. Le discours remplit trois fonctions :

- une fonction propositionnelle (ce que disent les mots) ;
- une fonction illocutoire (ce que l'on fait par les mots: accuser, ordonner, demander une information, etc.) ; par l'acte illocutoire, s'instaure une relation, un rapport entre les interactants ;
- une fonction perlocutoire (le but visé), agir ou chercher à agir sur l'interlocuteur.

Nous ajouterions aussi une fonction idéologique du discours, ce que le langage cache et ce qu'il révèle malgré le sujet (Ortí, 1994). Par conséquent, l'analyse du discours consiste à étudier des conduites communicatives et à rendre compte des combinatoires produits par l'interaction des contraintes et des choix faits par l'énonciateur. Dans le cas de notre recherche, cette technique permettra de situer le discours des sujets dans son contexte historique, ainsi que de dévoiler les fonctions du discours ci-dessous mentionnées.

D'ailleurs, pour aborder le troisième objectif de la recherche, nous recourrons à une autre technique qualitative, l'observation participante. Compte tenu que la chercheuse est une des promotrices du projet de patrimonialisation, objet d'analyse, il faut que l'appareil méthodologique utilisé profite de cette proximité. C'est pour cette raison que l'observation participante, technique issue de l'anthropologie, est la plus appropriée pour obtenir des résultats qui permettent valider l'hypothèse présentée.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 5. BARRIGA VERDE COMME VÉHICULE DU DISCOURS CACHÉ

5.1. BARRIGA VERDE ET LA FAMILIE SILVENT. DONNÉES DISPONIBLES. SOURCES

Aspirer à décrire dans un récit académique une expression de la culture populaire entraîne les risque propres de toute traduction. Trop souvent, les récits qui ont essayé de raconter l'histoire de ce spectacle ou d'autres formes créatives de la culture populaire orale ont commis l'erreur de leur appliquer des valeurs propres de la culture savante, notamment la figure de l'auteur ou des critères de qualité esthétique qui ne sont pas en accord avec le caractère collectif de la culture populaire. Pour cela, nous assumons cette entreprise avec réserve en essayant de nous limiter à montrer et à organiser les données disponibles au présent sans les juger. La critique artistique n'est pas l'objectif de cette recherche, mais de bien comprendre le contexte sociale et historique au sein duquel un certain phénomène culturel est apparu, pour expliquer la fonction qu'il a joué dans les vies des personnes qui en ont été les acteurs.

5.1.1. Les origines de la famille Silvent

Les premières références disponibles sur Barriga Verde datent des années 1910. D'autres références plus tardives lient le nom Silvent au spectacle. D'ailleurs, toutes les recherches entreprises pour le moment sur l'origine du personnage de marionnettes se sont bornées à l'histoire de cette famille. Par conséquent, il est nécessaire d'énumérer toutes les informations apparues sur le parcours de cette famille, en soulignant les contradictions trouvées entre les différents récits.

L'origine du nom Silvent est française, spécifiquement de la région de Rhône-Alpes, du département de l'Isère. Telle aurait pu être la nationalité de Joseph Silvent, originaire de Perpignan, selon les actes de naissance de trois de ses petits-enfants (Iglesias, 2013, 32). Pourtant, nous n'avons trouvé dans les registres de cette ville la naissance d'aucun individu appelé ainsi. Tous les donnés disponibles sur cette personne proviennent de la mémoire familiale et ne fournissent pas d'explication sur les motifs qui l'ont amené à s'installer en Espagne. Il semble que Joseph Silvent était dresseur de chevaux, une attraction habituelle dans les premiers cirques (Richet, 1981, 1630). Ce fait peut suggérer la possibilité de qu'il aurait été membre d'un cirque français et qu'il décida de quitter la troupe pendant une tournée en Espagne. Peut-être la cause de cette décision aurait été la rencontre d'une femme, Josefa Martínez, née dans la région de Murcia. Selon le récit élaboré par Jaime Iglesias à partir des témoignages familiaux et les rares documents trouvés dans les registres civiles, le couple arrive dans la région d'Estrémadure dans le dernier tiers du 19ème siècle, offrant un spectacle de dompteur des chevaux complété de quelques numéros de cirque, dans les fêtes et les foires (Iglesias, 2013, 32). Il n'y a pas des données pour affirmer qu'ils offraient aussi du théâtre de marionnettes.

Selon le récit de Jaime Iglesias, la couple aurait établi dans la ville de Santa Marta de los Barros son centre d'operations, d'où il se déplaçait dans les foires des environs. Dans cette ville serait né leur fils aîné, José. Sa date de naissance n'est pas claire, car il y a des

contradictions parmi des différents documents officiels qui la placent en 1885 ou 1890. Pourtant, compte tenu que José a eu trois frères et sœurs, dont le plus jeune, Santiago, est né en 1890 à Saint-Jacques-de-Compostelle, amène à confirmer que José serait né en 1885, peut-être à Santa Marta de los Barros.

5.1.2.Contact avec le théâtre populaire portugais

Selon le récit des enfants de José, son père abandonna sa famille, José étant encore très jeune, pour aller au Portugal traversant la frontière. Le motif allégué dans ce même récit serait la dure discipline que Joseph imposait à ses enfants pour les entrainer aux arts du cirque. Pourtant, cette hypothèse reste invraisemblable, car ce style éducatif était fréquent dans les collectifs d'artistes ambulants (de la Madrid, 1996, 288). À notre avis, il faut penser à un autre motif pour la séparation. En tout cas, la version défendue par ses enfants soutient que José aurait fuit à l'âge de 10 ou 13 ans au Portugal, en traversant la frontière depuis Badajoz, où la famille se trouvait pour offrir son spectacle pendant les fêtes.

En premier lieu, il doit mendier pour survivre mais peut après il devient berger. Un jour, selon le récit familial, il assiste au spectacle offert par un montreur de marionnettes solitaire. José est fasciné et devient l'apprenti du montreur, qui lui transmettra les secrets du métier. Tous les deux vont parcourir plusieurs endroits du nord portugais avec le spectacle (Entretien avec Alfonso Silvent, février 2012).

Anxo García défend une autre version, moins idyllique mais peut-être plus probable, pour expliquer le séjour de José Silvent au Portugal. Compte tenu que le plus petit des enfants de Joseph et Josefa, Santiago, est né à Saint-Jacques-de-Compostelle en juillet 1890, Garcia soutien que la famille pourrait avoir quitté l'Estrémadure pour parcourir les foires et fêtes galiciennes et portugaises. Par conséquent, José serait arrivé au Portugal avec sa famille, dans le cadre d'une tournée habituelle. Si on accepte la conjecture d'Iglesias, qui place en 1903 le moment ou José se sépare de sa famille, il avait alors 17 ans, et il est vraisemblable que le jeune homme veuille essayer de se débrouiller tout seul, arrivant à se faire engager par un entrepreneur portugais. Peut-être est-ce à ce moment ou il entre en contact avec les marionnettes.

À ce moment, le spectacle de théâtre des *robertos*, l'héritier de Pulcinella au Portugal, était très populaire. D'ailleurs, quelques similitudes du répertoire de Barriga Verde et celui des *robertos* amènent à penser que la tradition portugaise influença José Silvent pour créer sa propre version, quelques années plus tard. Suivant Iglesias, José Silvent serait resté six ans au Portugal.

5.1.3. Barriga Verde : de l'artiste à la marionnette.

Nous ne sommes pas sûr non plus du moment où il est arrivé (ou retourné) en Galice. Iglesias conjecture que ça serait vers 1909, bien que les enfants de José ne s'accordent pas sur la date. En tout cas, le récit familial décrit le marionnettiste voyageant tout seul, ne portant sur son dos que ses marionnettes enveloppées avec le drap qui lui servait de scène (entretien avec Alfonso Silvent, juin 2010), et traversant la fleuve qui sépare la Galice du Portugal pour installer son petit théâtre dans les villes du sud de la Galice. Apparemment, il trouva là-bas un public assez généreux qui lui donnait des monnaies ou des nourritures après chaque représentation.

C'était pendant une fête dans une ville du sud de la Galice que José Silvent a fait la

connaissance d'Emerenciana Fernández, membre d'une famille des forains originaires de Lérez (Pontevedra). Les deux jeunes commencent à vivre ensemble et la fille s'engage dans le spectacle de son ami.

Le dispositif est très simple : une toile pendue entre deux piliers cache le marionnettiste qui montre les marionnettes par dessus sa tête. Emerenciana encourage les passants à s'accrocher au petit théâtre et, une fois le spectacle est commencé, elle dialogue avec les personnages en bois, ce qui augmente la complexité de la situation communicative. Retournant au schème décrit au chapitre 2.4, il faudra ajouter à l'interaction marionnettiste-spectateur(s)-personnages un troisième interlocuteur : la fille qui dialogue à voix haute avec les personnages de la pièce. Elle dirait de vive voix ce que les membres du public n'expriment que mentalement et, de cette manière, le effet de dénégation s'élargit.

La présence d'un personnage hors scène qui joue le rôle de narrateur et porte parole du public est fréquente dans le théâtre de marionnettes. Par exemple, c'était une des caractéristiques du spectacle de Guignol à son origine. L'histoire du personnage né à Lyon après la Révolution et dans un contexte de crise économique a plusieurs similitudes avec celle de la marionnette galicienne. De la même façon qu'en France il y avait un héros comique populaire de la tradition de Pulcinella avant Guignol, en Galice avant 1900 la marionnette populaire, c'était le *cristovo*, probable parent du Don Cristóbal Polichinela apparu en Espagne au 18ème siècle (Ayuso, 2013, 3 e Rumbau, 2013, 211-212). Le public populaire galicien appelait *cristovos,* de manière générale, tous les personnages montrés par les aveugles aidés par ses guides. La figure de l'aveugle marionnettiste était fréquente aux foires et fêtes en Galice jusqu'au début du 19ème siècle, suivant plusieurs sources (Pereira e Sousa, 1991, Sampedro y Folgar, 2007, Carré Alvarellos, 1997). Selon ces auteurs, au moment de l'arrivée de José Silvent en Galice les *cristovos* étaient en déclin, donc il est vraisemblable que le caractère innovant du spectacle introduit par le jeune provenant du Portugal aurait causé son succès. Pourtant, attribuer à José Silvent, de même qu'on l'a fait avec Laurent Mourguet pour Guignol, la décision planifiée de renouveller le repertoire semble excessive et comporte une autre tentative de transposer les schèmes propres de la rationalité institutionnelle aux procédures de l'innovation et de la créativité populaire.

Contrairement à ce genre de récits mythiques, Barriga Verde n'est vraisemblablement pas né un bon jour, ni sa naissance planifiée. De même que Mourguet donna forme à Guignol par un procédé essai-erreur à l'aide de son public (Fournel, 1981), José et le reste des frères Silvent auraient modelé leur spectacle selon la réponse des divers spectateurs. Quelques coïncidences trouvées dans le répertoire indiquent que le marionnettiste aurait porté à la Galice un spectacle inspiré par celui que les marionnettistes portugais représentaient dans leurs castelets, où Dom Roberto était le héros. Il est possible que la participation de la femme de José Silvent au spectacle accélérait le processus de métissage. D'ailleurs, d'autres versions de l'histoire du spectacle considèrent que celui-ci ne fut qu'une création exclusive de José, mais ses frères et sa sœur aussi contribuèrent à la popularité du personnage. Ces versions, défendues par Anxo Garcia et les enfants de Santiago et Julia Silvent, suggèrent que les deux frères et sa sœur ont continué à représenter le même spectacle qu'ils avaient hérité de leurs parents, en l'adaptant au contexte où ils ont développé leur métier. C'est aussi possible que le contact avec ses frères plus jeunes, qui vraisemblablement représentaient

aussi des petites pièces de marionnettes, aurait favorisé la fusion des formes et des contenus des spectacles joués des deux côtés de la frontière.

Selon les enfants de Santiago Silvent, le plus jeune des frères de José, le héros de la pièce s'appelait Cristovo ou Barriga Verde (on dit même que « Barriga Verde était Cristóbal » entretien avec Santiago Silvent fils, 6-IV-89). Celà nous ramène à Don Cristóbal Polichinela, héros de la tradition castillane de marionnettes à gaine, dont Barriga Verde était vraisemblablement descendant au même niveau que Dom Roberto.

L'utilisation du nom « Cristovo » ou « Cristóbal » pour appeler le héros Barriga Verde pourrait prouver que ce que les frères Silvent jouaient c'était le spectacle traditionnel des aveugles marionnettistes, mêlé des influences du répertoire portugais et castillan (que Josefa aurait transmis à ses enfants). Sampedro y Folgar (2007, 165-166) a recueilli deux arguments des aveugles marionnettistes très à ceux appartenant au répertoire portugais : la scène du Barbier et celle de la mort du Démon, les deux faisant partie du répertoire de Barriga Verde. En tout cas, on peut considérer le répertoire de Barriga Verde comme éminemment européen, car les schèmes dramatiques sont pareils à ceux de la tradition du théâtre de marionnettes né à Naples au 17ème siècle.

5.1.4. Origine du nom

En tout cas, le spectacle des Silves présentait forcement une innovation pour le public galicien, qui l'accepta de bon gré. C'était peut-être cette innovation formelle (la substitution de la cape de l'aveugle par le drap pendu par l'artiste), avec d'autres éléments typiques des marionnettes portugaises et méconnus jusque-là par le public galicien, qui ont motivé le fait qu'on appelait le spectacle différemment de celui qui existait auparavant, celui des *cristovos*. À un moment donné « Barriga Verde » (littéralement « ventre vert », « barrique verte ») apparaît pour nommer le personnage principal. L'origine du nom est diffuse : les habitants de la région de Murcia, d'où provenait la mère des frères Silvent, reçoivent cette appellation, apparemment parce que c'est un terrain très riche en légumes, tout comme les habitants de Santa Catarina au Brésil ou ceux de San Juan en République dominicaine. Il est évident que le nom a une claire connotation carnavalesque : le ventre gonflé, la protuberance excessive, symbole de virilité, de plaisir charnel et le rapprochement à la terre (Bakhtin, 2003, 77) ; et la couleur verte, considérée au le Moyen Âge comme la couleur des fous (Gaigbenet, 1979, 176). En Galice l'expression « t'es un Barriga Verde » est toujours commune pour se référer à toute personne étourdie « atolada » et rebelle, mais on ne sait pas si elle était antérieure au spectacle ou sa conséquence.

L'origine de la dénomination des personnages du théâtre populaire de marionnettes est toujours objet de conjectures. Dans le cas de Don Cristóbal, quelques auteurs suggèrent qu'il aurait hérité le nom d'un entrepreneur italien arrivé en Espagne (Ayuso, 2013, 4 ; Rumbau, 2013, 210). L'explication proposée par Cardoso pour le nom de la marionnette portugaise est pareille : le personnage aurait adopté le nom du marionnettiste Roberto Xavier de Matos (Seara Cardoso, 4). Onofrio propose que Mourguet faisait dire à son personnage l'expression populaire *c'est guignolante* (c'est rigolant), et le public finit par appeler la marionnette comme ça. Fournel, pourtant, défend que le marionnettiste aurait emprunté le nom de quelqu'un de célèbre appelé Guignol ou Chignollo (Fournel, 1981, 27).

En tout cas, il est vraisemblable que le public ait baptisé le nouveau personnage. En

effet, les variantes du nom Pulcinella, générées par adaptation phonétique au contexte d'accueil (Punch en Angleterre, Polichinelle en France) suggèrent que les spectateurs aidaient d'une certaine manière à consolider des personnages populaires. S'il est certain que le nom de Dom Roberto ou Don Cristóbal serait emprunté à un artiste ambulant notoire, il est aussi possible d'attribuer au public la paternité de cette affectation métonymique au nom du manipulateur ou à celui du personnage. Cette possibilité confirmerait l'hypothèse du rôle actif du public dans le processus communicatif théâtrale, ainsi que sur l'effet de dénégation, selon lequel que les spectateurs, bien que mêlés de la fiction proposé sur scène, *savent* à tout moment que c'est quelqu'un en chair et en os qui est derrière, quelqu'un qu'ils connaissent par son nom. Dans le cas de Barriga Verde, il est aussi possible que le nom ait dénoté d'abord le marionnettiste pour s'étendre après à la marionnette qu'il faisait jouer. Dans quelques textes, on parle de Barriga Verde pour se référer à un artiste ambulant anonyme, ce qui confirmerait cette possibilité. Selon Anxo García, le nom Barriga Verde était typique des clowns des cirques en Andalousie au début du 20ème siècle. Un récit publié en 1919 dans un journal galicien (*El Ideal Gallego)* prouve que aussi en Galice cette dénomination était fréquente pour tout artiste ambulant. Également, dans un poème publié dans un autre journal galicien (*El Progreso*) en 1927 on parle de Barriga Verde comme un artiste ambulant qui rappelle José Silvent, mais qui pourrait se référer à n'importe quel artiste forain.

D'ailleurs, dans les entretiens réalisés pour l'enquête on utilise le nom Barriga Verde comme s'il était unique, pour se référer plutôt à l'artiste qu'à la marionnette.

5.1.5. Problèmes de retracer les sans-trace

Pour suivre le récit de l'histoire de la famille Silvent, il faut tenir compte de la précarité de l'existence de ces membres d'une communauté péripatétique, ce qui explique la rareté des registres qui pourraient éclaircir quelques points obscurs dans le parcours du spectacle. José Silvent et Emerenciana ont leur première fille en 1911, qu'ils appellent Lúcia, nom portugais, ce qui fait soupçonner que José était très influencé par la culture du pays voisin. Le couple aura encore deux filles avant se marier en 1919. Le mariage pourrait indiquer une amélioration de la situation économique de la famille et aussi une volonté de régulariser la relation et ainsi faciliter la régularisation du *pater familias*. En effet, l'acte de mariage de José Silvent est le premier document officiel rendant compte de son identité. Sa provenance du Portugal, avec un accent prononcé, pouvait donner des soupçons sur sa nationalité et lui causer des problèmes, notamment avec la loi.

En tout cas, le mariage de José Silvent coïncida, vraisemblablement, avec l'enrichissement progressif du spectacle, en y incorporant des éléments nouveaux. Suivant Iglesias, vers 1915 le couple avait substitué le dispositif originel pour une baraque en toile de bâche avec une structure construite en bois louée dans chaque ville où ils s'arrêtaient. À partir de ce moment, la famille commence à se déplacer dans un carrosse (Iglesias, 2013, 71). Au fur et à mesure que les filles grandissent, elles collaborent aux tâches productives (soin des chevaux, lessive ou nourriture de la famille). D'ailleurs, elles se sont intégrées dans le spectacle (Iglesias, 2013, 73). Le passage du spectacle individuel au dispositif-baraque va déclencher des mutations dans le système d'organisation économique du spectacle, comme nous le verrons après.

Suivant l'hypothèse de Anxo García, qui propose que Joseph Silvent ou Josefa Martínez auraient connu les techniques de manipulation des marionnettes à gaine et leurs

auraient transmis à ses enfants. Il suggère aussi que la famille se serait déplacé d'Estrémadure en Galice, où ils se seraient établis. Une fois retourné de son périple portugais, José aurait retrouvé ses frères et sa sœur, qui parcouraient les foires galiciennes avec une baraque dans laquelle ils offraient plusieurs numéros de variétés, ainsi que – vraisemblablement – de marionnettes traditionnelles. Selon cette hypothèse, le nom « Barriga Verde » peut avoir été mis par Josefa Martínez, qui décide d'appeler comme ça le clown qui attirait l'attention des passants devant la porte de la baraque. Ça serait une façon de rendre hommage à ses compatriotes de Murcia.

Une autre possibilité, encore plus difficile à prouver, c'est que José fût en réalité un portugais qui s'enrôla dans la troupe des Silvent. Cette théorie se fonde sur quelques documents où figure qu'il serait né à Coïmbre, ainsi que sur l'absence d'acte de naissance. D'ailleurs, dans plusieurs références on affirme que le marionnettiste était portugais. Finalement, dans les rares photographies qui ont été conservées, l'apparence de José, grand et maigre, était bien différente de celle de ses frères et sa sœur, de constitution forte et petite.

En tout cas, la personne identifiée comme José Silvent entre en contact à un moment donné avec son présumé frère Santiago et sa présumé sœur Julia, qui travaillent en Galice au moins depuis 1920 comme artistes ambulants. Eux aussi finiront par devenir connues comme Barriga Verde.

Suivant la théorie de Garcia, Santiago et Julia se seraient émancipés de leurs parents quand ils se sont mariés avec d'autres artistes ambulants. Tous les deux fondent leurs propres spectacles et parcourent des régions différentes de Galice. Pourtant, quand ils se retrouvaient dans la même fête, ils travaillaient ensemble. José et sa famille faisaient de même, et par cela il y a des photos ou il apparaît avec un neveu, fils de Santiago, quand ils jouaient à l'extérieur de la baraque pour attirer le public au dedans. Pourtant, cette bonne relation a dû se dégrader à un moment, à cause peut-être de la concurrence générée entre les baraques de José et de Santiago.

Par conséquent, il faut prendre conscience des problèmes causés par l'attribution de la création du spectacle à une seule personne, parce que nous n'avons pas de preuve de l'originalité du spectacle, c'est-à-dire qu'il pouvait même exister auparavant. Le grand nombre des références à Barriga Verde partout en Galice, ainsi que la contradiction apparente des donnés recueillis, amène à suggérer qu'on est face à une création collective. Autrement dit, les pièces qui sont restées dans la mémoire des spectateurs sont celles qu'ils ont le plus aimé. Le public exerçait aussi un rôle créatif par cette sélection.

5.1.6.Popularité et évolution du dispositif scénique

Depuis la fin des années 1930, on trouve quelques traces des baraques de la famille Silvent : des références dans la presse et de la mémoire de personnes encore vivantes aident à compléter le récit du parcours du spectacle depuis lors. Selon ces sources, pendant les années de la République, la présence de « Barriga Verde » (sans préciser si'il s'agit de l'entreteneur ou de la marionnette) était fixe dans deux des foires les plus importantes en Galice : celles de Saint Froilan à Lugo, la première semaine d'octobre, et la foire de Saint Luc à Mondoñedo, célébrée la semaine suivante. On ne sait pas s'il s'agissait de José, de Julia ou de Santiago Silvent, ou bien de plusieurs des frères qui offraient un spectacle commun.

Pendant la guerre, aucune des baraques ne joua. Il semble que c'est après le conflit

que le désaccord parmi les trois frères et sœur est apparu. En tout cas, la répartition des territoires entre eux était respectée : José parcourrait le sud-ouest, Julia l'est et le centre, et Santiago Silvent, parcourrait avec sa baraque les villes du nord de la Galice. Tous les trois se présentaient, sans faute, dans les grands foires annuelles: celles de l'Ascension et Saint Jacques à Santiago, celle de Pâques à Padrón et le San Froilan à Lugo. Vraisemblablement, la popularité acquise par le spectacle motiva que le nom Barriga Verde s'était généralisé à d'autres spectacles forains incluant des marionnettes, suivant quelques témoignages où on ne trouve pas des références à la famille Silvent.

Dans la décennie de 1960 la famille Silvent cesse de représenter le spectacle. Depuis 1950 les trois frères et sœur donnèrent leur place à leurs enfants pour qu'ils jouent les pièces de marionnettes. José Silvent croyait, en 1957, que son héritage était assuré par son petit-fils Manuel, qui avait appris le métier et manipulait avec habileté les marionnettes, selon un article apparu cette année dans le journal *La Noche*. Julia avait cessé de montrer les marionnette plus tôt, et son fils Julio lui succéda jusqu'à la fin des années 1960, selon sa veuve. Santiago cessa encore avant, au début des années 1940, à cause d'une maladie, selon son fils Juan. Au fur et à mesure que les enfants des trois frères Silvent se mariaient, le spectacle familial se réduisait. Les enfants de Santiago, Julia et José se sont spécialisés dans d'autres amusements forains (tombolas, tir à la cible, attractions mécaniques comme les autos-tamponneuses) ou projètent des films dans des petits villages.

Avant sa mort en 1970, José Silvent emportera un oracle mécanique aux foires qu'il avait construit lui-même. Mais le monde auquel il appartenait était en déclin et les attractions nouvelles commençaient à prendre sa place.

5.1.7. Écho dans la presse

On trouve les premières références écrites sur Barriga Verde, les premières preuves de sa popularité, dans des articles de mœurs apparus dans la presse, c'est-à-dire des textes dépourvus de caractère informatif ou sérieux. Ces textes parlent d'un personnage générique, un artiste ambulant consacré à distraire au moyen des langages différentes : du théâtre, des jongleries ou des acrobaties (*La Provincia*, 1924 ; *El Ideal Gallego*, 1925 ; *Valibria*, 1930 ; *El Progreso*, 1937, 1939,1945). On ne parle pas expressément des marionnettes. On décrit Barriga Verde comme un artiste humble qui se maquille avec du blé pour blanchir sa face, quelqu'un qui amuse et est proche du peuple.

Pendant l'après-guerre d'autres références apparaissent, toujours dans des articles de style lyrique, bien différenciés des contenus informatifs. Quelques auteurs utilisent Barriga Verde comme prétexte pour laisser libre cours à leurs prétentions littéraires. C'est le cas de Raimundo García Domínguez (Borobó) qui consacre plusieurs articles à Barriga Verde à partir de 1947 dans le journal *La Noche* de Saint-Jacques-de-Compostelle. Les textes de Borobo apportent des données intéressantes sur l'ambiance des foires et des fêtes à l'époque. Parfois, il incorpore à ses récits des dialogues avec le marionnettiste, fournissant des informations précieuses sur José Silvent et sa famille. L'auteur des articles exprime son admiration pour le talent du marionnettiste, qui, à son avis, mériterait d'être reconnu par l'Académie.

Dans le journal *La Region* de la ville d'Orense, on trouve plusieurs articles consacrés à Barriga Verde entre 1948 et 1953. La plupart sont écrits par Vicente Risco, auteur galicien qui avait lutté pour la cause du nationalisme galicien pendant la République,

mais ayant soutenu le coup d'État Franquiste, il fut considéré comme traître par ces compagnons réprimés par le nouveau régime. L'intellectuel s'est réfugié derrière la littérature pour oublier ce passé gênant, et touts ces écrits montrent une tendance décadentiste, la nostalgie d'un passé glorieux (le Moyen Âge) et le dégoût de la modernité et de ses valeurs.

Les marionnettes de Barriga Verde représentent tout ce que Risco idéalise. Il paraît qu'il découvre le spectacle en 1948, selon un article apparu pendant les fêtes de cette année, et il reste fasciné. Le spectacle représente une réminiscence des temps médiévaux, contraire au présent corrompu. Pour lui, le spectacle représente un passé qui agonise. Cette idée était cohérente avec les valeurs hégémoniques à l'époque franquiste, où on valorisait toutes les expressions culturelles évoquant un passée glorieux (Graham, 237).

Le spectacle de marionnettes représente ce que Risco considère comme la fonctionnalité du théâtre, qui doit éviter tout réalisme et volonté de transformation (Villalaín, 373). Il défend que le théâtre doit être inexplicable, irrationnel. Ce mystère qui est le germe du théâtre, il le trouve dans le spectacle de Barriga Verde. Les valeurs et les goûts de l'auteur déterminent son analyse du spectacle dans les articles qu'il écrit en 1948, 1949, 1951 et 1953. Ça confirme l'hypothèse que le discours exprimé publiquement par le spectacle n'était pas expressément subversif. Il ne l'était que pour ceux qui voulaient le voir.

Parlons d'un autre écrivain galicien, qui a aussi changé de camp après la guerre, Álvaro Cunqueiro. Cet auteur, dont l'œuvre littéraire étendue et acclamée tant en langue galicienne qu'en espagnol, a travaillé dans des journaux pendant la dictature, écrivant tout genre d'articles. Il se réfère à Barriga Verde dans deux textes, publiés en 1951 et 1957. Il s'agit aussi de peintures de mœurs, mais les deux textes reflètent aussi la vision de l'auteur sur le spectacle. Cunqueiro considère le spectacle des marionnettes populaires comme du théâtre authentique, celui proposé par Aristote, qui amène à la peur et la piété. Chaque pièce représentée dans le spectacle est, pour Cunqueiro, une allégorie morale, considérant qu'il y a une intention persuasive et doctrinale, comme dans le théâtre défendu par Aristote.

5.2. LE SPECTACLE DE MARIONNETTES. TEXTE, DISPOSITIF SCÉNIQUE.

5.2.1. Manipulation

Pour entreprendre la description du spectacle de marionnettes de Barriga Verde, il faudra utiliser des matériaux divers et fragmentaires, souvent des réminiscences floues ou des objets abîmés, afin de recomposer l'appareil scénique qui a ébloui des générations en Galice.

Les Silvent ont excellé comme manipulateurs de marionnettes à gaine, une technique étendue en Europe à partir du 18ème siècle, moment où le théâtre de marionnettes perd la faveur de l'aristocratie et se réfugie dans les chemins et les places des villes. Les marionnettes à gaine sont composées d'une tête taillée en bois, jointe à un corps en toile que le marionnettiste « chausse ». Cette technique avait plusieurs avantages pour l'artiste ambulant, surtout s'il voyageait seul. D'un côté, il pouvait transporter les marionnettes dans un sac au dos, et il ne lui fallait qu'un drap pour construire une scène improvisée là où il prétendait rassembler du public. En deuxième place, lui seul, avec ses mains, pouvait représenter plusieurs histoires avec de nombreux personnages. Avec sa main droite il manipulait le héros comique, devant qui passent des personnages antagonistes,

manipulés avec la main gauche. Le conflit qui apparaît entre l'héros et ses antagonistes est résolu avec des coups de bâton. Ce schème est partagé par toutes les traditions de marionnettes à gaine en Europe. Cette simplicité est la base sur laquelle le montreur utilise son ingéniosité et son habilité pour réussir un effet comique. Les arguments sont comme des *canovacci* dont on incorpore des dialogues et des situations improvisées selon le public présent. C'est pour cela que chaque représentation est différente. Par conséquent, il n'est pas possible d'établir une version unique et canonique des pièces de Barriga Verde. Le texte joué par les marionnettistes variait selon le public et le lieu de la représentation, en plus il faut ajouter l'élément subjectif et créatif de l'acte de réception théâtrale. Par conséquent, ce n'est pas étonnant que les descriptions du spectacle semblent parfois contradictoires.

Les marionnettes qui jouaient ces petites scènes étaient aussi modestes que les personnes qui les mettaient en scène. La physionomie des marionnettes de la tradition européenne varie selon le contexte culturel, ayant hérité des attributs issus des modes ou des circonstances historiques. De cette façon, les membres les plus anciens de la lignée, comme le Pulcinella napolitain, le Polichinelle français ou le Punch britannique, gardent les attributs grotesques qui les rappellent à leur origine carnavalesque : la bosse frontale ou au dos, le nez et le menton crochu. Le costume de quelques-uns d'entre eux montre un mélange de couleurs et de verroterie typiques de l'autorité, comme le manteau militaire porté par Polichinelle ou Punch. Dans le cas de Guignol, son costume rappelle son appartenance à la classe ouvrière. Dans les cas de Dom Roberto et – vraisemblablement aussi – celui de Barriga Verde, l'apparence du personnage combine des éléments médiévaux (les couleurs vives, le bonnet pointu de Dom Roberto) et une tête très simplement taillé par l'artiste ambulant. En ce qui concerne les marionnettes de José Silvent, on en trouve deux types, vraisemblablement correspondant à deux périodes : les plus anciennes sont des marionnettes très expressives, taillées grossièrement à main ; les autres, plus récentes, ont été achetées ou commandées à un artisan.

Pour faire jouer les marionnettes à gaine, le rythme et l'expressivité sont cruciaux pour créer l'impression qu'elles sont vivantes et pour attirer l'attention du public. D'ailleurs, les marionnettes à gaine, si vives et ingénieuses, interagissent avec le public d'avantage que les marionnettes à fils ou d'autres techniques. Cela rendait possible une meilleure proximité et la faveur des classes populaires (Francis, 2012, 58).

En plus de leur maîtrise de la manipulation des marionnettes, les marionnettistes devaient être capables d'adapter leur voix à tous les personnages de la pièce. Le marionnettiste était tenu d'aller à la rencontre de son public, pas l'inverse comme au théâtre « savant ». Il fallait qu'il attire l'attention des passants, et pour ça il devait s'imposer face à d'autres stimulations qui se faisaient concurrence dans les espaces d'attroupement. Par conséquent, la survie du marionnettiste dépendait largement de sa capacité à attirer du public jusqu'à la fin de sa représentation, moment où lui même ou un assistant tendait la main pour recevoir la récompense des spectateurs, sous forme de monnaies ou d'espèces. C'est pourquoi, le mouvement vigoureux (plus facile à conquérir avec des marionnettes à gaine) et la voix, étaient des éléments fondamentaux des spectacles de marionnettes. Ainsi, une forme particulière de voix, très aiguë et braillarde, capable de s'imposer au chahut de la foule, devint la marque d'identité du théâtre de marionnettes populaire partout dans le monde. Cette voix est produite par un instrument, dénommé sifflet pratique ou pratique en français, mot qui, selon Charles Magnin, serait

une dérivation de l'espagnol *platica* (voulant dire conversation). D'ailleurs, le mot espagnol pour marionnette, *títere*, apparut pour la première fois au 17ème siècle, constituerait une forme onomatopéique dérivée du son aigu du *pito* ou sifflet : « ti-ti-ti » (Varey, 1956, 95). Néanmoins, l'origine de cet instrument pourrait être beaucoup plus lointaine. L'historien français soutient que le montreur syracusain qui jouait pour Socrate et le reste des invités au banquet de Callais aurait utilisé un sifflet pratique, ou outil semblable, pour donner des voix différents à ses marionnettes (Magnin, 1862, 46).

La pratique fonctionne comme l'anche d'un instrument à vent, en restreignant le passage de l'air par la gorge du marionnettiste. Ce petit appareil, constitué d'une fine lame vibrante entre deux petites plaques en argent, est placé par le marionnettiste contre son palais mou. Avec le temps ça crée une zone calleuse qui aide à la tenir, de telle sorte que le montreur arrive à faire alterner sa voix naturelle avec celle-là modifié par la pratique (McCormick et Pratasik, 2004, 154). Au 19ème siècle, l'usage du sifflet pratique était généralisé parmi les montreurs de marionnettes à gaine en Espagne. En France, il était toujours utilisé pour jouer Polichinelle, mais pas pour Guignol, personnage plus ancré dans la nouvelle réalité sociale des villes industrialisées, dont les dialogues plus complexes seraient restés difficiles à comprendre avec la pratique (ibidem, 155). Le sifflet pratique était aussi utilisé dans le théâtre traditionnel de Dom Roberto au Portugal, pour tous les personnages. Pour cela, les pièces de cette tradition sont pleines de mots avec le phonème /r/, l'une des rares consonnes que le sifflet pratique arrive à émettre sans difficulté (Seara Cardoso, 5). Dans le cas du théâtre de marionnettes en Galice, le sifflet était déjà utilisé avant Barriga Verde, par les aveugles (Sampedro, 2007), et les Silvent l'ont aussi utilisé.

En fait, la voix dénaturée par cet appareil rendait obscures les discours du protagoniste pour les spectateurs peu familiarisés avec l'argot populaire. Ainsi, le sifflet pratique constituait une sorte de masque de la voix, contribuant à déguiser les discours subversifs du personnage principal de ce théâtre. Il s'agirait d'une forme de résistance publique camouflée, ce que James Scott (1991) aura dénommé « infrapolitique des subalternes ».

Par ailleurs, l'usage du sifflet pratique aurait constitué une tactique défensive du collectif des marionnettistes. Bien qu'ils étaient des artistes issues du peuple, les marionnettistes étaient simultanément membres d'une subculture spécifique, celle des forains et des colporteurs. L'anthropologue Aparna Rao (100) désigne ces collectifs des « péripatétiques », lorsque l'itinérance est leur caractéristique distinctive. Cette mobilité, motivée par des causes économiques, empêche les forains de s'intégrer dans une communauté sédentaire. L'usage de la technique du sifflet pratique était un de ces mystères que les marionnettistes ne révélaient qu'à celui méritant de prendre le témoin de leur métier, usuellement un fils ou un nièce (McCormik et Pratasik, 2004, 31-32).

En conclusion, le sifflet pratique a servi aux marionnettistes à camoufler les critiques présentes dans leur spectacle et à garder leur identité. On peut ajouter une troisième fonctionnalité à cette technique, qui a avoir aussi avec les tactiques de résistance symbolique : l'usage du sifflet pratique comme masque du marionnettiste. Dans le cadre du rapport communicatif entre l'artiste populaire et son public, composé par le peuple, le montreur utilise la marionnette et le sifflet pratique comme médiateurs pour que son message soit reçu comme s'il était détaché de qui l'émet. Cette idée nous renvoie au rôle rituel de la marionnette en tant qu'intermédiaire entre les hommes et le sacré, proposée

para Maryse Badiou. Dans le cas des marionnettistes populaires qui transmettent des contenus antiautoritaires, l'objet interposé sert à assurer l'anonymat de l'émetteur. Pendant la représentation, le montreur reste caché derrière une toile ou à l'intérieur de son castelet, et seule les marionnettes qu'il manipule restent visibles au publique. De cette façon, l'illusion que la marionnette prend vie est générée, accentuée par la voix surnaturelle avec laquelle elle parle. La marionnette et le sifflet pratique exercent ainsi un effet de distanciation (*Vetfremdung*), pareil à celui que Brecht proposait pour son théâtre dialectique, qui empêche les spectateurs de s'identifier de manière acritique avec ce qu'ils sont en train de regarder. Cet effet permet au marionnettiste, selon notre hypothèse, de se décharger de toute responsabilité par rapport au fond critique du discours, puisque c'est la marionnette qui l'exprime, et par cette ruse il s'abrite face au pouvoir.

5.2.2. Le héros

L'argument se résume par une succession de rencontres entre le héros comique et un ensemble de personnages représentant une menace à sa liberté. Tous les personnages du spectacle ont des équivalents aux autres traditions européennes de marionnette à gaine; tous sont des archétypes montrant en scène des peurs ataviques de l'être humain ou des éléments du pouvoir matériel qui les oppriment.

Le personnage principal, ce qui donne son nom à la tradition, reste sur scène la plupart du temps, restant manipulé par la main droite du marionnettiste. Par cela, la marionnette du protagoniste constitue une sorte de prolongation du bras du montreur, ce qui pourrait expliquer pourquoi le personnage recevait souvent le nom du marionnettiste. Barriga Verde ou, était le héros galicien de théâtre de marionnette à gaine. Son caractère coïncidait largement avec celui des autres héros de la tradition européenne: l'irrévérence, l'innocence feinte qui cache un ingéniosité aiguë et la témérité pour affronter ses adversaires, qu'il vainc toujours. Les différents témoins recueillis s'accordent à remarquer que c'était un personnage qui « résout tout par des coups de bâton ». Le caractère violent, plus proche du Punch anglais que du Pulcinello napolitain, s'exprime surtout avec (ou plutôt contre) les représentants du pouvoir, quelques-uns aussi présents dans le répertoire européen, notamment le curé et le Diable.

Les rencontres de Barriga Verde avec le reste des personnages se résolvent d'une façon absurde, fréquemment par des coups de bâton sur les têtes. La mort des antagonistes s'affronte à la légère, on rigole même ; ce n'est pas une morte sérieuse, elle ne comporte pas la disparition d'une vie réelle, mais l'expression libératrice d'un désir inconcevable dans un autre contexte. Les coups de bâton sur l'autorité offrent au public la possibilité d'une libération momentané. Mais pour qu'on puisse les admettre pendant la dictature, il fallait que le personnage qui donne les coups soit immoral, qu'il représente tout le contraire des valeurs promues par le régime. Pour cela, quelques uns des enquêtés décrivent Barriga Verde comme étant avare, tricheur, menteur. Il n'est jamais présenté comme le héros qu'on doit imiter, contrairement à la tragédie. Il y a même des personnes enquêtées qui affirment que Barriga Verde était le « méchant » de l'histoire, et qu'il y aurait un véritable héros, le « gentil », qui lui faisait front et finalement vainquait.

On peut trouver dans les articles publiés dans la presse de l'époque comment les élites intellectuelles (la culture dominante) interprétait le caractère du personnage. Par exemple, Cunqueiro distingue l'ingénuité de Barriga Verde, ne trouvant que cette attitude puisse être feinte. Selon Vicente Risco, « la cause de Barriga Verde est bonne et pour cela

il est plus fort que tous les autres ». Le bâton est un remède nécessaire contre les vices de la société, incarnés selon Risco dans les antagonistes que Barriga Verde rencontre dans son parcours. Il semble que l'écrivain réfléchit ses propres idées dans le spectacle. De la même manière, chaque spectateur pouvait trouver en Barriga Verde le reflet de ses propres preoccupations.

5.2.3. Autres personnages

À la rencontre de Barriga Verde, manipulées avec la main gauche du marionnettiste, se rendent des personnages différents. Chacun d'eux incarne une menace, une forme d'opprimer le subalterne, représenté par le heros. Il réagit à cette position d'infériorité utilisant son bâton.

Le premier antagoniste de Barriga Verde c'est le Compère, aussi appelé « le Portugais ». C'est la figure du « nouveau riche », qui revient somptueux après avoir émigré. Il arrive au village se vantant d'avoir gagné beaucoup d'argent en Amérique, et rencontre son ancien copain Cristobal. Tous les deux s'engagent dans une bagarre, et Cristobal (Barriga Verde) finit par tuer le Portugais.

Le fait que le personnage ridiculisé soit Portugais peut étonner, compte tenu que José Silvent ait vécu plusieurs années dans le pays voisin et qu'il était même considéré comme un Portugais par quelques personnes. Justement, ce pourrait être le motif : il aurait introduit ce personnage pour éviter les doutes sur son origine espagnole.

En réalité, ce personnage montrait le cliché présent dans la littérature espagnole depuis le dénommé Siècle d'Or (16ème et 17ème siècles). Selon ce cliché, les Portugais tombaient souvent amoureux et étaient passionnés et jaloux, ils se vantaient souvent de leur courage mais en vérité ils étaient lâches, finalement ils étaient censés s'habiller de façon très élégante (Pedrosa, 100). Ces attributs sont les mêmes que ceux décrits par les enfants de Santiago Silvent. Selon sa description, le motif du conflit avec Barriga Verde c'est la rivalité pour l'amour de Rosita, la fiancée de Barriga Verde.

Rosita, qui a le même nom dans les traditions espagnole et portugaise, c'est le seul personnage qui ne finit pas par gouter le bâton de Barriga Verde. Pourtant, le personnage féminin n'est pas très bien traité dans l'histoire. La fille est montrée comme étant inconstante et facile à impressionner par le Portugais, de qui elle tombe amoureuse dès qu'elle a vue ses médailles (selon Alfonso, fils de José Silvent). Quand il meurt, elle est très vite consolée par le tueur, Barriga Verde.

Le curé, appelé par Barriga Verde, officie aux obsèques du Portugais. Le personnage du prêtre est largement humilié dans le spectacle. Il est montré comme très avare. Quand il veut que Barriga Verde lui paye pour l'enterrement, le protagoniste considère que c'est trop cher et décide de lui payer en coups de bâton. Il semble que cette scène ne fut pas adoucie pendant le franquisme, bien que les attaques à l'Église étaient durement réprimés. Si on en juge par les entretiens réalisés, la raclée reçue par le curé est restée bien vive dans la mémoire populaire. Il s'agit d'une démonstration de l'« anticléricalisme croyant » présent dans la culture populaire pendant le Moyen Âge et l'ère moderne. Cet anticléricalisme critiquait l'avarice et le conduite débauchée des représentants de l'Église (Caro Baroja, 2008, 20). Ce n'est pas, donc, un anticléricalisme athée qui rejette les fondements de la religion. Pourtant, il faut interpréter la ridiculisation et le traitement cocasse des affaires religieuse comme un geste d'énorme puissance symbolique, notamment pendant le franquisme, où le catholicisme était considérée l'idéologie

nationale. (Graham, 237)

Le dernier personnage qui apparaît devant Barriga Verde est le Demon, aussi d'origine médiévale. Cette figure restait reléguée à la culture populaire depuis la Renaissance, et on lui a ajouté une connotation ironique (Flores, 48).

Le Démon du spectacle de Barriga Verde détient les principales caractéristiques de l'archétype préservé par la mémoire populaire. Il est rouge et a des grandes cornes avec lesquels il s'en prend contre le protagoniste quand il refuse de l'accompagner en enfer. Il pue le soufre, comme le souligne Cunqueiro dans son article de 1951 et le confirme le témoignage de Juan, fils de Santiago Silvent. Ce Diable correspond à l'iconographie carnavalesque (Bajtin, 355). Sa presence dans la pièce répond à la volonté de vaincre la peur par le rire, d'amener l'enfer à la terre pour le vaincre, ce que fait Barriga Verde. Le Diable est un des personnages les plus remémorés du spectacle, même plus que celui de Barriga Verde.

Il y avait aussi, parmi les personnages, un représentant de l'autorité civile. Selon les sources, on parle d'un gendarme ou d'un soldat qui essaye, en vain, d'apprendre à Barriga Verde les rudiments de l'instruction militaire.

5.2.4. Repertoire

On a déjà vu comme le spectacle de Barriga Verde aurait reçu des influences de la tradition portugaise, mais aussi de celle castillane et des *cristovos*, le théâtre de marionnettes joué en Galice avant l'apparition du nouveau personnage. Casto Sampedro y Folgar, folkloriste décédé en 1937, laissa un témoignage des pièces joués par les aveugles qui précéderont Silvent. L'un des sujets, la « scène du barbier cher », coïncide avec celle joué par Silvent. Cette scène existe aussi dans la tradition portugaise, mais les rôles du barbier et du client étaient échangés, Don Roberto étant le client qui se disputait avec le barbier à cause du prix du service. Aussi dans la tradition castillane il y a une scène semblable, intitulé « le Barbier de Seville », justement, le même titre donné par les Silvent à la scène qu'ils jouaient. Par conséquent, il paraît que cette scène aurait été plutôt héritée des frères de sa mère Josefa, ou qu'ils auraient décidé d'incorporer dans leur répertoire la scène connue du public galicien grâce aux aveugles marionnettistes. Dans la version jouée par les Silvent, Barriga Verde est le barbier et son client, Manuel, est quelque fois le même Compère. Il n'est pas content du service du barbier et refuse de le payer, ce qui déclenche une bagarre qui gagne Barriga Verde, tuant le client avec son bâton.

Cette scène n'était pas toujours représentée ; parfois on jouait à sa place la scène appelé « le jeu de pelote » selon le fils de José Silvent, ou « le jeu de bâton » selon le fils de Santiago Silvent. Cette deuxième dénomination renvoie au « bâton portugais », un art martial typique du nord de Portugal. Le fait que Barriga Verde s'affronte au Portugais dans cette scène pourrait signaler une influence du pays voisin. Pourtant, cette scène n'existe pas dans le répertoire du théâtre de Dom Roberto.

De même que celle du barbier, cette scène active un nouvel ordre dramaturgique (Cardoso, 7), parce que la mort de l'antagoniste de Barriga Verde déclenche un ensemble d'évènements : l'enterrement du défunt et la persécution du protagoniste par les autorités de la terre et de l'au-delà.

La scène qui suit est celle du enterrement, aussi intitulée « La Veuve joyeuse », bien qu'elle n'ait aucun rapport avec l'opéra de Lehár. Rosita découvre que son fiancé est

mort et elle commence à pleurer. Barriga Verde essaie de la consoler et en même temps lui fait la cour. Lui-même appelle le prêtre afin qu'il officie pour l'enterrement. Le curé chante un répons mêlé aux verses satyriques et l'enterrement commence. Une église en bois avec une clochette qui sonne allègrement forme le décor de cette scène. Le curé est à la tête du cortège, chantant son répons surréel. Après lui, le cercueil porté par quatre enfants de cœur. Suit Rosita, qui pleure inconsolable, et Barriga Verde qui essaie de la convaincre à se marier avec lui. Dans ce moment, l'un des dialogues les plus remémorés du spectacle se produit. Le défunt sort sa tête en dehors du cercueil et demande à Rosita qu'elle arrête de pleurer. À la fin de l'enterrement le curé demande à Barriga Verde qu'il lui paie 50 pièces pour la cérémonie, et il répond lui payant en coups de bâton.

Une autre scène est celle de la corrida, appelée « Taureau par la queue », dans laquelle Barriga Verde affronte un taureau, la seule marionnette à tiges du spectacle. Cette scène est présente dans les traditions espagnole et portugaise, et celle de Barriga Verde mélange les deux. Selon quelques témoignages (Juan, fils de Santiago Silvent), Barriga Verde ne torée pas à la manière espagnole, avec des banderilles et des épées, mais à la portugaise, où le torero n'utilise que la force de ses bras pour combattre le taureau, et il ne le tue pas. Barriga Verde finit par vaincre en saisissant le taureau par la queue et lui fait tourner la tête. Pourtant, selon Alfonso, fils de José, le héros utilise les éléments typiques du style espagnol, notamment une cape rouge et l'épée, avec laquelle il finit par tuer l'animal.

Le spectacle finissait toujours avec la même scène, celle appelée « La mort du Diable ». Cette scène est présente dans toute la tradition européenne de marionnettes à gaine. Après sa victoire à la corrida, Barriga Verde le célèbre en s'enivrant et il tombe endormi. Le Démon profite du moment pour apparaitre au milieu d'une fumée pour l'amener en enfer comme châtiment pour ses crimes. L'odeur de soufre réveille Barriga Verde, qui refuse d'accompagner le Diable. Mais celui-ci insiste, et Barriga Verde invente une ruse pour le tromper : il accepte, mais doit aller chez lui pour prendre un manteau et un parapluie, au cas il pleut en chemin pour l'enfer. En réalité, il va chercher son bâton. Le diable profite pour faire la sieste. Barriga Verde revient portant son bâton et charge le diable qui esquive le coup. Ils commencent à se bagarrer mais le protagoniste n'arrive pas à battre son adversaire. Finalement, le protagoniste trouve une solution : il se signe et prie un Pater Noster (selon Juan Silvent, il demande au public que prier avec lui). À l'instant, le Diable désorienté commence à délirer. Barriga Verde lui assène plusieurs coups de bâton. Quand il réussit à tuer le diable, il prononce la phrase finale du spectacle, toujours remémorée : « Mort le Diable, finie la peseta ».

La culture populaire galicienne est pleine d'histoires de personnes qui font un pacte avec le démon et après le trompent (Risco,1997, 244). Bien qu'il peut sembler hérétique, la volonté d'éviter l'enfer est justifiée populairement, quels que soient les péchés commis. Ce défi aux châtiments imposés par l'orthodoxie catholique est une manière d'exprimer le discours caché des subalternes. Dans le cas de Barriga Verde, le public le soutien, malgré les crimes qu'il a commis.

5.3. RÉCEPTION

Le public qui assistait aux représentations du spectacle, aussi bien à l'intérieur de la baraque à l'occasion des foires et fêtes patronales, que dans les salles de bal pendant l'hiver, était très divers. Cette diversité est typique d'une société dans laquelle le

capitalisme n'a pénétré que vaguement et où « la culture populaire est la culture de tout le monde », comme pendant le Moyen Âge en Europe (Burke, 1979, 270). Pourtant, la situation était plutôt celle décrite pour Peter Burke dans l'époque moderne, moment où le clergé, l'aristocratie et la bourgeoisie abandonnent progressivement la culture populaire pour se distinguer des classes défavorisées. Mais, bien que les espaces de socialisation et la délectation culturelle des classes privilégiées étaient restreint, les moments de célébration populaire étaient ouverts à la participation de tous les groupes sociaux. Cela arrivait encore en Galice pendant la période analysée. D'ailleurs, quelques membres cultivés des classes aisées, conscients du progressif déclin des formes de la culture populaire, se sentaient fascinés par quelques unes de ses expressions et ils essayaient de les enregistrer pour éviter qu'on les oublie (Burke, 3-9). On peut inclure dans ce groupe les intellectuels galiciens qui ont écrit sur Barriga Verde, bien que quelques-uns d'entre eux n'étaient pas favorables au régime et, par cela, partageaient quelques traits avec ceux que nous avons appelé les groupes subalternes. En tout cas, ils avaient le privilège d'accéder au discours public dominant, a travers la presse de l'époque.

Malgré la diversité du public, il y avait des différences parmi les spectateurs. D'abord, l'origine paysanne ou urbaine était déterminante. Beaucoup des spectateurs venus de la campagne ne pouvaient pas payer une entrée pour accéder à la baraque et ils devaient se résigner à regarder l'attraction offerte par la porte. En tout cas, le public qui allait voir le spectacle de Barriga Verde rassemblait des positions sociales très diverses, bien que la majorité des spectateurs étaient de classe moyenne-inférieure. À cause de la popularité de la baraque quelques personnes (surtout des gamins) essayaient d'y entrer sans payer selon le témoignage de la famille.

Dans les représentations qu'ils faisaient en hiver, dans des petits villages, la situation changeait. Ils ne montaient pas la baraque et s'installaient chez un voisin. La famille restait là plusieurs jours, même des semaines, ce qui rendait possible la convivialité avec les gens du village. Ils jouaient dans une salle de bal ou un grenier, offrant un spectacle pour tous les âges : ils projetaient un film, jouaient des marionnettes et faisaient tourner des disques pour que les jeunes dansent. Ils acceptaient de la nourritures en échange, sachant que les voisins de la campagne n'avaient pas de liquidité.

En résumé, le public qui assistait aux représentations des marionnettes de Barriga Verde de tout type (à l'intérieur de la baraque ou dans la campagne) était intergénérationnel et de statut socio-économique divers, bien que les classes moyennes et bases de milieu urbain était majoritaires. Dans le cas des enfants, on doit compter aussi ceux des classes plus aisées. Dans le milieu rural, toute la population composait le public, sans différentiation de classe. Dans ce sens, le spectacle est pareil aux spectacles populaires du Moyen Âge et de l'époque moderne (P. Burke, 1979, McCormick et Pratasik, 2004). Pourtant, les transformations propres de la société de masses finiront par stratifier les spectacles selon l'âge et la classe des spectateurs (McCormick et Pratasik, 2004).

5.4. PRÉSENCE DU DISCOURS CACHÉ DANS LE SPECTACLE DE MARIONNETTES

Pour valider la première des hypothèses de recherche, nous essaierons de déterminer, à partir de l'analyse du spectacle de marionnettes de Barriga Verde, si celui-ci a aidé à véhiculer le discours caché des subalternes dans la Galice de l'après-guerre.

Nous avons focalisé l'analyse sur trois des scènes du spectacle, celles desquelles

nous disposons d'un plus grand nombre de données, provenant de sources variées. Ça indiquerait que ces scènes sont restées plus longtemps dans le répertoire de la famille Silvent, parce qu'elles étaient les plus applaudies. Il s'agit des scènes du jeu de bâton, l'enterrement et la mort du Démon. Les trois sont aussi référées dans les articles analysés, ce qui permet d'évaluer comment elles étaient interprétées par la culture dominante.

Compte tenu qu'il n'y a pas d'enregistrement audiovisuel du spectacle, l'analyse des éléments dramaturgiques doit reposer sur des témoignages recueillis. Il n'y a pas non plus des textes écrits du spectacle, ce qui était fréquent dans la tradition européenne de marionnettes populaires. En fait, tant José Silvent que son frère Santiago et sa soeur Julia étaient analphabètes. Ils n'eurent jamais besoin d'écrire. D'ailleurs, l'absence de traces de son œuvre était une manière de se protéger de la censure. Les pièces jouées n'étaient visibles que pendant la représentation.

Voilà la difficulté majeure de l'analyse: le seule matériel dont nous disposons est le témoignage des récepteurs du message (qui ont assisté au spectacle dans des circonstances très diverses) et celui des enfants des transmetteurs ou porteurs du spectacle, dont la perspective est en même temps celle de l'émetteur et du récepteur. Les deux types d'informateurs sont influencés par des préjugés sur ce qu'ils croient être la considération sociale des valeurs esthétiques du spectacle. Nous essaierons de déceler dans leurs descriptions du spectacle – parfois dans ce qu'ils omettent – ces moments desquels émergeait le discours caché, étant perçu par l'ensemble des spectateurs ou une partie d'entre eux. Par conséquent, il faudra que l'analyse fasse attention à la sémantique des discours, mais aussi à sa pragmatique, c'est-à-dire au contexte dans lesquels ils se sont exprimés. Cela rendra possible de déceler les tactiques des informateurs pour définir leur position par rapport au sujet de la conversation.

Nous avons focalisé l'analyse sur trois types de textes:

1. Des articles apparues dans la presse de l'époque. Nous en avons sélectionné onze, parmi tous les articles dans lesquels on mentionne Barriga Verde, ceux décrivant tout ou une partie du spectacle de marionnettes. Il s'agit de chroniques à caractère littéraire, publiés dans des rubriques fixes, ce qui permettait à leurs auteurs d'ignorer les règles discursives dominantes.

2. Des entretiens avec des membres de la famille Silvent: Alfonso Silvent Fernández (4), Juan Silvent Suárez (2), Santiago Silvent Suárez (1) et Consuelo Ferrero Bao (1). Ces témoignages sont la seule source pour déceler l'intention du marionnettiste par rapport au message qu'il transmettait dans son théâtre. Il faut tenir compte de ce que le discours caché ne s'exprime pas toujours ni consciemment ni explicitement. D'ailleurs, les membres de la parentèle des marionnettistes peuvent essayer de maquiller quelques points qu'ils considèrent contrevenant la morale dominante. Une telle opération de maquillage est un reflet de celle que le marionnettiste même pouvait réaliser pour s'abriter contre des représailles. D'ailleurs, de cette façon les informateurs protègent la mémoire de leur ancêtre, évitant qu'on associe sa figure à la marginalité sociale. De cette façon, l'analyse de ces entretiens doit tenir en compte ne pas seulement ce qu'on dit mais ce qu'on omet ou ce qu'on réitère de façon obstinée.

3. Témoignages des spectateurs. Tous les treize entretiens analysés incorporent des descriptions du répertoire, assez brèves et fragmentaires. Pourtant, ce qui intéresse d'avantage à l'analyse c'est l'effet que le spectacle eut dans leurs vies et les sentiments que cette mémoire évoque.

Pour l'analyse des trois types de textes nous avons accordé beaucoup d'importance au contexte et la biographie de chacun des auteurs. Puis que nous avons appliqué la technique de l'analyse du discours, nous avons étudié aussi la structure des textes ainsi que les choix sémantiques, le lexique utilisé. Dans le cadre de ce résumé, nous ne nous étendrons pas dans les détails de l'analyse et nous nous bornerons à en montrer les conclusions.

5.4.1. Présence du pouvoir dans les textes

Le pouvoir traverse absolument tous les discours analysés. Les valeurs dominantes y sont présentes d'une façon ou d'une autre, plus ou moins consciemment. Nous avons décelé quelques-unes des manières dont ce pouvoir s'exprime, soit en censurant l'informateur, soit en influençant sa valorisation du spectacle. Seulement si la chercheuse interroge de façon explicite sur le pouvoir, les informateurs réagissent dans un sens ou dans l'autre. Dans quelques cas, ils réaffirment leur adhésion aux valeurs dominantes. Une explication possible de cette attitude pourrait être la position que les informateurs adoptent par rapport à la chercheuse, qu'ils considèrent comme representant la culture dominante. Dans d'autres cas, plus rares, ils se démarquent de ces valeurs et expriment leur opinion sur la position politique du spectacle. Quelques uns nient que le spectacle contienne des éléments critiques. D'autres, au contraire, assurent que le spectacle avait un caractère subversif.

Ces deux attitudes déterminent l'opinion des spectateurs par rapport au personnage de Barriga Verde : il est le héros incontesté pour quelques uns, pour d'autres il a plusieurs défauts. Ainsi, le fait que quelques membres de la parenté nient qu'on frappait le curé dans le spectacle dénote une acceptation (au moins publique) du pouvoir. Ils reconnaissent les éléments subversifs implicites dans le répertoire joué par leur ancêtre et ont besoin de purger ce qu'ils considèrent comme des péchés qu'il ne faut pas dévoiler pour préserver leur mémoire.

Pour ces personnes, héritières d'une subculture en extinction, enregistrer l'œuvre de sa famille signifie la traduire par écrit, pour qu'elle soit connue dans le domaine de reproduction du pouvoir/savoir, représentés par l'Académie.

La fait que la majorité des informateurs évitent de parler de l'intention critique du spectacle serait une conséquence, selon Helen Graham, du fait que la conception du monde populaire était forcé de s'exprimer de manière elliptique, même inconsciente, comme tactique défensive contre la répression franquiste. Par cela, beaucoup de personnes qui ont vécu l'après-guerre se refusent à reconnaître ouvertement leur désaccord avec le régime franquiste, bien qu'elles évoquent leur mécontentement dans leur mémoire.

Ce processus psychologique, provoqué par l'intériorisation de la peur des représailles, augmente les difficultés pour déterminer les tactiques utilisées par les marionnettistes et leur public pour communiquer le discours caché des subalternes dans le cadre des représentations de Barriga Verde.

5.4.2.Tactiques pour infiltrer le discours caché

Malgré les difficultés trouvées pour détecter les éléments du *hidden transcript* dans le répertoire (transmis qu'oralement) et dans la situation communicative du spectacle

(étant unique à chaque représentation et pour chaque spectateur), on considère qu'il y a des évidences pour affirmer que le spectacle a constitué une forme de résistance symbolique pendant les premières décennies du franquisme.

En guise de conclusion de l'analyse des donnés collectés, et suivant les catégories proposées par James Scott, on décrira les stratégies auxquelles nous avons eu recours pour véhiculer le discours caché dans le cadre du spectacle.

5.4.2.1. Anonymat :

Pendant la représentation, le marionnettiste est caché derrière une toile, de telle façon que le public ne voit que les marionnettes qu'il manipule. Ainsi, le marionnettiste évite toute responsabilité par rapport à la critique que contient le discours de la pièce, puis c'est la marionnette qui l'exprime. Au moyen de cette tactique le montreur s'abrite contre les représailles. Les membres de la famille Silvent et d'autres marionnettistes qui ont joué Barriga Verde se sont servis de cette tactique.

5.4.2.2. Ambigüité :

Si on ne peut pas garantir l'anonymat de l'émetteur – comme cela est arrivé aux frères Silvent quand la popularité du spectacle se propagea – il faut déguiser le message suffisamment pour esquiver la répression. De cette façon, on fait allusion à un blasphème sans l'exprimer complètement. Avec le temps on oublie le blasphème auquel se referait l'euphémisme, qui devient inoffensif (Scott, 1990, 153). Pour cela, les dialogues du spectacle de Barriga Verde remémorés semblent inoffensifs, mais à l'époque ils pouvaient incorporer une critique indirecte.

L'ambigüité ou la dissimulation sont des formes traditionnelles de résistance symbolique, qui ont toujours joué à la limite de l'acceptable. Pour ce faire, ils incorporent un signifié inoffensif, au-dessous duquel se cachent les signifiés propres du discours caché, restant opaques au public qu'on prétend exclure.

Dans le cas de Barriga Verde, on trouve un exemple de cette ambigüité dans la scène de la lutte contre le diable, au moment ou le héros demande au public qu'il prie le *pater noster* pour l'aider dans le combat. Ce geste était favorable à l'idéologie dominante pendant le franquisme, où l'Église détenait un grand pouvoir symbolique. Pourtant, le fait d'encadrer ce geste dans une pièce où on venait de montrer les représentants du clergé comme avares et de morale dissipée, justifie qu'on interprète la prière comme une parodie. De fait, le protagoniste décide de ne pas prier le *pater noster* emporté par la foi, mais pour utiliser l'oraison à des fins magiques, ce qui n'est pas très orthodoxe. Malgré tout, selon les chroniques analysées, on ne l'a pas considéré comme un blasphème depuis la culture dominante. Leurs auteurs considèrent le spectacle comme une réminiscence des temps passés, et pour cela ils ne trouvent pas réprimandable la conduite du protagoniste. Un autre élément dont on peut détecter l'ambigüité est la devise de la baraque, dont on a des références depuis 1937. Le *slogan* « Spectacle savant et morale » placé au-dessous du nom de la baraque comporte une certaine ironie. Les adjectifs « savant » évoque une culture différent de la culture populaire, à laquelle appartient le spectacle ; et « moral », qui fait allusion à l'idéologie nationale catholique dominante, montrent une volonté de se présenter comme un contenu approprié aux valeurs de la culture dominante. Pourtant, il est évident que cette devise n'a rien à avoir avec le spectacle auquel il se réfère. On considère qu'il s'agit d'une tactique de dissimulation pour éviter les attaques de la censure.

5.4.2.3. Oralité :

La culture lettrée est devenue, depuis le coup d'état de 1936, le domaine exclusif des vainqueurs. Le discours des groupes subalternes est resté limité à la transmission orale, le moyen dont la culture populaire s'était exprimée traditionnellement.

La tradition européenne de marionnettes à gaine a utilisé l'oralité comme tactique pour infiltrer des contenus antiautoritaires. Le recours aux dialogues improvisés rendait possible aux marionnettistes mesurer le degré d'irrévérence de chaque représentation, selon le public présente. De la même façon, les membres de la famille Silvent changeaient les dialogues et même les sujets du spectacle quand la circonstance le demandait. C'est pourquoi leurs descendantes ne sont capables de reproduire que des passages courts des dialogues, bien qu'ils aient assisté plusieurs fois au spectacle. Également, les spectateurs ne se rappellent que de certaines phrases toutes faites qu'on répétait dans toutes les représentations du spectacle.

Parmi ces quelques textes qui sont restés, certains incluent un élément satyrique caractéristique des formes de résistance symbolique. Les répons entonnés par le curé, modifiés pour leur donner un sens absurde ou ironique, sont d'origine populaire, bien qu'on ne les chantait que quand on était sûr que les représentants de l'autorité n'écoutaient pas.

5.4.2.4. Inversion symbolique :

Les coups de bâton sont parmi les éléments du spectacle les plus remémorés. Ils provoquaient la libération des pulsions les plus cachées des spectateurs. La marionnette qui frappe la tête de son adversaire déclenche automatiquement le rire des enfants et des adultes, même aujourd'hui. C'est comment si on faisait jouer un ressort de l'inconscient sans que la volonté ou la raison n'eussent rien à en dire. En affrontant le personnage du parvenu, du gendarme, du curé ou du démon, le protagoniste défie les peurs inculquées par l'Église et le régime franquiste. En se moquant du curé, du soldat ou du percepteur, les marionnettes expriment le désir du peuple de régler leur compte avec les représentants du pouvoir, lesquels, durant les décennies de l'après-guerre, n'admettaient pas une réponse directe des subordonnés. Tout cela s'exprime sur un ton ludique et naïf qui estompe toute volonté subversive. Dans ce sens, l'ambigüité protégeait le spectacle, comme preuve le fait que les interprétations issues de la culture dominante n'aient pas perçu cet élément subversif.

On réussit le déchaînement des pulsions cachées du public à partir de l'utilisation d'une tactique de résistance longtemps entretenue dans la culture populaire. Il s'agit de l'inversion symbolique, procédure caractéristique du réalisme grotesque typique de la cosmovision carnavalesque. L'inversion n'a de sens que s'il y a un « monde à l'endroit » qu'elle nie par cet acte symbolique. L'inversion créé un espace imaginaire dans lequel les catégories hiérarchiques habituelles ne sont pas obligatoires. Les rituels et les représentations de l'inversion dérangeait le pouvoir, comme preuve la persécution dont le carnaval fut objet, étant interdit, sans succès, durant le franquisme. (Cabana, 2013, 252). L'inversion, comme forme d'infrapolitique, doit s'exprimer toujours d'une façon ambigüe pour éviter de mettre en danger l'émetteur. Pour cela, on ne frappait pas le curé dans toutes les représentations de Barriga Verde et parfois le héros jouait le rôle du scélérat.

5.4.2.5. Personnages astucieux de la culture populaire :

La culture populaire offre un espace favorable au dissentiment. Certaines de ses formes, apparues jadis, sont toujours utilisées par les subalternes à des fins différentes de

celles originaires. Pourtant, sa fonctionnalité reste la même : que le discours caché s'infiltre dans le discours public.

Le personnage de Barriga Verde partage les caractéristiques de ce que Scott appelle le « trickster », le héros astucieux des récits des esclaves afro-américains. Malgré sa faiblesse, ce personnage « arrive à tromper, ridiculiser, torturer, et détruire son puissant ennemi, tandis que la récit se situe dans un contexte en apparence inoffensif » (Scott, 1990, 164). Pendant l'après-guerre, Barriga Verde continuerait à exprimer publiquement, de la même façon qu'il l'avait fait auparavant, le mépris des puissants, l'éloge de la ténacité et l'astuce des défavorisés. Ce genre de réponse indirecte au mépris des dominants apporte du plaisir aux subalternes, qui réussissent à établir un dialogue avec le pouvoir, bien qu'ils ne soient pas en état d'agir directement contre la situation de domination. (Scott, 1990, 166)

5.4.2.6. Des espaces de socialisation interdits :

Les endroits ou le spectacle de Barriga Verde avait lieu déterminent aussi son caractère antiautoritaire. Le contexte préféré pour installer la baraque était les foires annuelles, qui souvent coïncidaient avec la fête patronale. Également, les salles de bal des villages ont été utilisés pour représenter le spectacle de marionnettes, projeter des films et faire tourner des disques pour que les jeunes gens dansent.

En ce qui concerne les foires, elles ont constituée jusqu'à la décennie de 1970 un espace exceptionnel pour la socialisation de la population rurale en Galice. Les foires étaient des fêtes profanes depuis le 18ème siècle, par conséquent elles sont restées en marge des règles morales que l'Église voulait inculquer dans la campagne galicienne après le Concile de Trente (Saavedra, 1992, 217).

Les gens se rassemblaient spontanément à la foire, sans cérémonie imposée par le pouvoir. L'anonymat de la multitude, ainsi que l'échange commercial, qui plaçait toutes les personnes dans les mêmes conditions, écartaient de la foire les rites de soumission et la déférence. Les privilèges étaient suspendus (Scott, 1990).

C'était dans ces espaces enclins à l'expression d'une vision alternative du monde que la famille Silvent réalisait son activité, un spectacle qui contenait plusieurs éléments agissant comme résistance symbolique pendant le période postérieur au coup d'État de 1936. En même temps, les espaces et le dispositif desquels cette famille gagnait sa vie commençaient à subir une transformation profonde, motivé par des causes économiques, qui serait à l'origine de son déclin vers 1960.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 6. LA BARAQUE DE BARRIGA VERDE, ENTRE LA MASSMÉDIATION ET L'APPROPRIATION.

Les frères José et Santiago Silvent, ainsi que leur sœur Julia, étaient descendants d'une famille d'artistes ambulants, membres d'une subculture péripatétique de longues racines. Leur parents, Joseph et Josefa, leur avaient transmis les techniques et les savoirs du métier, qu'ils ont jalousement gardé, ne les partageant qu'à leurs enfants. Cette subculture, transmise depuis des générations, avait contribué à la reproduction et la transmission de la culture traditionnelle du peuple. Pourtant, depuis la fin du 19ème siècle, des expressions culturelles produites ailleurs commencèrent à compéter avec celles issues du peuple. L'industrialisation et l'essor du capitalisme favorisèrent l'apparition des produits culturels adressés au peuple mais crées par des industries nouvelles, spécialisées dans l'amusement. En Galice, la pénétration de ces formes culturelles innovantes fut lente et tardive, mais sa présence exerçat une influence décisive dans l'activité des artistes ambulants comme les Silvent.

On trouve dans la presse du premier quart du 20ème siècle des références à ce changement, regretté par les chroniqueurs qui craignent la disparition des foires « authentiques ». Barriga Verde est considéré comme un des derniers exemples des attractions traditionnelles qui craignent pour leur existence à cause de la compétence des « pavillons » et des spectacles de « phénomènes » (*La Provincia*, 7-10-1924 ; *El Ideal Gallego*, 17-10-1925). Dans un article apparu dans l'hebdomadaire *Vallibria* le 19 octobre 1930, à Mondoñedo (Lugo), on ironise à propos des avancements des technologies pour « voler les naïfs » pendant les foires, et on dit que Barriga Verde est le seul « à conserver son tenant fossile ». L'année suivant, un article apparu dans le journal *El Progreso* de Lugo regrette que la fête de San Froilan commence à perdre son charme à cause des attractions modernes. L'auteur exprime sa nostalgie par rapport aux amusements « classiques », parmi eux le théâtre de Barriga Verde, vraisemblablement absente des fêtes de cette année.

La fin des terroirs décrite par Eugène Weber (2010) pour la France du 19ème siècle, a aidé à la pénétration de la culture de masse en Europe. Les cultures populaires ont dû s'adapter aux expressions nouvelles provenant de l'industrie culturelle et créèrent des formes d'hybridation ou d'appropriation dérivées des usages que les classes populaires faisaient des produits qu'on les offrait de manière unidirectionnelle.

Les artistes forains, membres des classes populaires, ont essayé d'adapter leurs dispositifs et répertoires aux nouvelles formes d'amusement qui, progressivement, déplaçaient les traditionnels. En réalité, ces collectifs ont contribué à la pénétration effective de la culture de masse parmi la population rurale, pour qui ils étaient la seule source d'innovations culturelles. De cette façon, les baraques de foire qui imitaient le style décoratif et les numéros des pavillons bourgeois répandus dans toute l'Europe à partir du processus d'industrialisation (Madrid, 1996, 319) constituent un exemple de ce que Martín Barbero définit comme une massmédiation des cultures populaires. Dans ce chapitre on évaluera si ce processus a signifié la mort des spectacles traditionnels,

dévorées par la machine qu'ils prétendaient adopter, ou si par contre ils contribuaient à la survivance des éléments de la culture populaire infiltrés dans ces formes innovantes.

En fait, le spectacle offert par la famille Silvent a dû s'adapter aux nouvelles formes d'amusement pour résister. Ainsi, dans un moment déterminé du premier quart du 20ème siècle ils changèrent le dispositif utilisé auparavant et commencèrent à installer une baraque imitant les pavillons forains des grandes villes européennes.

6.1. ASPECTS ÉCONOMIQUES: ORGANISATION DE L'ENTREPRISE, SYSTÈME DE PAYEMENT, PUBLICITÉ.

- Le guichet

Ils ont changé le système d'entrée par le guichet. Suivant la version de ses enfants, José Silvent avait commencé par offrir son spectacle de marionnettes dans la rue, derrière un drap. Après chaque représentation, le public lui donnait quelques pièces si le spectacle leur avait plu. Au fur et au mesure que le spectacle gagnait popularité, ou peut-être à cause de l'influence de ses frères, José élargit son spectacle pour offrir un ensemble de numéros de variété joués par tous les membres de la famille et, plus tard, par des artistes ambulants recrutés.

- « Faire la porte » pour attirer le public.

Les Silvent appellaient ainsi le numéro qu'ils jouaient dans la porte de la baraque, pour attirer le public à l'intérieur. Il pouvait s'agir d'un clown qui faisait semblant de jouer de la guitare, José Silvent crachant du feu ou une fanfare qui jouait une chanson gaie. Cette tactique fut nécessaire quand la concurrence avec d'autres baraques est accrue.

- L'artiste comme entrepreneur.

Au fur et à mesure que le spectacle augmente et que les numéros offerts se diversifient, la responsabilité du père de famille augmente aussi. Une fois ses enfants mariés, ils entreprennent d'autres activités foraines et abandonnent le spectacle familial, obligeant les parents à recruter des artistes ambulants avec du talent pour chanter et danser ou faire des acrobaties. L'artiste devient un entrepreneur : il faut payer les salaires, aussi bien que les taxes pour installer sa baraque dans le terrain de la foire. Il doit respecter la loi. Progressivement, il abandonne sa marginalité et devient un entrepreneur, et il en prend conscience.

6.2. INFLUENCES DE LA CULTURE DE MASSE DANS LE DISCOURS DU SPECTACLE

- Structure : Le spectacle de marionnettes joué dans la rue a été intégré dans un spectacle plus large, parmi d'autres numéros, quelques-uns héritiers du cirque, d'autres du music-hall. Selon Barbero, ce genre de spectacle est une forme d'appropriation par le peuple des contenus proposés par les industries culturelles, mélangés avec ceux de la culture populaire.
- Répertoire : Le spectacle de marionnettes présenté par la famille Silvent comprenait « le papillon fantastique » (numéro joué aussi par Georges Méliès au début du 20ème siècle), des « phénomènes de la nature » ou des curiosités, comme la femme araignée, ainsi que des acrobaties, de l'équilibrisme et des numéros comiques de clown. Juan Silvent raconte comment, depuis l'âge de 12 ans, il faisait le clown, de l'équilibre

sur le « cylindre de la mort », il jouait la trompette dans la fanfare de la porte et de la musique avec des bouteilles remplis d'eau. On trouve aussi des descriptions dans les chroniques publiées dans la presse de l'époque. En général, elles sont critiques par rapport à la qualité esthétique des numéros, notamment musicaux (les chansons interprétées par les filles des frères Silvent). Comme on a déjà vu, ce qui intéresse d'avantage les chroniqueurs c'est le théâtre de marionnettes, joué toujours à la fin du spectacle. En ce qui concerne les musiques joués ou chantés par la troupe des Silvent, le répertoire était varié mais on incluait toujours des chansons commerciales espagnoles, celles que la radio diffusait le plus souvent, chantées par des vedettes de cinéma comme Imperio Argentina ou Conchita Piqué.

- Durée. Selon le public qui attendait dehors, le spectacle durait entre 10 ou 20 minutes. S'il y avait beaucoup de monde on réduisait la durée pour ne pas perdre la clientèle.
- Technologies utilisés

Dans un article publié en 1939, on fait allusion au bruit que faisait la baraque de Barriga Verde pour annoncer le spectacle. Cela prouve qu'à cette époque, le dispositif avait déjà incorporé un haut-parleur suffisamment puissant pour se faire entendre par la foule présente dans la foire. En fait, les enfants de José et de Santiago Silvent parlent avec fierté de cette avancement technique, ainsi que d'autres comme le changement du carrosse à chevaux par un camion, vraisemblablement dans la décennie de 1940.

6.3. HYBRIDATION OU ACCULTURATION ?

Comme on a vu, le spectacle présenté par la famille Silvent dans ses baraques était un exemple de ce que Peter Burke (2010) définit comme une hybridation culturelle : des éléments de la culture traditionnelle (spectacle de marionnettes, numéros de cirque) sont mélangés avec des produits de la culture de masse, comme les chansons écoutées à la radio ou les films.

En même temps, et au fur et à mesure que la période de récession économique laissait place à une certaine croissance, le dispositif éprouvait une acculturation : les artistes ambulants et le public finissent par intérioriser les valeurs de la culture de masse, rejetant la culture traditionnelle pour la considérer comme « démodée » ou « sous-développée ». La culture de masse symbolise pour eux le progrès et l'amélioration des conditions d'existence.

Un symptôme de cette acculturation fut la disparition de la solidarité propre des membres des communautés de péripatétiques, substituée par un sentiment de compétitivité. Les « entrepreneurs » des troupes à meilleur succès essayaient de se distinguer des artistes ambulants les plus humbles. Ils insistaient sur leur caractère « honnête » et « morale », comme le faisait le devis de la baraque des Silvent. C'est un exemple de ce que Fidalgo Santamariña appelle « l'identité négative », une attitude qui amène le membre de la communauté ambulant à se regarder du point de vue de sa clientèle. De cette façon, le marionnettiste assume la façon dont l'autre le regarde et intériorise les traits négatifs de ce portrait. Comme réaction à l'identification négative, le péripatétique se montre extrêmement soumis (Fidalgo, 1990) et, quand il a réussi à monter dans l'échelle sociale, il insiste pour se différencier des membres de sa subculture pour s'affirmer en tant qu'« artiste » selon la conception hégémonique du terme.

Au début de l'après-guerre, la société galicienne vivait dans des conditions d'existence très dures. Les habitants de la campagne gardèrent pendant longtemps les expressions de la culture traditionnelle : les bals, les fêtes liées aux tâches agricoles, le carnaval restèrent vivants jusqu'à la décennie de 1970. L'arrivée des artistes ambulants, une fois par an, constituait une innovation qui bouleversait la routine de ces endroits isolés. Les marionnettes et les films projetés par les Silvent furent pendant longtemps le seul contact de ces personnes avec l'extérieur. Pourtant, la pauvreté poussa une majorité de la population rurale galicienne à émigrer, d'abord en Amérique, en Europe et dans les grandes villes espagnoles depuis les années 1960. La population de la campagne galicienne s'est dramatiquement réduite dans la deuxième moitié du 20ème siècle.

Dans les villes, les classes populaires ont subi des conditions très dures dans les deux décennies qui suivirent la fin de la guerre civile. Pourtant, l'offre culturelle était bien plus variée que dans la campagne. Chaque petite ville avait un ou deux cinémas. Dans les villes moyennes il y avait des théâtres qui offraient des pièces de théâtre « sérieux » ainsi que des spectacles de variétés. Par conséquent, le spectacle de la famille Silvent eut du mal à attirer les publics qui pouvaient accéder à ces formes d'amusement fixes et plus prestigieuses.

Ce processus finit par signifier la disparition de la baraque de Barriga Verde, ainsi que d'autres semblables. Les attractions foraines devinrent progressivement mécaniques, imitant celles dont on pouvait jouir dans les parcs d'attractions des grandes villes européennes. Les spectacles de variétés ou les marionnettes disparurent des foires. Les deuxièmes furent utilisés par le régime de Franco pour l'éducation des enfants, et leur texte fut modifié pour incorporer des enseignements moralisants.

Les fils de Santiago, José et Julia se sont adaptées aux circonstances et ont fondé, avec leur propre famille, d'autres attractions plus modernes. En 1964, José Silvent installa sa baraque par la dernière fois. Son frère Santiago l'avait abandonnée quatre ans auparavant, et Julia encore avant. Après ce moment, Barriga Verde ne joue pas. Mais sa mémoire reste vivante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CHAPITRE 7. LE PROJET BARRIGA VERDE : UNE PATRIMONIALISATION EN COURS. LÉGITIMITÉ ET FAISABILITÉ.

7.1. ANTÉCÉDENTS

Années 1950-70. En Galice, certains intellectuels ont fait appel à l'importance du théâtre populaire de marionnettes comme patrimoine culturel, dans la presse (Borobo, Risco) ou à travers des ouvrages écrits de l'exile (Rafael Dieste, Blanco Amor, Seoane).

Vers 1985 Anxo García, jeune marionnettiste concerné par l'absence d'une tradition sur laquelle baser son travail, entreprend la recherche des traces de Barriga Verde. Il parle d'abord avec les intellectuelles qui avaient écrit sur le spectacle, qui lui racontent leurs souvenirs.

1990. Anxo García localise Alfonso Silvent, fils de José, qui lui montre les marionnettes et d'autres matériaux qu'il garde chez lui, à la maison familière de Lérez. Alfonso, ainsi que son neveu Manuel, raconte à Garcia les détails du spectacle.

2000. La compagnie de García, Viravolta, met en scène, à partir des informations fournies par les descendants de José Silvent, un spectacle protagonisé par Barriga Verde.

En même temps, Xaime Iglesias, voisin d'Alfonso, s'intéresse à la figure de José Silvent et réalise des entretiens à ses enfants et voisins afin de récupérer la mémoire du « créateur de Barriga Verde ».

2009. La société de production audiovisuelle Tintimán (Comba Campoy et Marcelo Martínez) entreprend la réalisation d'un documentaire sur Barriga Verde et son rapport avec la tradition européenne de marionnettes à gaine.

L'équipe contacte la compagnie de García pour montrer la récupération de la tradition. D'ailleurs, pour la valoriser, nous mettions en rapport le personnage galicien avec d'autres traditions européennes. Le documentaire comporte, par conséquent, un échelon dans le processus de patrimonialisation de Barriga Verde, qui courait le risque de disparaître.

Depuis **2012** le documentaire est projeté dans plusieurs festivals de cinéma et de théâtre, tant en Galice que dans le reste de l'Espagne et au Portugal. À la fin de cette année Comba Campoy, la productrice du film, décide qu'il faut réunir les différents efforts menés pour récupérer la tradition, dans un projet commun.

7.2 MOUVEMENT INTERNATIONAL DE RÉACTIVATION DES MARIONNETTES TRADITIONNELLES, PRISE DE CONSCIENCE DE LEUR VALEUR SYMBOLIQUE.

Selon Rumbau (2015), le 21ème siècle est enclin aux marionnettes. Les personnages de la tradition européenne ont trouvé une énergie nouvelle et se projettent vers le futur. Le nombre des montreurs de Pulcinella en Italie ou du Dom Roberto au Portugal s'est multiplié depuis le début du siècle. Plusieurs compagnies sont consacrées au théâtre de Guignol, et Punch et Judy sont plus vivant que jamais. Des jeunes marionnettistes

allemands se sont intéressés à Kasperl à nouveau, et créent des pièces renouvelées pour lui. Rumbau se demande : « est-ce qu'une énergie nouvelle meut les anciens personnages dans ce siècle plein de bouleversements ? Il semble que oui. C'est comme si un individualisme nouveau et plus radical que celui qu'on connaissait jusqu'à présent s'imposait dans le monde, (…) une forme radicale et euphorique d'individualisme que n'a rien à voir avec les contextes nationaux du 19ème siècle et ses révolutions bourgeoises, instituant l'individu comme sujet libre et souverain de l'évolution de soi même, de l'ensemble humaine et de la planète ». (Rumbau, 2015) Cet auteur, marionnettiste lui même, conjecture que des nouveaux personnages et modes de jouer apparaîtront pour s'adapter à cet individualisme nouveau. Ces personnages ne seront plus innocents, comme ceux du 18ème siècle. Le fait qu'aujourd'hui nous soyons des sujets souverains et donc responsables, empêche la naïveté des modèles anciens de la tradition.

7.3. CHRONOLOGIE DU PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION DU THÉÂTRE DE BARRIGA VERDE.

Au mois de septembre de 2012, Comba Campoy (chercheuse ainsi que productrice du documentaire) dessine avec l'anthropologue Germám Ermida le Projet Barriga Verde. Ils établissent un ensemble de buts et des actions pour les atteindre. D'abord, ils énumèrent toutes les potentialités du projet, considérant ses bénéfices pour la société. Ils considèrent aussi les voies de financement existantes. Ils déterminent les objectifs principales du projet :

1. Récupérer Barriga Verde comme symbole d'identité galicienne ;
2. Générer du contact parmi des générations en récupérant la mémoire du personnage (encourager les plus âgés à raconter l'histoire aux plus jeunes) ;
3. Organiser des activités fondées sur Barriga Verde pour le développement local ;
4. Promouvoir l'importance du théâtre de marionnettes en Galice ;
5. Revendiquer les foires comme espaces de loisir et d'échange culturel.

D'ailleurs, le Projet Barriga Verde aspire à placer les marionnettes traditionnelles galiciennes dans la riche tradition européenne. Pour réussir, nous envisageons d'entreprendre des actions pour diffuser le personnage dans le monde.

Les activités mises en place en premier lieu se concentrent sur les objectifs de récupérer et de diffuser la tradition en Galice. Il s'agit d'expositions pour des musées, des écoles et des bibliothèques et la création d'une page web. En parallèle, ils planifient une campagne pour promouvoir l'engagement de la communauté dans le processus d'activation patrimonial. Cette campagne doit utiliser les NTIC pour diffuser la tradition, ainsi que d'autres stratégies propres au marketing (la publication des livres pour enfants, des brochures à distribuer parmi des associations culturelles). D'ailleurs, le Projet doit être actif sur l'Internet, participer aux réseaux sociaux et utiliser des sites web d'hébergement de vidéos pour diffuser des matériaux liés à la mémoire de Barriga Verde. Surtout, il est important d'avoir une présence constante dans la société, moyennant les présentations publiques des travaux, projections du film, organisation des causeries et autres activités.

En décembre 2012 les deux promoteurs contactent Anxo García et Xaime Iglesias, qui avaient commencé un travail de récupération de la tradition auparavant. On invite aussi le dessinateur Heitor Real à rejoindre le projet pour qu'il s'occupe de son image.

Deux mois après, en février 2013, tous les cinq créent l'Association Morreu o Demo pour la Récupération de la Marionnette Traditionnelle. À ce moment, l'association entreprend une activité très intense, à tel point que deux ans après (février 2015) tous les actions prévues au début ont été réalisées. Nous avons publié deux ouvrages qui ont été présentées dans plusieurs villes de Galice, nous avons organisé une exposition pour installer dans des écoles et bibliothèques et une grande exposition pour des musées, qui a reçu alors plus de 6000 visiteurs. Nous avons créé une page web, un profil sur Facebook et un autre sur Twitter. Nous avons organisé plus d'une vingtaine d'ateliers pour des enfants et des adolescents. Pour la fin 2015, nous prévoyons de continuer avec l'exposition et de publier le catalogue et un livre pour enfants sur Barriga Verde.

Par conséquent, les objectifs de récupérer et de diffuser la tradition semblent réussis, au moins en partie. En ce qui concerne l'objectif de la réactivation du patrimoine, qui comporte l'engagement social, les résultats ne sont pas encore très visibles. Nous assumons le fait que réussir à ce que la société s'approprie du patrimoine, qu'elle s'identifie avec le personnage, prendra du temps. En tout cas, le succès des activités déjà réalisées (notamment l'exposition) et la répercussion du projet dans la presse, justifient l'optimisme des membres de l'association à propos de l'évolution du processus d'activation patrimoniale. D'ailleurs, dans le cadre de l'actuel essor des marionnettes traditionnelles, décrit ci-dessus, une nouvelle version du spectacle vient d'être mise en scène par un jeune marionnettiste galicien.

Pourtant, il y a des problèmes pour que l'activation patrimoniale du spectacle soit réussie. La précarité des traces sur le spectacle et les controverses entre les descendants des frères Silvent complique le processus de récupération du spectacle. Il est nécessaire d'engager un nombre supérieur d'anciens spectateurs pour qu'ils partagent leurs souvenirs du spectacle avant qu'il ne soit trop tard. Le fait que les informations sur le répertoire du spectacle soient contradictoires rend difficile toute reconstruction. En fait, ce point a suscité déjà un débat au sein de l'Association, entre ceux qui défendent qu'il faut instituer une version unique du spectacle et ceux (la majorité) qui croient que cette reconstruction ne serait pas légitime. Ils croient que c'est à la société de décider quel type de spectacle elle veut garder pour l'avenir.

Une deuxième difficulté que nous avons trouvée dans le processus de patrimonialisation a à voir avec la participation des jeunes. Il faut chercher des tactiques pour réussir à ce qu'ils se sentent identifiés avec le personnage de Barriga Verde. Pour l'instant, le personnage reste trop lié au passé, à la mémoire des vieillards. C'est pour ça que l'utilisation des nouvelles technologies est décisive. La cyberculture, familière aux générations nouvelles, rend possible la participation créative et décentralisé, ce qui peut favoriser l'appropriation du personnage par des personnes qui ne sont pas physiquement proches entre eux. Le Projet Barriga Verde essaye de s'approcher du jeune public à travers des réseaux sociaux et des sites de vidéos comme YouTube. L'un de ses projets pour l'année 2016, c'est la réalisation des courts-métrages dont Barriga Verde soit le protagoniste, pour les diffuser sur Internet. Il s'agira de vidéos satiriques sur l'actualité. Le but de cette activité sera que le personnage devienne à nouveau le héros satirique qui critique le pouvoir. Il faudra, pour que cette activité ait du succès, que d'autres vidéos soient créées par des personnes sans rapport avec le projet, utilisant Barriga Verde comme personnage. Nous avons trouvé déjà des exemples de cette appropriation : un « mème internet » publié en septembre de 2015 utilisait l'expression « Mort le Diable,

finie la peseta » du spectacle, pour rigoler à propos de la mort d'Emilio Botín, président du Banco Santander. D'ailleurs, la possibilité d'Internet pour propager les messages gardant l'anonymat de l'émetteur, ainsi que son caractère distribué (non centralisé) et égalitaire, sont des caractéristiques qui causent que le nouveau média s'apparente bien avec le caractère subversif et participatif du théâtre traditionnel de marionnettes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CONCLUSIONS

Le but principal de cette recherche était de placer une expression de la culture populaire au centre de la réflexion académique. De cette façon, on voulait attirer l'attention sur la complexité des formes symboliques des groupes sociaux historiquement en marge du savoir-pouvoir, ainsi que sur l'importance de ces formes-là pour comprendre les attitudes et modes de vie de ces groupes.

On aspirait ainsi à problématiser une partie de la réalité sociale d'une période spécifique (les années de l'Après-guerre en Galice), une période à peine étudiée. C'est pour cette raison que l'on a trouvé de nombreuses difficultés, liées à l'inexistence, jusqu'à une date très récente, d'études consacrées aux expressions culturelles des groupes subalternes, au-delà de l'approche *étic* ou du relativisme culturel.

Un autre genre d'obstacles rencontré au cours de la recherche concernait la nature de l'objet d'analyse, fragmentaire et instable par définition. Un objet dont les porteurs n'ont pas laissé de traces. Par conséquence, une grande partie du travail a dû se consacrer à présenter de façon systématique les donnés disponibles par rapport au phénomène étudié. Cet exposé des faits et des dates, bien que faisant partie d'un processus de reconstruction toujours inachevé, rend possible d'établir une base pour de futures recherches.

Le corpus théorique existant relatif à des expressions de la culture populaire semblables étant si réduit, on a choisi de conformer un cadre théorique diverse et multidisciplinaire pour soutenir la réflexion engagée. On a cherché d'abord un support conceptuel adapté aux buts de la recherche, ce qui a impliqué une révision des définitions existantes dans le domaine des cultures populaires, ainsi que des différentes approches pour les étudier. Étant donnée la position définie au départ, laquelle considère l'objet analyse en tant que sujet actif et collectif dont la chercheuse fait partie, on a privilégié les apports théoriques tenant compte des sujets de ces cultures populaires sur lesquelles on prétend produire des connaissances nouvelles. Cette prise de partie pour les subalternes n'implique pas passer sous silence le conflit dans lequel ces groupes sont plongés. Le conflit, les rapports de pouvoir, imprègnent et définissent les sujets sociaux que l'on a essayé d'instituer en objet et sujet de la recherche. C'est pourquoi la position des groupes subalternes par rapport au pouvoir a déterminé la structure théorique de ce travail.

L'analyse s'est bornée à la résistance des subalternes face à leur position subordonnée, plutôt que à l'opposition ouverte. De cette façon, on a fait attention à des attitudes moins visibles et absentes du récit mythique des luttes sociales. Il n'y a pas, dans ces formes de résistance, des héros méritant la gloire à cause de leur sacrifice pour le bien commun. Pourtant, on a essayé de montrer que ces attitudes de résistance, même sans briser les fers de la domination de façon immédiate, ont contribué - et peuvent toujours le faire - à conformer une vision du monde alternative à celle dominante, qui permettrait de construire une autre réalité le moment venu. Le schéma proposé par James Scott (1991) s'est avéré idoine aux objectifs de la recherche, fournissant un cadre d'analyse applicable à l'objet d'étude. D'autres auteurs, provenant de domaines divers tels que l'histoire ou l'anthropologie, ont appliqué ce schéma à l'analyse des formes de résistance symbolique ou infrapolitiques pratiquées par des groupes populaires soumis à

répression. Dans le cas étudié dans cette recherche, située dans le domaine des Sciences de la Communication, on applique le schéma de Scott à cause de l'importance de l'aspect communicatif des tactiques appliquées par les subalternes pour diffuser leur vision du monde.

Étant donné que le matériel symbolique analysé était transmis par l'intermédiaire d'un dispositif spécifique (une baraque de marionnettes), il a fallu réaliser un parcours approfondi et descriptif à travers le domaine des arts du spectacle. De cette manière, on a situé l'expression culturelle étudiée comme faisant partie de cette forme de communication humaine d'origine ancestrale. Un tel parcours historique et théorique à travers le fait scénique a permis d'affirmer le caractère intrinsèquement politique du théâtre, en particulier du théâtre populaire de marionnettes.

Par ailleurs, on a pris le parti de considérer le théâtre populaire de marionnettes comme un média. Cela suppose une certaine prise de position au sein des Sciences de la Communication, lesquelles, à notre avis, pèchent par une centralité des technologies au détriment des relations humaines, nécessaires dans tout rapport communicatif. On s'est basés sur des travaux issus de domaines variés, comme la linguistique ou la sémiotique, qui ont décrit le processus communicatif opérant dans le cours de la représentation théâtrale, pour justifier le choix terminologique adopté.

À cause de la complexité du contexte historique de l'objet d'étude, il a fallu réviser les différentes approches théoriques au phénomène du changement culturel qui a déchaîné dans tout l'Occident l'essor de la culture de masse comme conception du monde hégémonique. Les formes de résistance symbolique ont dû s'adapter face à cette conception du monde nouvelle. Dans ce sens, l'expression culturelle analysée, issue d'une période transitionnelle, est un exemple d'hybridation culturelle: des formes propres de la culture populaire se sont mélangées avec d'autres, issues de la culture de masse, qui ont fini par les engloutir.

Finalement, la disparition de la culture populaire propre au mode de vie traditionnel a déchaîné, depuis le commencement de son déclin, des processus de patrimonialisation. Face à des patrimonialisations intéressées ou passéistes, d'autres processus ont été entrepris depuis les communautés pour sauver une mémoire dont elles se sentent héritières. Ce genre de patrimonialisations participées peuvent comporter une agence sociale transformatrice. Elles sont liées à une conception de la mémoire collective considérée comme un corpus commun de connaissances et d'expériences sur lesquelles se basent des processus de construction identitaire définis et accordés par les communautés elles-mêmes. Nous avons soutenu une notion de l'identité comme un processus construit collectivement, permettant aux communautés de s'adapter aux transformations de leur environnement. Cette recherche s'est engagée avec des mouvements d'activation patrimoniale attachés à la construction d'identités collectives en tant que forme de résistance des groupes subalternes.

L'étendue et la diversité du corpus théorique a permis soutenir une recherche circulaire, dans laquelle la réflexion théorique et l'analyse des données empiriques se sont succédées. Par conséquence, on a opté pour une approche méthodologique constructive, structurée à partir de plusieurs outils méthodologiques et alternant les approches inductive et déductive. Cette décision méthodologique a été motivée par la participation de la chercheuse dans le processus de récupération et activation patrimoniale de l'objet d'étude, ainsi que par la nature de cet objet lui-même. En effet, on

a eu recours à des outils de recueil de données tels que les récits de vie ou l'observation participante. D'un côté, l'âge des personnes interviewées justifiait l'utilisation d'un outil dialogique permettant l'expression libre du discours et l'approche de leur contexte vital, presque toujours absent des récits historiques officiels. De l'autre côté, pour analyser le processus de patrimonialisation entrepris par la chercheuse (nous-mêmes) avec d'autres personnes à la fin de 2012, on a opté pour des outils de recueil de données par rapport auxquels la subjectivité de la chercheuse ne serait pas considérée comme un obstacle, mais au contraire comme un avantage pour accéder au terrain.

L'importance accordée au rapport de l'objet d'étude avec le pouvoir, c'est à dire l'accent mis sur le caractère conflictuel de toute expression culturelle, a motivé le choix de l'outil d'analyse. L'Analyse Critique du Discours a facilité une approche aux textes recueillis tenant en compte les circonstances de leur production et le rapport de leurs auteurs avec le pouvoir.

L'appartenance de l'objet et des sujets d'étude aux groupes subalternes a comporté des difficultés ajoutées pour le recueil des données. D'abord, il a été nécessaire de traduire dans un langage écrit académique un matériel symbolique géré et reproduit pendant des siècles dans le cadre de l'oralité. L'oralité se développe dans l'instant, dans l'expérience concrète, et elle ne tolère pas bien d'être enregistrée. Dans le cas analysé dans ce travail, il faut ajuter à l'absence de archives du spectacle la rareté des sources primaires qui en témoignent. D'ailleurs, la nature subalterne du spectacle et de ses agents transmetteurs (tant les forains que les spectateurs) conditionne la position de la plupart des informateurs par rapport à la chercheuse. Cette attitude réticente s'est enraciné pendant des siècles de mépris et indifférence de la part des dominants. Elle ne sera surmontée que par une prolifération de travaux incorporant la voix des protagonistes de cette culture au discours académique.

Le parcours circulaire théorique-empirique entrepris, c'est à dire, l'interprétation des données d'après la réflexion théorique, nous permet d'énumérer quelques résultats de la recherche par rapport aux objectifs et hypothèses formulées.

Le premier objectif spécifique formulé aspirait à "*Déterminer si le théâtre populaire de marionnettes (spécifiquement le spectacle de Barriga Verde) a constitué une expression du discours caché des subalternes dans la période étudiée.*".

On a montré comment les contenus diffusés à travers le média analysé ont contribué à la communication du discours caché, c'est à dire, de la vision du monde alternative des subalternes. D'une part, on a fait attention aux particularités du collectif porteur du média en question, un collectif avec une subculture propre dérivée de son mode de vie ambulant. Les membres de ce collectif ont exercé, en même temps, un rôle comme porteurs et comme diffuseurs de la culture populaire générale.

À cause de son caractère marginal et déraciné, ce collectif demeurait à l'écart du contrôle des communautés et était particulièrement apte pour transmettre le discours caché. Dans le cas des artistes forains, notamment des marionnettistes, le dispositif utilisé facilitait déjà l'incorporation subreptice des contenus alternatifs aux dominants. Au cours du rapport communicatif entre le marionnettiste et son public, la marionnette et le sifflet-pratique agissent comme des médiateurs afin que le message soit perçu comme étant détaché de son émetteur. Dans le cas des marionnettistes populaires transmettant des contenus antiautoritaires, l'objet interposé était aussi le garant de l'anonymat de l'émetteur. Pendant le jeu, le marionnettiste reste caché derrière un drapeau ou à

l'intérieur de son castelet, de telle façon que seules les marionnettes restent visibles pour le public. Ainsi, l'illusion que la marionnette est vivante est générée, accentuée par sa voix surnaturelle. La marionnette et le sifflet-pratique exercent un effet de distanciation, empêchant les spectateurs de s'identifier de manière acritique avec ce qu'ils contemplent. Cet effet permet au marionnettiste de se dispenser de toute responsabilité par rapport à la critique de son discours, puisque c'est la marionnette qui l'exprime. Par cette tactique, le marionnettiste se cache pour se protéger des représailles.

En ce qui concerne le cas analysé, et malgré les difficultés trouvées pour détecter les éléments du discours caché dans le répertoire (uniquement transmis à l'oral) et dans la situation communicative du spectacle (unique pour chaque représentation et pour chaque spectateur), nous considérons qu'il existe des évidences suffisantes pour déterminer que le spectacle a joué un rôle comme forme de résistance symbolique des subalternes pendant les premières décennies du Franquisme.

Nous avons détecté plusieurs tactiques employées pour diffuser le discours caché au cours du spectacle, selon le schéma de Scott. D'abord, l'anonymat, favorisé par les caractéristiques du média lui-même et de ses porteurs, cachés derrière le castelet et sans lien stable avec les localités dans lesquelles ils jouaient. Deuxièmement, nous avons trouvé des exemples du recours à l'ambiguïté comme tactique pour dissimuler les contenus subversifs (inaccessibles au public dominant) sous un message inoffensif pour les autorités franquistes, contenus que tout le monde pouvait cependant décoder. D'ailleurs, l'appartenance du spectacle au domaine de la culture populaire a favorisé la présence dans le répertoire de contenus dans lesquels le discours caché était infiltré de manière dissimulée, tels des insultes et des chansons satiriques. Le renversement symbolique, mécanisme originaire de l'univers carnavalesque, appartenait aussi au répertoire transmis dans le spectacle de Barriga Verde. La moquerie de l'autorité et les situations apparemment absurdes, intégrées à la trame du spectacle pour déchaîner le rire libérateur, sont typiques des infrapolitiques que Bakhtin a nommées réalisme grotesque. Par ailleurs, le protagoniste du spectacle, héritier d'une tradition de marionnettes de souche européenne, recueille les caractéristiques typiques du personnage astucieux de la culture populaire, celui qui malgré sa faiblesse réussit à vaincre son adversaire plus fort grâce à son ingéniosité. Finalement, un autre élément favorisant la transmission par le spectacle du discours caché était le contexte dans lequel il se déroulait, des espaces habituels de socialisation des subalternes, en marge du contrôle des dominants, tels les foires et les bals.

Pendant l'Après-guerre espagnole, la population galicienne était soumise à un contrôle strict et ceux qui osaient défier le régime subissaient une répression violente. Par conséquence, l'expression ouverte du mécontentement était inenvisageable ou, au moins, déconseillée si l'on voulait survivre. De cette façon, des dispositifs tels que la baraque de Barriga Verde étaient un espace de décontraction et d'expression en sécurité de la vision du monde que le nouvel état de choses prétendait annuler.

Affirmer le rôle joué par le spectacle de Barriga Verde comme média des subalternes dans ce contexte ne suppose pas de défendre son caractère combatif ou politiquement engagé. Les formes de résistance symbolique manquent, par définition, de cette nature contestataire et ne visent pas une action transformatrice immédiate. Tous les participants dans la situation de communication aspiraient, prioritairement, à survivre. Dans cette période difficile personne ne voulait avoir des problèmes avec l'autorité. Pourtant, ils ont

réussi à garder une vision du monde propre moyennant ce dispositif de communication. L'existence même de cette vision du monde comportait un défi au discours unique du pouvoir politique imposé de force.

Le deuxième objectif spécifique de la recherche était lié, justement, à l'évolution du dispositif pendant la période analysée. La situation politique en Espagne a affecté le mode dont le changement culturel s'est produit. En tout cas, la pénétration de la Culture de Masse deviendrait effective, même dans les domaines qui restèrent en marge dans la période initiale, telles les communautés de la campagne galicienne. Par conséquent, on a prêté attention au rôle joué par le collectif d'artistes forains dans la diffusion des contenus de la culture nouvelle, ainsi qu'aux stratégies d'adaptation au mode de vie nouveau qu'ils ont dû adopter.

On prétendait, donc, *"chercher à savoir si le spectacle de Barriga Verde a favorisé la pénétration de la Culture de Masse en Galice*".

On a utilisé la notion de *massmédiation*, proposée par Jesús Martín-Barbero, pour interpréter les données disponibles sur le spectacle et les tactiques adoptées par la famille de marionnettistes pour s'adapter aux changements éprouvés dans le domaine des forains dans le premier quart du XX^{ème} siècle. Les processus de massmédiation sont des exemples d'hybridation culturelle; ils présentent le conflit entre formes anciennes qui répugnent à disparaître et la culture nouvelle qui aspire à l'hégémonie. Cette tension est perceptible dans le dispositif analysé, dont les contenus de la culture populaire foraine (le théâtre populaire de marionnettes, les numéros de cirque) se sont combinés avec des formes transitionnelles comme les variétés. Ainsi, des contenus de la culture de masse seront incorporés par degrés, notamment des chansons et des films commerciaux. L'emploi de la langue galicienne dans le spectacle était un autre élément de résistance à l'implantation des formes nouvelles d'origine étrangère. Au-delà des contenus, l'organisation économique du dispositif subit aussi l'influence du cadre culturel nouveau, dans le système de paiement, les stratégies pour attirer le public et les formules de recrutement d'employés par rapport à l'organisation familiale traditionnelle. L'hybridation d'un amusement propre du mode de vie préindustriel avec des produits d'une industrie culturelle naissante préludait au transit vers des formes de socialisation patronnées par le régime, configurant des habitudes nouvelles de communication et de consommation liées à une conception du monde et un mode de vie nouveaux.

En tout cas, il faut nuancer le pouvoir du dispositif à introduire des innovations culturelles. La population des villes galiciennes avait accès aux industries culturelles dans la période analysée. Par conséquent, les contenus du spectacle ne constituaient une innovation que pour les habitants de la campagne qui assistaient aux représentations de la baraque à l'occasion des foires et des festivités, ou pendant l'hiver au village. Par conséquent, on conclut que l'influence exercée par le spectacle dans l'introduction de la culture de masse était relative, puisque la nouvelle conception du monde avait commencé à remplacer les formes de socialisation traditionnelle dans les années 1920, et finirait par s'imposer à l'Occident. Par conséquent, les efforts de la baraque de Barriga Verde pour s'adapter aux formes culturelles nouvelles n'étaient qu'une tentative désespérée pour survivre dans ce monde nouveau, ce qui n'a finalement pas été possible.

La culture de survivance générée à partir des produits de l'industrie culturelle dans l'Espagne autarcique a réduit les résistances à la pénétration des formes culturelles étrangères, ce qui a facilité la pénétration de la culture de masse et de consommation

capitaliste. L'implantation de la culture de masse serait définitive pendant les années du "desarrollismo", au cours desquels l'autarcie a ouvert un passage au capitalisme. Le régime a réussi à substituer la culture populaire préalable moyennant l'implantation d'une vision du monde nouvelle, en accord avec la culture de masse.

Le cadre temporaire de l'analyse pourrait être circonscrit à 1964, moment où la baraque de Barriga Verde est disparue. Pourtant, les contenus de la culture populaire diffusés à travers le dispositif ne sont pas disparus définitivement à ce moment. L'inclusion d'un troisième objectif spécifique de recherche visait à remettre en question la survivance de la culture populaire dans le cadre de la culture de masse. D'après Michel de Certeau, il existe dans le cadre de la culture de masse un espace pour la culture populaire, créée à travers des usages des produits de l'industrie culturelle. Dans le nouveau contexte culturel, le recours aux tactiques, aux arts de l'appropriation symbolique, donc aux infrapolitiques, est toujours en vigueur. À partir de ce présupposé, la dernière question de cette recherche interroge sur le sort des contenus populaires du média analysé. Étant donné que la plupart des personnes interviewées se souviennent encore des marionnettes de Barriga Verde et même de quelques phrases du spectacle, nous soutenons que l'élément populaire n'est pas disparu, mais qu'il est resté latent, dans l'attente d'une vie nouvelle après le décès des dernières personnes qui l'ont transmis. D'où le fait qu'il soit considéré pertinent d'entreprendre un processus de récupération et activation de ces contenus, et aussi de "*remettre en question la légitimité et l'intérêt d'activer le spectacle de Barriga Verde comme patrimoine culturel.*".

L'hypothèse proposée se fonde sur une conception du patrimoine culturel en tant que répertoire construit par les communautés collectivement, au moyen de mémoires partagées que l'on décide de sauver de l'oubli pour leur donner une vie nouvelle au présent. Il s'agît d'un processus dynamique favorisant le développement communautaire et l'agencencement social. Les communautés construisent leur identité par la récupération des biens patrimoniaux d'un passé qu'elles sentent comme propre. Le bien culturel récupéré adopte une signification nouvelle dans le cours d'un acte communicatif dans lequel les récepteurs de la mémoire passée deviennent des émetteurs d'une culture vivante au présent.

Ce processus est encore inachevé dans le cas du spectacle de Barriga Verde. Un collectif citoyen a pris l'initiative de récupérer le bien culturel et prétend étendre à toute la société la volonté de le réactiver. La socialisation du processus permettra à la communauté de s'approprier le bien, mais elle n'est pas encore effective. En tout cas, les potentialités du processus amènent à affirmer la viabilité et la légitimité de la réactivation de Barriga Verde comme expression symbolique antiautoritaire pour être utilisée au présent.

En ce qui concerne l'élément identitaire, plutôt qu'un facteur de cohésion nationale, l'objet patrimonial peut renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe social, celui des subalternes, identifiés au spectacle. Le protagoniste, héritier d'une lignée européenne de personnages antiautoritaires, a un naturel subversif qui peut faciliter l'identification des communautés avec un référent opposé à la culture institutionnelle dominante. L'élément identitaire présent dans le spectacle de Barriga Verde permet à ses légataires de redécouvrir un passé pas si soumis qu'on ne le décrit d'habitude, notamment en ce qui concerne les années de l'Après-Guerre. La réactivation du spectacle permettra aux

galiciens de se reconnaître dans les formes de résistance symbolique qui ont existé dans cette période, pour les appliquer au présent.

Les analogies entre les tactiques pour l'expression du discours caché vérifiées dans le spectacle de Barriga Verde et celles utilisées aujourd'hui par les mouvements sociaux nous amènent à considérer la viabilité d'une réactivation du spectacle à des fins nouvelles et sous des formes différentes aux marionnettes à gaine. Quelques-uns des éléments du spectacle, tels l'anonymat, la nature éphémère, l'emploi de l'humour et de l'ironie, la scatologie et l'irrévérence, l'apparentent aux formes d'activisme actuel sur des supports différents, comme internet ou l'art militant. Le théâtre de marionnettes à gaine lui-même éprouve dans l'actualité un mouvement de revitalisation qui prétend récupérer son potentiel subversif et adressé au public adulte. Par conséquent, on conclut que le processus de patrimonialisation entrepris dispose des conditions de départ pour revitaliser Barriga Verde comme expression symbolique des groupes subalternes en Galice, au présent. Pourtant, l'impulsion initiale de l'association culturelle doit s'étendre à d'autres acteurs, pour que la patrimonialisation soit vraiment participative et décentralisée. De la même manière, le collectif promoteur ne devrait pas marquer unilatéralement le sens et les usages pour lesquels le personnage sera ressucité. Par conséquent, bien que nous considérions faisable et légitime le processus entrepris, ce sera son évolution future qui déterminera que notre conclusion puisse être maintenue. C'est à dire, ce sera à la communauté galicienne de décider si elle veut adopter le bien culturel à sauvegarder et le rediriger vers des usages nouveaux comme forme de résistance symbolique.

Le processus de patrimonialisation se trouve actuellement dans un point critique: la récupération et divulgation du bien culturel avancent vigoureux, mais la socialisation n'est pas encore acheminée. Cette recherche aspire, dans le cadre de ce processus, à légitimer le chemin entrepris. Par ailleurs, comme on le disait au début, ce travail prétend placer le spectacle et le mode de vie de ses propagateurs comme élément d'analyse indispensable pour comprendre les mécanismes utilisés par l'homme, dans plusieurs périodes de l'historie, pour confronter la domination qu'il subissait. Nous avons montré comment des personnes anonymes et illettrées ont employé plusieurs langages artistiques pour communiquer une vision du monde qui ne plaisait pas au pouvoir. De cette façon, on prétendait rendre justice aux groupes sociaux, notamment de la Galice dans la première moitié du XXème siècle, que l'on a taxés trop souvent de soumission. Il faudra réviser et augmenter les données apportées par cette recherche à partir des informations nouvelles recueillies au cours du processus de récupération. On a assumé que le caractère provisoire du matériel empirique utilisé était inévitable. De la même façon, on peut taxer d'hétérodoxie l'étendue des objectifs formulés et la transdisciplinarité de la recherche. Ces risques sont compensés par la certitude d'avoir réussi à faire rentrer une expression culturelle des subalternes par la porte de la pensée académique, non pas pour la ranger dans une vitrine, mais afin de la montrer et que sa voix soit de nouveau entendue.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Entrevista a Afonso Eiré, 3 de outubro de 2012. Vigo (antigas oficinas de ANT).

...E me fixeron ademais unha, os grandes... Ibamos á feira, e tal... Te levan... Eu son dunha aldea, a 4 kilómetros da vila e tal, e había cousas e baixabas á feira, os mozotes... E bueno, como meu irmao era máis vello, cos meus primos pois levábanme. Claro, eles tiñan unha discusión se a señora das coplas, que non lembro como se chamaba...

C: Que era unha señora sola?

Si, daquelas era unha señora sola que viña... Tiña as pernas máis gordas cun carballo que había alí ou non. E claro, eles non lle podían medir! E dixéronme a min que... que apreixara o carballo, a ver aquela cousa, e despois dixéronme: "levámoste pero tes que ir onda a señora das coplas e abrazarlle a perna, a ver se... (ri) . Ti imaxínate á señora das coplas cantando as coplas, un rapaz pequeno, que tal, vai e se lle agarra á perna! Así que así e todo se portou ben, non me deu unha patada... (río)...que non sei, eu daquela debía ser mui rapaz que non sei como se chamaba a señora....

C: como se chama, de que aldea es ti?

Eu son de Río Pedroso, que é a 4 kilómetros de Chantada.

C: pero cara ao monte ou...

Cara ao Faro. Aí onde está... ao lado, digamos do San Lucas, a nosa parroquia chega ao San Lucas, que a festa, que é o 18 de outubro, e era a festa que viñan... A mitad dos barraquistas viñan so San Froilán pa alá. Pao San Lucas. Non o San Lucas de Mondoñedo, porque a xente confunde. San Lucas de Mondoñedo é mui importante pero son unhas feiras. Esta é unha festa, pero é unha festa onde xa se proba o viño novo de Chantada. En Chantada hai unha cousa que... o viño, o viño novo, que lle chaman agora os da universidade, que inventaron os da universidade de Burdeos: o viño rápido, non? Eu estiven na universidade de Burdeos e me matei da risa con eso, porque hai unha cátedra e fixeron o descubrimento de sacar o viño rápido, que o sacan nun mes pa poñer á venta mui próximo. Pois o viño de Chantada, se leva facendo moitos anos... Vendimiando antes, podando antes... Toda unha cultura para que vaia ao San Froilán. Eu cando fixen o libro de Chantada, o libro de historia de Chantada... Soupen porque era eso. E me decatei dunha cousa, que o conde de Lugo, que era o do señor de Umbreiro, pois tamén tiña a... era o conde do pazo de Piñeiro de Chantada, i tiña a concesión do viño pó San Froilán. E como el tiña a concesión, pois levaba o viño das súas viñas, porque senón podía ir o de Quiroga, podía ir o de... Non, iba o de Chantada ao San Froilán, porque digamos, o señor do Coto de Ombreiro, conde de Lugo, que foi conde de Chantada, tamén ... que estaban unidas as casas, do pazo do Piñeiro, pois tiña esa concesión, non? (03:21)

C: Era un viño de dous meses ou pouco máis...

Menos, un mes. Para o San Froilán, un mes. Pero do San Lucas que é o 18, quince días máis, pois había a festa, que é nun castro [de San Amaro, parroquia de San Xian de Mato] e celebran a festa do San Lucas que ademais lle chaman "a peleona", "a borrachona"...

E esta xente, que chegaban o día 12... Pois toda unha serie de xente, sobretodo os que eran do Sur, os de Monforte e os de Ourense, que estaban mui emparentados os barraquistas, os González e outra... Non me acordo agora, que había outra, o nombre diles, que despois se emparentaron... Pois víñanse xa pa Chantada. Acampaban alí e iban polas aldeas, algúns a pedir para que lle deran, pois herba para...

C: para os cabalos...

Para os cabalos, porque viñan en carruaxes e tal. Entre estes viña o Barriga Verde. Barriga Verde beixaba, instalaba alí, pero Barriga Verde facía outra cousa porque traía os monicreques e traía o cine. E viña polas...polas aldeas. E sobretodo a miña que era a máis cerca e a máis grande, era amigo do meu avó, pois viñan ao corral da casa dos meus avós. Era un corral grande...

C: Como son as casas en Chantada, non? Cos currais interiores...

Efectivamente, que alí era un curral onde se ataban corenta bestas. E alí armaban o cine, e armaban os monicreques, e tal. E eu acórdome que non se pagaba con cartos. Levábaslle... unha lata de sardiñas de millo, unha lata de sardiñas de fabas... Patacas, repolos... Cada un o que tiña, pa entrar no cine, pa entrar... á cousa.

C: E donde paraban eles?

Iles paraban alá arriba, onda os carruaxes...

C: Acampaban, logo.

Acampaban no San Lucas. Iles acampaban no San Lucas, pero dispois empezaba a novena, e todas as noites ibamos, subíamos a San Lucas todos os das aldeas do redor... Ibamos á novena. E dispois de vir da novena, pois iles encendían o lume... Unhas vez levábanse ben, outras levábanse mal, emborrachábanse... Pero non é... Nós subíamos alí, levábamos castañasn, cousas e... pois asábamos alí as castañas, e quedabamos alí con iles, falando... A relación, ademais eles eran homes de mundo, que viñan... Para nós, pa os rapaces era... Ademais as rapazas, era... Tanto Barriga Verde, pero tamén era o Popín. Eu creo que o do Popín tes que enterarte... O Popín era xenro do Barriga Verde, casárase cunha filla. E montaban o teatro, un tiña, verde e outro azul. Ademais acórdome sempre... porque se levaban mal...

C: Iso non me extraña nada...

O que chamaba, alí o Popín, ademais pintado... estouno vendo, cun traxe de paiaso, pintado de azul. E o Barriga Verde era verde. E o toldo do Barriga Verde era verde e o Popín era azul. E un tocaba o saxofón e o outro tocaba a trompeta. E saía a tipa do... a muller, que era a filla do outro, a facer contorsionismo, porque a barraca tiña como un corredor diante, así como un toldo, e saían alí a chamar á xente. E que entrara un ou outro e tal. E...

C: Pero esto, poñíanse tamén alí en San Lucas?

Si, eu agora estouche falando do San Lucas.

C: Poñían as dúas barracas xuntas.

Además no San Lucas as barracas se poñían... tiñan o seu sitio as barcas, as tómbolas, os cabaliños... Arredor do castro, aínda hoxe cada tipo de barracas teñen o seu sitio, o seu círculo. E macordo tamén que... polas San Lucas ven o frío, e encendían o lume dentro.

C: dentro da barraca?

... da barraca, do toldo. E berraban "temos lume! Temos lume!" Cando chovía, sobretodo.

C: En que anos sería isto?

Eso tuvo que ser a finales do cincuenta e principios dos sesenta. Eu acórdome dunha cousa que... Cobraban 3 pesetas. Barriga Verde cobraba 3 pesetas porque era, eso téñoo grabado, "Morreu o toro e acabáronse tres pesetas!" Eso téñoo moi grabado, cando iba... acabáronse tres pesetas...

C:Acababa cando morría o touro?

Si, morría o toro. No espectáculo ese morría o toro, había o demo... Eu estounos vendo, aínda! Teño moito mellor a memoria fotográfica que a memoria... sobretodo das datas e tal... Estounos vendo agora! [imita a voz de Barriga Verde con palleta] 08:56.

C: Había máis que títeres, non? Era un espectáculo...

Si, despois tamén facían de... de contorsionismo. Facían tal, facían música, cantaban, pero... Pero eu creo que foi máis porque o Popín colleu e diversificou a cousa. I eles se vían obrigados, porque... A cousa, a filla do Popín [de Barriga Verde?] tiña un tipazo, tiña unha cousa, cunhas mallas, que daquelas...Joder! Sobretodo paos grandes, paos rapaces, pero tamén paos pequenos! Vela así... Porque claro, non vías a naide tan desnudo! Non tiña nada que ver, non? E acórdome tamén do... Porque arriba non botaban cine, no San Lucas non.

C: Non, era nas casas...

Era cando viñan antes, e despois íbanse xa. Era o final de... de temporada, non? Que eran películas mudas, e tocaban... poñían eles a música. (10:00)Tocaban a trompeta, facían hasta voces!

C: Ai non estaba o Popín?

Non, o Popín tamén... Despois fixo, porque quedou máis tempo có Barriga Verde. Eu non podo datar mui ben porque a min... Eu marcho pó seminario con 10 anos...

C: En que ano naciche ti?

Eu nacín no 55. Marcho i boto catro anos sin ir ao San Lucas. A miña tortura máis grande da vida... Fíjate que para min o San Lucas era o máximo que había, i paos rapaces de alí... Porque era moi distinta... Era unha festa de campo, mui grande. E todo o castro, todas as abas do castro, pois había xente... Claro, era a festa do final das colleitas, xa cando o viño, as noces, as castañas... Toda... Segue sendo día festivo en Chantada.

C: As San Lucas?

As San Lucas. Ten unha tradición... grande. Viñan todas as barracas que non viñan ás outras festas! Había os cabaliños, que non os había nas festas de Chantada, había tómbolas... O tiro de pichón...

C: Non iba a Chantada, Barriga Verde?

Non. Eu non o vin nunca en Chantada. Eu vino en Lugo, no San Froilán, cando iba pao seminario, que entrabamos polo San Froilán e inda o fun ver, non? Porque tiñamos unha relación mui... mui estreita con esa xente. Eu, si non podo ir... Hai xente destas das barracas, que xa non teñen barracas e van aínda, ao San Lucas. E bueno, eu procuro ir todos os anos, pero algún ano, por chover se cadra, chamara aos meus pais... Non, chove moito, non veñas que non podemos ir comer alí. E a xente pregunta por min: que lle pasou? Unha relación, pasou por exemplo cos hermanos González, que eu creo que hasta estaban emparentados ao final tamén con istes... Chegou unha vez, en Coruña, que eran as festas da... a patrona da Coruña, da virgen do Rosario, e estabamos alí pola parte vella, e iba con dúas rapazas. Cunhas rapaciñas máis novas ca min e co meu primo, que era... Pois non sei, tería daquelas, 22 anos. Estaba no períodico e acababa de asumir a dirección do periódico, non? E por alí con iles e... eran un pouco pijitos, eran de familia, e tal... E viñeron unhos tipos e empezáronse a meter coas rapazas. Mui ben vestiditas, e tal... Entón eu, claro, era máis vello e saio facerlle frente. I chegan tres destes tipos i me din: "Riopedroso, apártate daiqui, déixanos a nós". Lle pegaron unha somanta de hostias! Pero non quixeron nin que eu entrara! É que... Si, unha relación... Que os vexo unha vez ao ano, algunha vez nin unha vez ao ano. Unha relación, con esta xente, que tiñan cos veciños. Estaban moi implicao cos veciños. E sobretodo co meu avó. Meu avó era unha persoa... por parte de pai... mui singular, era tratante de gando, de cabalos e tal. E andaba por... e sobretodo compraba paos castellanos, vendía polas feiras, e tal, e tiña... cos gitanos, mismo, os gitanos viñan e acampaban alí, viñan á cousa... E tiveron unha relación mui especial. Eu era neto de Don Pepito i neso... xa valía moito. Inda hoxe... Me ten pasado cousas cun carterista en Zamora, cando fora cos... Cos de sexto. Eu estaba en COU e iba cos de 6º nunha excursión que fora co instituto de chantada e estabamos en Zamora e eu resulta que sempre levaba a carteira por aquí, por atrás, e estabamos nun bar, e ven un señor e di: cuidado con la cartera porque aquí hay muchos carteristas... E eu dígolle "no, que vai haber...". E o tipo dixo: "de onde sodes? porque falades galego..." "De Chantada". "Ah, de Chantada! Eu coñezo muito Chantada, pola feira, iba por alí... E logo ti, de quen es de Chantada?" "Non, eu son de Riopedroso, e tal..." "E tu es de Don Pepito? Si é moi amigo meu!". E me di o tío: "Mira, avísote, pero gracias que falabades galego. Porque eu son carterista. Senón, houbéravos desplumado a todos!" (ri)

C: Caramba.

Porque esta xente... Eran bastante bohemios, nese sentido, visto pa xente normal... Non vivir en casas, vivir alí e vivir da cousa, vivir cos cabalos...A xente...

C: Do que é a familia de Barriga Verde, que lembras?

A muller. A muller que quedou. Eu... me quería moito. Non sei por onde foi... Porque despois seguiu vindo. Ela seguía vindo ás San Lucas, porque era como unha despedida pa eles. Eso se cadra, se vas ao San Froilán, ahora... Porque a Chantada xa veñen menos. Pero eu, así e todo, vou falar este... con iles, cos que quedan, e preguntar máis, non? E eles poden dar máis datos das relacións e das relacións de parentesco.

C: si... había moito diso...

Había moita confianza... Que con outros non... E eu acórdome porque unha prima miña que é a Marité lles levaba chorizos. Traballaba alí... e asabamos chorizos alí, e tal... Bueno, moita relación. Eu por exemplo, das tómbolas... Dábanme o que quería!. Eu ía á tómbola, xogaba alí, a todos non lle tocaba, a min... Tuven un tempo chea de muñecas, de potas, da miña nai... De decirlle: "por favor, que non me toque!" (ri). Si ademais, unha xente mui... amiga dos seus amigos. Mui, nese sentido, no San Froilán e mesmo alí podían ter tido problemas... Pero unha xente, nese sentido, eu a experiencia que teño, aínda ahora... Porque un diles, acórdome, detuvérono... tiña un club de alterne en Monforte, tal, Xulio, pois non veu en dous anos e coa muller... e non me dicía... Eu sabía polo periódico que estaba... "Non, que nos separamos..." E despois cando veu Xulio, bueno, tuvemos alí que a pouco máis apañamos unha borrachera! Pero 8 anos despois, cando saíu da cárcel! E unha xente de... E nese sentido eran rompedores coa... coa sociedad de aldea mui... Claro. Pero ao mesmo tempo, eran rompedores pero a relación era mui boa. Non eran vistos como, digamos, disfunción dentro da sociedade, non?

C: Claro. Non eran xente de mal vivir, non eran considerados...

Non eran considerados... A xente queríalle ben, era unha cousa rara, digamos, non son coma nós, que nós estamos aquí e tal, pero é xente que anda por aí e claro....

C: E estes falaban galego...

Si.

C: Porque o José Silvent, o que se considera que era Barriga Verde, eles parece ser que eran de orixe extremeña...

Si, eso é o que din...

C: ...e que parece que, e tamén o conta o fillo, Alfonso, que vive en Lérez, que se separou da familia, marchou a Portugal e foi alí onde...

Efectivamente. É que iles... O Barriga Verde, así, o acento... O acento era portugués. Máis portugués có noso. Claro, nós somos máis do interior de Galicia, el tiraba máis alí. Hasta había algunha xente qeu dicía que era portugués. Qeu eso sí que me... que me lembro. Pero aí, que non... que fora español... non o tiñan por español.

C: nunca falou castellano?

Non, eu non macordo. I cando iba velliño, de falar con il... Eu estou vendoo sentado alí, arredor da parte do norte, onde encendíamos o lume, un pao grande e tal... I alí sentado... Non macordo que falara nunca [acentúa o nunca] español. Nin os outros tombo..., nin os González, que tiñan... as barcas, os tiros e ahora as churrerías, que

eran de Ourense tamén, e que despois se emparentaron...Non me lembro eu que falaran. Polo menos, hoxe no falan comigo, e daquelas eu penso que non, porque se non...

C: o notarías, chocaríache...

Si.... Eu son un rapaz de aldea! Cando eu chego ao seminario... eu... chócame. Na relación con iles, non. Nunca me chocou...

C: e as actuacións que facían, en que as facían?

Tiñan unha carpa...

C: Si, pero eran en galego?

(pensa) Eu acórdome... "morreu o toro e acabáronse tres pesetas".

C: En galego, non?

Claro. (20:46) Acórdome deso i.... Si, salía por aquí a cousa, salía o Demo... [pecha os ollos como tentando visualizar] .... si, eu creo que era en galego, eh? Porque senón o notaría. Para min era algo normal...

C: É dicir, tu terías unhos... 5 anos? A túa memoria é dos cinco anos, de ver eses títeres... E que era o que te impactaba daquelo?

Non, a min o que....o que me impactaba... daquelas era o bonito que era, e ademais do bonito que era... que morría o Demo,

C: morría o Demo?

Claro, morría o Demo, e morría o touro... E despois era unha cousa que me impactaba, que iba... contra o normal. Ademais, bueno, eu fun mui traste, desde pequeno. E nese sentido, eu me adaptaba... a min xa me chamaba a... atención, por así decilo, o que fora contra a... Eu saltábame todas as normas. Digamos os... na clase social, todo o que había, na escola, etc. Eu me saltaba todas as cousas, non? (22:07) E entón era o que me chamaba a atención, que eles saltaban todos os convencionalismos e os discursos...

C:...dominantes...

Sobretodo dos curas!

C: Claro. Aparecía algún cura, lembras?

Si. Había un cura, aparecía un cura, si. Había un cura que salía pola parte da direita. E eu creo que... O cura, facían escarnio do cura. Si, facían escarnio do cura, ahora que...

C: E iso sería, vamos... Un jolgorio! (rio)

Claro, xa che digo, eu teño millor memoria visual.... Eu estou vendo agora por onde entraban unhos e por onde saían os outros...

C: Como lembras os muñecos?

Si, eran uns muñecos pequenos, así [marca coas mans uns 30 cm], máis ou menos... Bueno, eu cheguei a estar por detras con iles...

C: Si?

Si. A min deixáronme estar por atrás con iles. A min, cando marcho, se non marchara para o seminario, a min maprenderon a usar o toro.

C: Como era? Que era, cun pau?

Era cun pau, cun pau. Dicía "torito, por aquí!" Así, da primeira función, que era a dos rapaces. Iles facían tres funcións, o día da festa. Case sempre tres funcións.

C: pola tarde?

Si, si. Pola mañá non había, non. E macordo que a min me deixaban... Bueno, a vez que me deixaron pasar pa trás! Era tremendo, e era un choque, eh! Me estou acordando...

C: Claro, toda a maxia...

Si, porque eramos mui poucos, taba o lume encendido... Un día de vento e auga.... E claro, eu quería mirar!

C: Quen estaba detrás? Cantas persoas habería?

Era... eran tres. Si, eu creo que eran tres. Cando pasei eran tres.

C: que estaba, el...?

Estaba el, estaba a muller i estaba...Outra filla. Estaba outra filla, eu creo que si. Que eran tres. É unha cousa que me estás... Estou intentando recordar porque nunca...

C: Claro, nunca pensaras niso...

Si, pensei moitas cousas, ademais xa che contara que Juan Soto tiña a puta manía que eu tiña que facer a biografía novelada do Barriga Verde. " E sólo a podes facer ti, porque ti coñeciches os intríngulis que non coñecimos outros..." Cando saquei, por exemplo, *O coxo de Vilarelle*... "axúdoche pero tesme que prometer que fas eso".

C: Pois era o momento, agora.

Si, eu empecei a falar coa familia, cuns que había da Estrada...

C: da Estrada? Isto que serían, sobriños?

Non, había unha filla.

C: Ah, unha filla que casou alá.

Que estaba na Estrada. Pero que non tiñan... Claro, para facer unha novela tes que ter recordos, lembranzas e tal... E tampouco non me aportaban nada.

C: Xa, é que creo que algúns deles como que borraron .

Borraron, si.

C: Remitíalles a tempos de fame...

Claro, agora que a muller, co que me quería...

C: A muller era Emerenciana? Que estaba na porta, tamén?

[dubida] si. Collía o ticket, tamén. Collían o ticket, entraba dentro... (25:51) Claro, facían entre tres a... a cousa toda, non? Eu ahora tou vendo, por exemplo, da corte a cousa da película... a sábana entre alí e... Un día a pouco máis arde.

C: Si, é que xa lles pasou.

Taba vendo... Me viñan agora as imaxes, e a muller... con unha sábana por encima...da cámara...

C: pero tu lembras de estar alí con máis nenos, ou había adultos...?

Había adultos, alí entrábamos todo o mundo. Todo o mundo, e sobretodo os días... Cando viña o San Lucas malo, que lle chamabamos,nós, cando vén malo, cando chovía e tal... Ao final, como había unha carpa e era grande, pois entraba muita máis xente e se cadra, nin cobraban. E encendíamos o lume alí e tal, e aquelo, hasta que facían a función, aquelo era...[ri]

C: Tábades facendo a festa alí dentro, non?

Efectivamente. E tocaba a trompeta, tocaba a cousa... Convertíase tamén noutra... noutra cousa, e ademais non era igual a función, porque según meu pai, a función despois de tarde, a de noite, a que facía ás oito, era moito máis crítica. Moito máis crítica e meu pai... Meu pai foi das Xuventudes Galeguistas, ten ahora 93 anos... I decía que claro, era mui antisistema. Aínda estuven onte falando con il deso e dixo que... Non, ten... muito antisistema, tiña problemas coa Guardia Civil...

C: Si?

Si, alí mismo en Chantada, durante as San Lucas si que tiveran problemas. Tuveran, que tuvéranos outros.

C: o tema do cura seguro que non lles facía gracia...

Si, o do cura... O de saír en mallas, o de facer contorsionismo... Eu acórdome que practicaba cun primo meu, co Ramón, un ejercicio que facían iles, que poñían así... este máis ben creo que era do Popín. Poñían a cousa así i a rapaza (tería 20 anos, pero para min era vella), poñían a cousa así, poñíanlle o pe eiquí i despois estiraba os brazos, non? E eu co meu primo Ramón fixémolo, pero encima dunha besta. E rompimos os dous o brazo! [rimos] Pero si que macordo deso...

C: E do rulo lémbraste?

Si, había un rulo, ahora que o dís. O rulo... e el tocaba a trompeta[imita o son da trompeta] . Iba ao ritmo da trompeta, si, si! Poñían un e ... chegaban a poñer dous, si.

C: Un enriba doutro?

Si. Chegaron a poñer dous. Pois...houbo unha cousa, que un rapaz que lle gustaba muito eso, i practicaba, que foi Miguel Ángel, que foi un rapaz, dos primeiros malabaristas que houbo en... do Circo da Ciudad de los Muchachos. Este era de Chantada, era amigo meu, e despois o matou un coche. E foi un dos primeiros, cando estaba no seminario, eu marchei para o seminario, Miguel Ángel marchou para a Ciudad dos Muchachos. Porque a min quería me levar o padre Silva tamén para a Ciudad de los Muchachos. Porque eu tamén facía... así desas cousas, i era... Mira ti, se non o sacas eu xa non... nin me lembraba.

C: Claro, porque... Un pouco por situar... Ti vivías alí naquela parroquia...

Si, eu vivía no lugar de Riopedroso que dá... O meu lugar... Hoxe hai casas case onde o San Lucas, non? Empeza a.. Claro, porque van facendo, do núcleo e tal, non? E a maior festa dos rapaces... Aforrábamos os cartos que nos daban, para a festa do San Lucas; eu para a festa de Chantada, a festa da parroquia, ou tal, non gastaba... Iba ao San Lucas porque había moitas máis atraccións. E había dous días festa, e se podías, ibas ao Barriga Verde os dous días, tres funcións.

[río]

Si, era... digamos, mui diferente ás outras festas todas. Alí, xa digo, era un castro... E había muitas outras atraccións...

C: Aquelo era unha festa, festa, non era feira...

Non, era festa de campo á mañá... se vai a comer...

C:Había misa?

Si, había misa, si. É a misa do San Lucas, pero bueno, hai moita xente... E había a novena, antes xa, e era... Eles viñan o día 12, senon aparecían o día 12 aparecían o día 13, o 18... que era cando empezaba a Novena i iles empezaban a asentar, e cando ibas á novena pois despois quedábaste alí... Iles non iban á misa.

C: Non?

Non. Unha familia... Eu creo que unha familia si... esta muller do Xulio que si que tal... Pero...non eran de misa, que daquela eso era...

C: Mal visto, non?

Claro, era unha cousa rara. Era unha cousa rara. Tamén hai que dicír que canto había misa iles non encendían as megafonías, non facían...Tamén eran, sempre foron, inda hoxe...

C: Respectuosos...

Respectuosos, mui repectuosos, nese sentido.

C: Entón era unha festa... de labregos, realmente.

Si, unha festa de labregos, unha festa de campo, onde se proba o viño novo.

C: Túa familia era... Tratante teu avó...

Miña familia era labrega, meu avó era tratante pero unha das... O meu pai era labrego tamén, pero meu pai foi caminero, capataz, anduvo por aí facendo carreteras, i si que tiña... Claro, despois continuou un pouco, con esta xente, pois encontrándose nalgúns sitios por aí, e tal...

C: E fuches ao seminario... Antes ías á escola alí na propia parroquia?

Si, na escola primaria, houbo que facer o ingreso aos dez anos... O exame de ingreso... Ao seminario, porque non tiñas outro sitio onde estudiar... Non porque quixeras ser cura...

C: Non, claro. Como facían daquela case tódolos rapaces...

Non había outra...

C: E... Estaban as festas, estaba San Lucas... pero á parte diso, había outro entretemento, algunha outra forma de...?

Non, había as feiras. Da miña parroquia había a feira por exemplo de Laxe que xa non existe, pero aínda vén nos calendarios: "día 2 en Laxe".

C: O día 2 de cada mes?

Si. Chamábase así pero era en Penasillás, subindo para o Faro. E despois había eso, que era ir ás feiras, e a feira de Chantada, non había escola...

C: O día...

O día da feira non había escola.

C: Que días era a feira de Chantada?

5 e 21. Eses días non había escola. E había os paseos, cando eu era rapaz, pero claro, cando eu era rapaz...

C: Non tiñas esas inquietudes aínda.

Non claro, pero ibas, gustábache ir e tal... Pero era os paseos...

C: Iso era o día das feiras?

Si. Pola tarde. Se cadra os vellos iban vender e comprar e tal, e os mozos e mozas iban á feira. [ao paseo]

C: E baixabades desde as parroquias?

Claro, nós baixábamos, quedabanos relativamente perto, ademais, para ir andando e volver andando. E había cine, había dous cines en Chantada daquelas.

C: Xa había cine daquela...

Si, si. Había dous. Ademáis un da que foi cadena Yecla e outra da cadena Capitol, que saliron dalí.

C: E que estaban, na praza...

Si, un está onde é aiquí a... a Juan XXIII. Alí ao lado do Casino, que hai un edificio novo, que estaba aí, e o outro, o Capitol, estaba aí subindo á dereita, nun edificio novo que hai.

C: Tiraron os dous, claro...

Si, tiraron os dous i tal... pero eu acórdome de ir de pequeno ao cine pero... O cine tiña unha tradición en Chantada mui grande, de novo. Meu pai, cando era rapaz, aínda me contaba onte, non? Como o responsable do Partido Galeguista -el debía ser moi novo, tendo en conta que marchou prá guerra aos 16 anos...- lle regalou, o invitou ao cine. Cando il entrou nas Xuventudes Galeguistas o invitou ao cine. Digamos que o cine... Alí había tradición de cine. E beixaba, a xente beixaba ao cine. Si, i o día de feira íbase ao cine. Me estou acordando agora dun día que me levou meu primo Orlando a ver Fumanchú, i me tomei antes unha cocacola, me invitou a unha cocacola, a primeira vez que tomei unha cocacola, que non me gustou nada... Entre a película do Fumanchu, que... acórdome qeu estaba nunha cousa, íballe subindo auga, non podía moverse porque tiña aquí unhas... unhas espadas e non podía moverse; i a cocacola que debeume poñer nervioso coa cafeína, que eu nunca tomara nada... Pasei un medo de 23 pares de narices.

C: Pero as películas que poñían en Chantada eran distintas das que poñía Barriga Verde?

Si, as de Barriga Verde eran mudas. Eran mudas e ademais... en blanco e negro...

C: máis cortiñas...

Si, eran máis curtas... Acórdome que unha das que trouxo... cortada, porque eu despois aquela... víraa xa, porque era Cantinflas en el Gran Hotel, eu víraa na Coruña, no cine Hércules. Tiña eu catro anos, acórdome. E despois trouxéraa il e non tiña nada que ver! A do Cantinflas no Gran Hotel a min gustárame moito, claro, ademais na Coruña, saír de noite, un rapaz de catro anos, da aldea...Ir ao cine, as luces... Acórdome que me impactara moito o cine Hércules, que era onda... cerca da calle da Torre... E acórdome que... claro, se cadra non era real, pero... que tiñan moito destape as películas, digamos... Quen sabe o que para a miña mentalidade daquelas era o destape! (37:26)

C: que tiñan as de Barriga Verde?

As de Barriga Verde. Digoo, relativizando a cousa porque: quen sabe o que era o destape para...

C: Xa, igual ver unha canilla xa era...

Se cadra non tanto. Porque eu aos 5 anos xa fodía! Digamos [ri] posto a cousa así. Andabas coas rapazas... Os xogos eróticos era algo normal. Non o aprendías en televisión nin no cine!

C: natural, todo. [río]

Era natural. Por eso digo que non sei hasta que punto esa idea que teño hoxe de que había bastante destape, si era certo ou non era certo. Porque a min tampouco non me chamaba a atención, digamos, esa cousa do destape, ou verlle as pernas...

Non, tampouco non. Claro... Era mui permisiva a cousa. A cultura, daquelas, era mui permisiva, no sentido de que estabas no seminario (?)38:47. Cando botaban o boi á vaca, que muitas veces non querían que estuvese alí porque podíante mancar, pero se non había cousa tiñas que ir e apartarlle o rabo á vaca para que a montara o boi se non había... se non había outra xente! Me entendes?

C: Claro, non andaban con caralladas de... metáforas...

Efectivamente. Eso o vías todos os días... Ou decirche que agarraras o coello para levarlle á coella. Vamos, que non... era outra mentalidá máis aberta e o de foder... Eu sabía o que era foder desde pequeniño.

C: Pero probablemente igual nas vilas non era así...

Supoño que non...

C: Tu notaches o choque tamén?

Si, claro, cando vas para o seminario... i de ver aos grandes facer pallas i de ver, digamos, postos catro ou cinco grandes, facendo unha palla, a ver quen arreitaba co leite máis... máis alá... Era, era normal....Claro, chegas ao seminario e che din os curas que non te podes tocar nada... Cuns valores totalmente distintos... Era normal,non? Eu conto ademáis no libro, de *Eu tamén fun coas vacas*, dígolle un día á Marisa: "fodemos?" "veña, fodemos". E eu: "pero temos que desnudarnos" "Pois desnudámonos". E botámonos alí e segun nos botamos: "ala, xa acabamos". E levantámonos! [ri] Debíamos ter eu seis anos e ela cinco ou así.

C: Imaxinando...

Iso, imaxinando pero... E despois chegabas a casa e dicías "vimos de foder". [rimos] Claro! E unha cousa que esta sociedade pois... non.

C: Pero entón non tiñades moita presión na aldea de dicir, as típicas historias que contan, de las misiones...

No, tiñas o das misións, do cura, i da cousa, pero...

C: E da propia escola...

O noso maestro era bastante bon, a maestra non, ainda que eran ademais matrimonio e tal... E o cura era mui bon. O cura era un santo varón, como diría Francisco Carballo. [imita a voz] "bo, bo, bo..." Así, non... Había outros curas por alí qu se te confesabas, que si... poñíante .... Pero, non... aí había as misións, que viñan os padres franciscanos, o Padre Barral e o Padre Segundo, e bueno. Pero tampouco cos rapaces non... Traían daquelas unha emisora, e retransmitían...

C: Unha radio?

Si, unha emisora de radio, que había poucas radios. Transmitían por megafonía porque... Eu acórdome que me preguntaban si quería ser cura, meu irmao xa estaba no seminario, eu díxenlle que non quería ser cura. E preguntáronme por que, que quería ser, e eu díxenlle obispo. "e pa que queres ser obispo?" "Pa mandar dos curas" [rimos] " E pa que queres mandar dos curas?" E eu digo "para que non

prohiban as orquestras, que tiran contra as orquestras" [ri] Unha contestación que os deixou totalmente... E despois o padre Segundo que era moito mellor, sempre... Me quería muito. Me quería muito porque claro, desconcertei... Un rapaz da aldea, non quere ser cura, que quere ser obispo...[rimos] i que defende ás orquestras! Pois era... Pero non era... digamos, había... a mentalida e a cousa dalí era... pois mui aberta. Do aspecto sexual, do aspecto cultural, do aspecto todo... En canto non fun pao seminario, en canto no fun pa.... non o sentín. Pero para nada! Unha libertá, nin os nenos...

C: Ou sexa que tu na infancia, provablemente non percibías que, pois eso, que vivías nunha ditadura nin...

Si, eu percibín que vivía nunha ditadura porque claro, na miña casa si. Caía a cousa de que o meu avó estuvera condenado a morte. I a miña avoa non quería que se falara de política. Pero estaba falando a diario de política! Porque nós tiñamos unha cociña-lareira mui grande e alí xuntábamonos de noite... pois noites de inverno, dez-quince personas. E sobretodo había un señor que viña, o señor Camilo, que viña pa alí todas as noites, era un home singular, que estivera na guerra de África, escapara, matara unha persona... El defineu por exemplo unha cousa que dicía... cando lle preguntaban da... "quen é uste?" Dicía: "eu son Camilo Barrela Guerra, soldado do terceiro porque non hai de cuarta" . Non? Digamos, un tipo "anti", ademais era dunha casa mui rica, pero tamén un antisistema total, non?E despois, o meu estuvera na guerra, i o Pancho estuvera na guerra, claro, todas as batallas... Eu aínda este ano fun, agora este ano tamén. Este ano fixen a batalla de... do Ebro polo norte, o ano pasado fíxena polo Sur, dos pueblos, todos. Tiñaos eiquí, metidos na orella, e queríaos conocer. Ademais... Bechite, a cota 45, tal...

C: pero teu pai estuvo cos... cos Nacionales...

Si, claro. Non lle quedou outro remedio.

C: Porque seu pai era o que estaba...

Si, o avó, o pai da miña nai. Porque fora alcalde e unha das cousas destas, xa muito despois de acabar a guerra, qeu colleron a tres personas que iban de caza, e os colleron coa escopeta. Ademais, antes do San Lucas, pa matar unhas lebres para o San Lucas. Era cando había a caza, e toda aquela... Taba prohibido, e o puxeron como unha partida de guerrilleiros. I eran...Claro, eran os tres republicanos, pero eran os tres dunhas casas ricas. Sobretodo o señor Manolo, do Muñeiro, i o cuñado dil que era da... non macordo ahora... do Baeiro. I salváraos o gobernador de Lugo, que era o coronel Pedreira, que era de eiquí de Vigo, i hasta hai pouco tempo ainda a miña familia seguiu tendo relación co coronel Pedreira, i tal. Viña aí á casa do señor Manolo do Muñeiro, viña ás festas, á festa do San Lucas o coronel Pedreira sempre. Desde aquelas, non sei por quen, amigo, que os salvara, claro, eles estaban condenados: puñéranos como guerrilleiros. Claro, como eran... eran galeguistas...

C: buscaron esa fórmula.

Buscaron esa fórmula. Pero nese sentido, claro eu acórdome perfectametne da... que o conto tamén no libro... cando matan ao Piloto eu tiña dez anos. I eu quería ir ver ao Piloto, porque había...

C: o cadaver?

Si. Poñían coches. Poñían coches para ir ver ao Piloto. E eu quería ir e meu avó dixo que non. Que non se iba ver e tal. E eu quería ir ver e dixo "mira, tu non vas, porqeu vai alí a Guardia Civil, o que queira, e todo o que vai é pa que lle dea unha patada e o denigre. E esta era unha persoa boa e ti non vas."

C: porque ao Piloto por esas parroquias tamén o tiñades que coñecer... Igual non tu pero...

Non, eu non o coñecín, pero a xente si, falaba del...

C: A xente acolleuno, non?

Nise sentido, eu teño as cousas, aínda o outro día... O que pasa é que te vas encontrando coas cousas... Unha rapaza que foi moza miña, non? Destas mozas de quince, dezaseis anos... E me di: estaba por Chantada e "Pucheiro, Pucheiro! Ven eiquí. Temos que quedar un día". "E logo?" "Téñoche que contar máis cousas, o que non che contei cando beilábamos xuntos e tal..." . E digo eu "bueno, pero cóntame algo, a ver que queres de min..." . "Pois téñoche que contar que o Piloto estuvo na miña casa muito tempo. E o meu pai quere contarcho antes de morrer". E mira, agora vamos falar desas cousas cando non falabamos daquelas. E bueno, pasou con outro... con outro señor, que cando lle fixemos o homenaje ao Piloto polo 25 aniversario, me parece que foi, fixemos un acto en Chantada. Falara eu, estaba o Camilo de Dios, e... Maiz e non sen quen máis. E cando acabaron de falar e... o acto, viñeron dúas persoas e dixeron "Fonsiño, queremos falar contigo". I estaba meu pai. E dixen, "no, Javier, se fas o favor, ti esperas".

C: A teu pai, dixéchesIle?

Si, porque eran amigos dil. Díxome "non, queremosche dicir unha cousa. Que a Mireia nos últimos anos estuvo..."

C: A Mireia era a... parella?

A muller do Piloto, si. "estuvo na nosa casa. Queremos que o sepas pero en canto non morramos non podes... utiliza a cousa pero non publiques os nosos nomes e tal". Claro. I despois cando morreu, o día que morreu fumos ao entierro, e beixando no coche con meu pai... "Papá, así dos teus amigos todos, a ver se sabes con quen estuvo Mireia, e tal?" Non se, meu pai non daba... e ademáis despois había a filla e o fillo. "Pasa esto, non o sabedes pero... É a cousa así". E inda, antonte, que estuven en Chantada, estuven con outro rapaz dun bar, que ten un bar e... E claro, son esas cousas que non entendes. Despois... daquela mismo, cando fas as cousas, as entrevistas... Eu cando sale a Mireia son o primeiro que a entrevisto. I me... este Claudio, que era capitán mutilado do ejército, e carteiro, vai e me di "alfonsiño, queres... Saiu a Mireia, está na casa en ... Queres entrevistala?" "Home, claro!" "Mira, vas alí e lle dis que vas de parte miña, que foi miña moza. Ela foimiña moza, vai de parte miña". Vale, dígolle a Margarita... "como???" Inda, eu acababa de vir da guerra (?) i non estaba aínda fixo no período. E... "como, pero tes eso?" "teño". "Pero de verda? Porque anda o PCE e non deixan entrevistala..." "Non te preocupes, vamos alá." Collemos o... en Santiago, o dous cabalos de Margarita, e marchamos para alá. En Saviñao parounos a guardia Civil, pensamos que era

porque ibamos pa alá... Era pa multarnos, porque a Margarita pisou a raia nunha curva... I fumos pa alá e.. dixemoslle "Mira, somos periodistas e queremos falar contigo" Nada, non quería. "Non, é que son amigo do Claudio de Riopedroso..." "ai, es amigo do Claudio?..." Xa, fixémonos mui amigos. Margarita levaba unhos queixos, que viña... Quedamos a comer con ela... Despois levamos máis comida, os do PCE se enfadaron, porque tiñan vendido a entrevista a Interviu... E claro, nós sacámola antes, e despois andaba o Ché, o do Irixo, por Chantada adiante dicindo que me quería pegar, na primeira feira do viño de Chantada. Despois andaban os meus amigos e os meus primos atrás dil pa pegarlle, claro! [ri] E tuven que andar eu pa que... porque xa sabes que o Che cando bebía un pouco...

C: O Tosar?

O Tosar, si. E taba así a cousa. Pero despois pasa o tempo e digo eu: Claudio, mozo de Mirella?

C: Pero cando, non?

Pero cando! Porque a Mirella tal, cando... tiña 17 anos cando se vai co Piloto, xa andaban antes...Se o Claudio daquela xa estaba casado... E xa tiña 10 anos a Milucha... pero esto non me casa. Como pode ser, que non me casa? E... Ostia, o outro señor, o leiteiro, que a tuvo... Quen a tuvera acollida, era amigo do Claudio. E tamén era, era un tío que era carteiro. Era o jefe de Correos de Chantada. Que eran... para min, estes eran do réximen. Claro, i estes usaron a cousa, o outro, como a tiñan aquela cousa, e o Claudio, para que non souperan... Para que eu accedera a ela, pero sen dicirme... sen descubrirse. Porque non... dicirlle, ao Alfrediño, ao fillo do Claudio... "E ti non te enteraches das cousas de teu pai?"

C: Xa, xa. Ou se xa que había moita cousa encuberta...

Si, moita, moita. Aínda hai hoxe, pero xente, empresarios dos máis importantes de Chantada, que foron enlaces da guerrilla.

C: Tu dirías que Chantada, non tanto agora senón daquela, que realmente había un ambiente, unha mentalidade de esquerdas?

Alí ganamos, ganou o Frente Popular. I ademais hai unha cousa, eu tuvera unha polémica mesmo, a de nós con Villares, falando das eleccións... En Chantada, eu téñoo bastante ben estudiado, onde ganou o Frente Popular sigue ganando o Bloque. E as familias que xa nas eleccións... que estuvo co Frente Popular votan Bloque. Aí o Bloque se desfixo, vaise desfacer e tal, e temos a nosa base electoral, e nestas eleccións marcharon todos. Non queda ninguén! Quedan 2 ou 3. E xa verás ti os resultados do Bloque. Xa o verás. Van ser uns resultados bos. Algúns marcharon con Beiras, Palleiro... Os outros con Compromiso, concellales, e tal... Cincuenta e seis...

C: bueno, xa había...

Si, xa houbo aquela cousa que non... Chantadanova, o outro, tal. Fóronse pra o Psoe o 50% outra vez, e o Bloque sigue, porque hai un sustrato.

C: E era máis nas parroquias ou na vila?

Si, nas parroquias.

C: As darriba e as dabaixo?

Si, máis das darriba. As de abaixo... Nogueira... Pero é que Nogueira nunca tuvemos, nunca demos entrado ao xeito. Ademais en Nogueira produciuse un suceso que aínda teño que investigar, que é unha matanza, dunha festa que era un tipo de afora que o denunciaran e súbese a un castiñeiro, e eu non sei canto hai de lenda, canto hai de...

C: Durante a República, eso?

Si... Non, durante a República non, durante o franquismo. No franquismo volven escapar os que o denunciaron, e tal, hai varias versións... Hai tantas cousas que investigar que... non dás, non dás investigado. Pero, digamos, nós en San Miguel do Monte, da miña parroquia, que ademais, é tremendo porque... Cada paso que dás, te estás encontrando con cousas novas. Por exemplo, eu fago o libro da historia de Chantada, e pensei que me era fácil facelo, porque había moita cousa... Despois te das conta que non hai nada. Que non había nada, e a metade das cousas que hai están no aire. Está o libro de Formoso, que é tío, por certo, de David Formoso. Me chamou David, que quere facer a tese doutoral... Que eu non o sabía. Tantos anos que estudiamos xuntos, David e Cambeiro i eu... Eramos, eso, o trío, en Madrid, e tal. Frente a Rivas i estoutros, nós eramos máis, por así decilo, da aldea, non? E doutra cousa. Nós fixemos alí muitas cousas, revistas ou tal que non salen, nin lles dan nada... Nin no Consello da Cultura aparecen, nin nada...Antes que facer a esa, xente que se marchara para alá e que era da ANPG.. E Pereiro, e estes...

C: Xa.

Pero estas están aí.

C: o grupo PRISA tamén ten muito que ver...

Si, é outra cousa. Pero digo que por exemplo, alí había: o tío Camilo, que era o tío de meu pai. E decían que era o único franquista auténtico que quedaba. Este era o responsable das Xuventudes galeguistas. Había o Fontela, que a min xa me dixeron que lle daban de lado... Os fillos eran do tempo meu, pasaban fame, había que axudalos. Non lle daban traballo...Era un xornaleiro. E decían que Fontela, que matara un home. Que matara un home e que estuvera na cárcel...

C: tu eso oíalo de pequeno?

Si, si. Qeu matara un home, "o Fontela matou un home" . E, este tipo... o Xurxo, era un tipo que andaba borracho. Como o tío Camilo... E cando fago o libro este de Chantada, pido os... a xente que enxuciou alí, que tivo que ver co... Pero o Fontela non estuvo por matar a nadie! O Fontela estuvo na cárcel por galleguista, masón e republicanos, 8 anos. O Xurxo estivo da calle, ou da cárcel tamén 4 anos. O tío Camilo, o mandan, como o meu pai, os irmaos e o tío... Un que era falangista, e o meten na mili, no bando dos... pa que libre. Claro, meu pai dime: "e que eu non fixen nada, eu non era nada..." Lle pregunto e: " non, eu non estaba en política...un día viñeron por alí os falangistas co seu coche, estaba o Vicente, puñémonos un ao lado e ao outro, collimos as pistolas e tiroteámolos..."[imita a voz do pai] Non, non

fixo nada! [rimos] Imaginas? "non fixen nada..." Tirotear o coche duns falangistas, xa despois de ganar a guerra. Non fixo nada!

C: Carallo!

Con 16 anos! Non fixeron nada... claro, mándanos... (cortase gravación)

Arquivo VN-20121003-00005.amr

Pero ben, nese sentido ben. E despois, cando...o casino. Desas cousas que te enteras e tal... Quen o compra é Miguel Sanmartín, que era notario en Chantada. Eu tiven agora con el moita relación, porque il é asesor xurídico de San José, tiven moita relación con il, é unha persoa marabillosa, que entende muito de fútbol... e el non me contou a cousa, pero Leopoldo de Soto, que era presidente do Casino, pois contoume, contoume a historia e dixome "non eu fixen o abal" el ao final fixo os cartos para comprar o que é un Casino.

C: pero era no mesmo sitio no que está agora?

Si, si. Nese sentido, tamén... Chantada ten unha cousa: en Chantada está o banco de Soto, non se entende sin o banco de Soto. O banco de Soto dominaba economicamente aquilo, porque dominaba todo o que era a emigración, o que é... despois déixoche o libro, o da historia de Chantada, e vés, porque así...é mui sintético, pero para que entendas a cousa. I eu cheguei á... O meu pai sempre me dixo "os de Soto eiquí portáronse ben. Non deixaron que reprimisen, que matasen a nadie, casi." E eu non entendía. Despois cheguei á conclusión que era por unha cousa; eles éralles máis rentable que foran á emigración, que foran a tal, ca matalos, non? Pero hai anos, cando Leopoldo de Soto, que foi o presidente do Banco de Galicia, accede á presidencia do Casino, a min me honran jefe de honra, ou [corríxese] socio de honra. Nómbranme a min socio de honra e nombran da mesma cousa, que somos os tres, a Cuqui, que é o director xeral de agricultura en Bruxelas, i a Paquito el Argentino, Francisco González, o presidente do (?). Dase a circunstancia que Paquito é quen é , un banqueiro, Cuqui é un político moi importante, foi ademais quen lanzou a Andres Dobarro, quen... con Xabier Alcalá. E eu, que son un tipo nacionalista, do Bloque i da UPG e dos máis radicales, pa xente normal, non? E... I eu nunca entrara no casino. E non quería ir. E aí un destes da familia de Leopoldo, sobriño... eu son da aldea, e pa Chantada, nestas vilas son...hasta certo punto, clasistas.

C: Si. Bueno, e o tema do idioma tamén está mui...

Claro, eu nunca me apeei do idioma, etc. Pero me di un rapaz que está eiquí en Vigo, que hoxe é director dunha sucursal do Banco de Galicia: "Pucheiro, tes que ir. Isto é unha vitoria túa. Que o meu tío, sendo quen é, vicepresidente da Deputación con Franco, darche o socio de honra cando nunca entraches aí... Eso é unha vitoria, e non por ti, senón polos das aldeas! Tes que ir e recoller o nombramento." E o casino desde aquela, todas as... presentacións do libro fágoas no casino. Porque en Chantada tamén non hai outro local. Pero alí vai todo dios! Cando, por exemplo, cando presentei o libro do *Coxo de Vilarelle*, que é un alegato contra os caciques, tiña alí, todos na primeira fila, aos alcaldes de Chantada vivos. E á presentación foi Portomeñe!

C: Xa, xa[río]

Contra os caciques! Digamos que... é distinto. Eu que conozo outras vilas e que conozo... nese sentido, Chantada é moito máis liberal, i distinto ao comportamento noutras vilas. Eu, cando o Regal, que foi alcalde anos e anos, cando... das primeiras eleccións, que foi das únicas en que participei, porque despois xa era periodista, e non podía, eu andaba berrando contra o Regal. I despois, inflamóuseme o dentista, inflamóuseme unha moa, e tiven que ir sacar a moa. E, jolín, teño que ir a este ao dentista, sacar a moa, e cando tiña a boca aberta dicíame, "e logo, por que te metes comigo, eh?" [rimos] Pero despois non me cobrou e me invitou a xantar, entendes? E en Chantada nun restaurante, para que vira que me invitaba e que iba con el.

C: un demócrata, vaia.

Claro. Nese sentido, a sociedade de alí.. E eu por exemplo, o rexeitamento contrao Barriga Verde, contra estas manifestacións (05:19) desta cousa... non o vin. Non o vin. E sendo rapaz, eso nótase. E eso eu...

C: Claro, notas que estas facendo algo que non está ben visto.

Non, tiñas unha sensibilidade, lóxicamente tiñas unha sensibilidade de que aquilo... Non, para min era o máis normal.

C: Había algunha cousa que non estuvera ben vista?

Si, polo que che decía. O de falar galego, loxicamente. Nós aos da vila lles chamabamos "chantadinos de haberlos idos ? puercos, marranos y cochinos"Si, había unha cousa deso. E había estas cousas da aldea... Nós, por exemplo... Cando foi? Fixemos un equipo, había unha liga en Chantada, de fútbol. Foi cando eu empecei a xogar por Chantada, que fichei naquela cousa, que...Antes de marchar pa Madrid, cando veño do seminario no 73. Fixemos un equipo de... para aquela liga, dos das parroquias. E quedamos campeóns. (06:30) Foi unha conmoción en Chantada! Como xente das parroquias, unhos aldeanos, que ademais viñan todos estes, por exemplo os de Larsa, todos estes que estaban de familia por aí...Estaban estudiando fóra, e formaban equipos... que os das aldeas, que algunhas veces viñamos xente que ou ibamos de segar, ibamos xogar, andando ou en bicicleta...

C: e desde que marchas ao seminario, marchas estudar e volves, notas un cambio na sociedade, na...?

Nótase o cambio... Vamos a ver. A min bótanme do seminario. Entre outras cousas, por falar galego. I por rebelde. Eu despois é cando me reincorporo, e ademais tuven a suerte que empeza o instituto de Chantada. E claro, xa é un... Alí cambian muitas cousas. O instituto..., vai estudar muita xente da aldea, i daqueles momentos tamén creamos a agrupación cultural en Chantada. A Lumieira. E do insituto, claro, a min fanme atrasar un curso, a min me botan en cuarto, eu empezo en terceiro. E claro, teño un curso máis. Veño do seminario, i como os cursos... non había maiores, eu era o maior. I claro, eu son o primeiro delegado do curso. Eu facía os exámenes en galego, daquelas. Pero non por...cuestión política: por levar a contraria[río]. E facíamos unha folga. E cando ven Licinio de la Fuente, o ministro, levo á xente do instituto e armámoslle un cristo. Despois me deteñen por ser da

UPG, antes de que eu soupera o que era a UPG... Tiña unha xente mui boa, amigos, que tamén os botan do seminario naqueles anos, e facemos un núcleo forte, digamos, de romper. De romper coa cousa. Creamos equipos, creamos... Por exemplo, eu me meto na OJE (08:46) porque o Luis García, Luis é o de gimnasia e é o responsable da OJE. Claro, despois me entero, muitos anos despois, que o Luis era de LCR, era un entrista. Por eso me deixaban facer o que eu... Dirixin o periódico, o Cabaceiro, con 15 anos; sacaba O Cabaceiro en galego, que era o ... (?) Sacamos...nun ano tres, e noutro ano dous. O gobernador censuraba o diario... Pero despois cousas rarísimas, como, mandan a... Me propón Luis para dar, o día de San Fernando, que era o día da xuventude, ao que lle deixaban... clase maxistral, e estabamos nun acto de Lugo, estaba o gobernador, del Valle, que é o pai de Santiago del Valle, que é o jefe do Movimiento, todos con camisa azul... e o meu avó di que eu si quero que vaia, pero que non podo poñer a camisa azul. Que por aí non pasa. E resulta que mandamos un discurso alí para que o revisaran, e eu alí, estou falando do 72, non se me ocurre outra cousa, que saltarme o discurso e ler un artículo de Camarero no *Pueblo*, i pedir a legalización de tódolos partidos políticos! Con todos aqueles carcamales, eu non sei como saín dalí! Se arma un follón de tres pares de narices, querían detenerme... Acababan de condecorarme coa ese de... Unha cousa de... claro. E por atrás estaba o Luis, movendo, que era de LCR, despois foi diputado por León do PC. Pero alí se deron todo unha serie de... Porque se podían dar. En Chantada podíanse dar, podíanse dar. Claro, o Don Ignacio, pois que fora maestro da miña parroquia e despois o suspenderan, durante a República e, daba clase na academia, e había outra academia que foi onde empezou, no ano despois, Borobó a dar clases... Cando Borobó, recupera pa aiquí, eu despois son mui amigo de Borobó, a relación que tuven eu con Borobó... Pero o que levaba a academia era o irmao de... de Martínez López. I Martínez López estaba en Chantada. I a outra cousa, a outra academia, tamén era de republicanos. Que había, que tamén os suspenderon.

C: Claro, poñíanse de privados...

I estaba o Danielito, que era o... que tuvera que escapar pero que deixara... que era o pai de Vázquez Cuesta, de Pilar. Fora deputado. Pero, il marcha, pero deixan alí, a outra familia queda alí, que daban clases na academia. Vamos, había un sustrato... esta xente vai dar clase ao instituto. A Malita... Van dar clase ao instituto, claro, e queiras que non, tiñas esa cousa, unha cousa que vas facendo i que...levaba a eso, a que fixéramos cousas, pero tremendas! Que era impensable. Reventarlle un acto a Licinio de la Fuente, o ministro! Reclamando o pabellón, que fixeran un pabellón de deportes! Pois se me ocurriu, " e vamos alá" .

C: a ti os curas moito non che fixeron[rio]

A min o revés, eu era rebelde... Non, pero porque se daban unhas circunstancias, non por outra cousa.

C: Xa, era posíbel, alí.

Era posibel. A min, o que quero dicir, en Chantada eu fun profeta, por así decilo. A min en Chantada me queren os de dereitas, me queren... O que che digo, a presentació do libro: que asistan os do bando franquista, os de hoxe, os doutros, e tal... Non é normal. E ademais van a todos. Todas as veces que presento, que falo...

Nese sentido... I eu nunca... digamos, todos saben... Ademais, xa me detiñan por tar na Upg, antes de estar na UPG... Despois cando entrei, eu nunca... Eu nunca escondín a miña ideoloxía, e menos en Chantada. Eu vou, despois do 77, por primeira vez vou dar un mítin en Chantada, co Bloque. Estas, estas...

C: Estas eleccións.

Pero digamos, a min, o que che dicía. Que Leopoldo, franquista, etc, presidente do banco de Galicia, teña a cousa d enombrarme socio de honra do casino, cando eu nunca entrei aí....

C: E cres que, volvendo a Barriga Verde, cres que eles tiñan... bueno, a nivel político, saberías situalos? Ou non se falaba de política con eles?

Non, pero tiñan esa cousa de... Eu víaos "anti".

C: Anti o que representaba todo o de...

Si, anti... Eu que sei o que era anti? Pa un rapaz, o que é anti... o que é outra cousa, eu o tiña claro. Eran outra cousa. A Guardia Civil era unha cousa, e eles eran outra cousa. Os curas eran unha cousa, e eles eran outra cousa. Eso tíñao claro. E do comentar da xente, etc, etc, tamén por que eles... Tamén, cando ían ás casas, i as cousas, con quen... A casa de quen iban? E donde proyectaban? Ademais doume conta, eran toda xente que despois a min me acolleron cos brazos abertos cando empecei a montar as Comisións Labregas. Onde íban poñer? Claro! Por exemplo en... como se chama? En Muradelle. Na do Benino... non me acordo agora o nome. Eu fun comer a aquela casa, pero anos e anos. E cando morreu Benino, me entero que estuvo escapado catro anos e que era guerrilleiro! Queríalle muito. Pero claro... que era o máis vello, cando fixemos a folga de tratores, a primeira de Chantada, a primeira da Península, que sacamos 374 tratores. Iba Benino ao meu lado e... "Fonsiño, tu manda. Tu di o que hai que facer, que aquí movemos á xente". Claro, unha xente marabillosa. Por exemplo, este leiteiro, o... Jesús, o que tuvo a... a Mireia, da casa, eu despois, anos despois, eu digo, "hostia, esto... hai cousas que non me cadran". Un día collino... "Oye Jesús, i cando eu estaba montando as comisións labregas, e tu aparecías co jeep á noite..." Eu viña coa bicicleta, claro, tiña 16 anos. "Aparecísa co jeep á noite e sempre me levabas á casa... Certábache ou...?" Rise. "pero home!" Eu claro, sempre pensei: este era amigo do meu pai, pasaba por alí, levábame á casa. Pero moitas, moitas noites cando eu ía facer asambleas. E dice "non , Alfonsiño, non. Nós seguíamoste. Porque había xente que te quería matar."

C: Carallo!

I eu: "Jesús, pero ti non tuveches no PCE?" "E que ten que ver eso? Nós o que queríamos é que formarades algo, que fixerades algo e tal. E non supeches no peligro que estabas." Claro, tantos anos despois... Eran cousas que non lle das importancia. Eu chegaba, claro, viñas de Furco, viñas de Couso, ás veces, de noite... "Ola Alfonsiño, tal. Mete aí a bicicleta" , no jeep, que tiña un Land Rober. "ala, que te levo á casa". "Non..." "Si, home si. Que paramos a tomar algo na cantina, e así tamén, aos que están na cantina, fálaslles algo, e tal". Quedas! Hai catro anos. O da memoria...

C: é moi importante.

É importante, i vaste... Canto más experiencia tes, i vas... Vaste dando conta das cousas. Xa che digo, o Barriga Verde, despois fas o mapa a donde iban, e iban a unhas casas mui determinadas. (17:43). Mui determinadas. Anque alí entraba todo dios. Pero iban a unhas casas moi determinadas.

C: E só unha cousiña, para... Porque eles tamén me teñen dito que ían ás San Lucas de Mondoñedo.

Non podían ir.

C: Eran os mesmos días exactamente.

Eran os mesmos días. É o que che digo, eu non iba... Non sei se iban antes de eu nacer.

C: Xa. A ver, é que o que pasa é que tamén había outra barraca. A dun irmao de José que andaba máis pola zona da Mariña.

Eso podía ser. Pero eu, desde que eu lembre, hasta que morreron, viña ao San Lucas. I despois de deixar a cousa, viñan ao San Lucas. Iso, esta xente... Temos qeu ir a Chantada, porque o (Cad do Beiro?) ten que acodarse ben, aínda. Porque meu pai, claro son 93 anos...

C: E xa non...

Si, pero tes que pasar muito tempo. Pero o Germán, que é máis novo, e o Pepe do Beiro, que é máis novo, ou o meu primo Moncho, que ten 60... 62 ou 63 anos, ahora veu, prexuvilouse, estuvo en Madrid, no conservatorio en Madrid... Este tamén pode acordarse.

(falamos de cando podia ser bo momento para ir falar con eles, nas San Lucas non é bo momento pero Pucheiro dí que aínda así vai preguntar)

20:04 A miña familia, por outro lado, a que ten o Pazo de Abrade, pois por alí, tamén era o cura, Emilio, era un cura mui raro. Por unha parte foi do consello... dos Borbóns, do consello de administración do ABC, do consello de administración de RTVE, capellán da embaixada americana, pero por outro os convencionalismos de alí... dicía a misa en galego, se saltaba a cousa, estaba en contra o bispo... i acollía a toda esta xente que...tamén que viñan por aí. Por eso che digo, que a miña familia tiñan esa... esa cousa de relación con esta xente toda...

C: destes ambulantes...

Si, ambulantes, pobres, toda a que... Por exemplo na miña casa viñan os pobres todos, o Camba, o Gache, o Pintuñas, o... Severino...Toda esta xente eu coñecíaa, son historias mui bonitas. Un reportaxe que lle fixen ao Severino, d'A nosa Terra, que ademais se enfadara daquelas por... fora cando marchara a Margarita co goberno e co que era o xerente, un gilipollas, de Dios, e delegou en min. Un tipo que entrevisto, que vivía de anacoreta, e que estuvera cos monxes de Oseira i... i marchara. I se foi a vivir a un basurero, que lle chamabamos o Severino, aí onda parroquia de Buciños, e se foi vivir ao medio do monte. I funo entrevistar alí. I era un tipo dunha lucidez tremenda. Estaba falando con il e dime... Estudiara latín, estudiara tal...Falaba latín... E en determinado momento me di: "tu pensas de verda

que a Terra anda arredor do Sol?" Despois de estar falando de San Agustín, da Biblia, e citar en latín e todo... Te deixa desconcertado! E este home fora cura, ou monxe, dixo que... pero non querían. Claro dixo que el marchara porque ao cura lle daban polo cú. I non quixera saber nada... Historias de...Este era un tipo que iba polas casas, iba pedir, e cunha cultura... escolástica... hasta un punto. Pero el lera todo o lido de Diós! Pero quedou aí. Nos libros que se podían ler no seminario. Citábache a Ilíada en grego, unha cousa... Pero logo, quedou aí, en Copérnico[ri] .

Claro, por alí viña toda esta...., que viña antes do San Lucas. No San Lucas era cando se concentraban todos os pobres. Todos os... os xoglares, e viñan antes e viñan polas casas, e paraban nas casas. Se cadra na casa do meu abuelo durmían cinco ou seis. Había un pote grande de caldo, sempre se facía, facía a miña avoa, pa darlles...

C: E pedían alí na igrexa, ou como...

Non, eles poñíanse... Hai unha subida ao castro, e poñíanse todos a pedir. Coas pernas tolleitas, outros tal... O meu irmao conta que, das primeiras veces, que el debía ser pequeno, é máis vello ca min, que o levaran ao San Lucas, chorara e ao día segunte non quería volver porque dicía que había homes sin pernas, mulleres sin brazos, i.... becerros esfolados. Porque os becerros colgábanos... alí a cousa é: tu vas alí, agora xa non se fai así, pero ... En Buciños aínda se fai, no San Miguel en Buciños... E dis "quero este anaco de carne". Cortábanche ese anaco de carne do becerro, metíano no caldeiro, dábanche unha chapa como as das discotecas, e tú, á hora que quixeras, ibas e levabas o anaco de carne cocida. E estaban os becerros colgados. E a xente alí iba... amais cada un... Por un lado, pola esquerda, cos cousos... pa dar lástima. Pero aquelo era a foto dos Milagres! I ao meu pai, como o coñecían todos, de ir por alí... Eu coñecín a estes, a esta xente toda. E despois, a última hora, xuntábanse arriba. Á última hora do San Lucas.

C: Xuntábanse con vós.

Con nós, i cos que quedaban alí, que xa os conocían das outras feiras, con Barriga Verde, cos outros... Cos das barracas e tal. E había toda esa cousa: andaba o un coa outra, a Maripepa de Cambas andaba co aquil, outra que se deitaba co outro...

C: facíades baile?

Si, había baile.

C: había baile, participaban todos. Tamén os Barrigas Verdes...

Si estaban si... Os Barriga Verde andaban ao seu. Eso era a última hora, xa. Cando se acaba a cousa, pois...

C: tomas unha.

Si, quedábamos alí. Eso, os que facíamos sempre a festa. Pero non hai tantos anos, que facíamos a festa... Hai un ano (bueno, hai vinte anos ou así), cando empezou Luar na Lubre, o primeiro disco, algunhas pezas saliron de alí, que... O Xulio, un dos de Luar na Lubre, tivo comigo aiquí, con Bieito e tal. Fumos comer, comimos alí dunhos pinos abaixo, que era noso; e empezamos a tocar ás catro da tarde, cando acabamos de comer, de pandilla en pandilla, e de beber, e tal... E chegamos arriba á

unha da mañá. Ao Castro, que leva dez minutos. Bueno, cinco minutos. E actuaba a orquesta Compostela e ao final levámoslle nós toda a xente. Foi toda a xente con nós. Ademais, se levaba un instrumento deixábanlle tocar a un... Os gaiteiros vellos que nunca tocaran, apareceu un por alí que eu non sabía... dos gueiteiros de Brigos, e apareceran por alí. Ao Queitano viuno buscar a muller, dicía a muller que levara a sogra á casa, e el non quería. "Estou tocando!" E dicía meu pai "leva á sogra que che vai morrer co frío, e despois quedas sen apaño". Si, e ademais co viño novo... Tamén lle chamaban a Peleona, á festa esta,porque o viño novo xúntase co viño vello e...Unhas borracheras de campeonato. Bonitas, bonitas. Aínda hai catro anos aparecín na casa, que me foron levar, ás 12 da noite. Marchei pao pazo coa Ana Vilaseco, non, con Mariló, que ten un pazo alí ... que é irmá da Ana Vilaseco, da galería, que ahora é concelleira do PP. E Mariló non ten nada que ver coa irmá.

C: Eu creo que conozo a Mariló, si.

Taba alí, con con... con pintores... Acabei alí, os meus pais... non chegaba pa cenar! "E onde andará este?" Xa che digo, é unha festa desas sin tino... será polo alcol, será pola cousa... Pero sigue sendo rompedora. En unha festa normal... non se me ocurre non chegar á hora de cenar. [río] Sigue sendo nese sentido mui rompedora, mui rompedora.

C: pois é curioso, porque claro, eu pensaba que coincidían as dúas barracas, as dos dous irmaos, nas San Lucas de Mondoñedo, pero...

Que eu sepa non, polo menos, eses anos non. Os anos que podo... que eu me lembre, non?

C: Si si ten todo o sentido. De feito, da San Lucas falaban máis os da Mariña.

Si porque a xente confunde, a xente confunde. Eu sei que iles, toda a cousa, iban ao San Froilán e... toda a cousa porque che decían... San Froilán non sei que non sei canto... viña o paxariño, a sorte do paxariño tamén. Que eu despois cando iba... eso ao San Froilán porque entrabamos o día 3 no seminario. E o día que entrabamos tiñamos libre claro chegabas alí tiñas libre. Eu collía o coche, a Directa, en Chantada, e a miña maletiña e pra Lugo, solo, con dez anos con dez anos. I eu levaba ademais cartos no couso i eu non iba comer un bocadillo eu iba comer á fonda que iban os meus paisanos [?] ao Fraile. Eu iba comer á fonda como se fora un señor serio eu nunca comín de bocadillo nin nada!

C: E foches a San Froilán, á barraca, cando...?

Ao San Froilán? Non eu iba saludar.

C: Ahá

Esas cousas... eran meus amigos! Como non podía ir ao San Lucas eu iba saludalos. Esas relacións... hoxe os netos i toda a xente... vou saludar e inda me conocen. Xa che digo, me pasou na Coruña... que quedei apampado. E unha xente que lles levo eu se cadra vinte anos. Quedei totalmente... Pensei que... "hola, si" pero non pa eso...Ademais unha xente... non encontras xente por alí que fale mal...desta xente, dos barraquistas... nin no sentido este de que foran máis alá do que deberan ir, tal...Non. Non porque, eso no San Lucas e tal.... eu vou... sempre. Vou ir sempre que

podo á festa. Cando vivía o meu avó con 94 anos un ano antes de morrer ainda subimos arriba a... festa e tal. Quería oir á misa, ademais é unha festa... Morre a miña avoa, morre calquera cousa i ás festas non se iba , pero a San Lucas si.

C: Aí non se gardaba loito.

Non, era outra cousa. Era outra cousa. Estaba... non era unha romería, ... Por exemplo, esta pertenece a unha parroquia, San Xulián do Mato, non? É unha tiradiña hasta a casa da... Pero os meus avós nunca foron comer á casa dela, o día das San Lucas. Algún ano foi comer o meu pai, ou a miña nai, pero nós sempre ibamos comer nós, á nosa festa, non sendo a nosa parroquia, pero o San Lucas é o San Lucas. É outra cousa. O ano pasado fun comer cos meus pais, viña un amigo meu de Vilagarcía e outro da Coruña... Ao Xulio do Luar na Lubre, hai algún ano que non puiden ir eu, i foi il e comeu con meus pais. E veu coa gaita desde Pontedeume.

Ten... Pero xa che digo, é... Nin daquelas, nin hoxe percibín rexeite a... a esta xente toda das barracas e da cousa nin ao Barriga Verde non... Ao revés. Cos anos, cando paras a ver as conversacións e tal, pois o poñen ben.

C: Non, en xeral, si que se nota. Vamos, en todas partes. Que ten unha... Quedou grabado. Dalgunha maneira a xente desa época...

Está... co Manuel María, é unha lástima porque Manuel María si que tiña... porque coñeceu tamén á xente porque... xente dunha parte da familia acampou en Monforte, non? Entón Manolo si que tuvo relación. Estes tiñan tamén bastantes pleitos, o Manuel era ...procurador e lles levaba a cousa, non lles cobraba. Según me teñen dito a min, eh!

C: Si, Manuel escdribiu aquela obriña, non?

Si, escribiu aquela obriña pero eso el claro tiña a cousa d epoñer en valor eso. Vía o que significaba... Eu era mui novo e aínda non tiñamos tampouco a perspectiva nin siquera pois te poñías a pensar...nesas cousas. Estabas, e aínda que te puxeras, estabas na acción. Tan novo, 15 16 anos, o que queres é acción! Reflexionas despois [ri] a xente coma min, acción por acción. E primeiro das e despois preguntas.

Entrevista a Anxo García (26-2-2015)

Cóntame o que sería a túa interpretación do que era o contexto de tradición titiriteira previo a Barriga Verde.

A: (silencio e ri)

O que ti pensas que había...

A: Si, e ademais tiña que haber unha tradición titiriteira previa. Os datos que temos son realmente moi pouquiños, non? Está por un lado o uso da palabra Cristovo, claramente previa a Barriga Verde, anterior, para referirse aos títeres; están os cegos con monifates e que eu saiba está o debuxo ese de Castelao... Son os tres datos que conozo, realmente, dunha tradición previa a...

E que serían? ti pensas que, ademais da figura do cego dos monifates, habería outro tipo de titiriteiro?

A: si, eu penso que si. A ver, o cego dos monifates é unha forma... Non sei se é autóctona, aquí parece ser que non o é, de representar con títeres. Pero é unha forma; noutros sitios chámanlle fantoches de capote.

Ahà

A: pero por exemplo, o debuxo de... de Castelao, xa non é... non ten por que ser un cego, non é a iconografía típica do cego, i e outra forma distinta de representar, que semella máis a unha cousa tipo contacontos, ou algo así, apoiado con monicreques. A min ese debuxo sempre me recorda ao que podían ser as tavernas de feira como a que se conserva aínda na Golada: sitios moi escuros onde a xente durmía e posiblemente algún fistor ou algún... narrador, pois contara contos á xente porque era o que... había. Pero había a posibilidade de que algún deses se apoiara con títeres. Despois, si había outro tipo de... de espectáculos de títeres que fosen un pouquiño máis complicados, no sentido que levaran un estaribel ou algo así, aí xa teño as miñas dúbidas, porque non hai nada que nos poida... dicir que eso existeu algunha vez.

I tanto nos casos dos non cegos, como dos cegos, pensas que había unha... é dicir, unha dramaturxia, ou era máis ben eso: historias, narrativas, ilustradas cos bonecos?

A: A ver. Em... Dramaturxia tiña que haber, porque os títeres ao manipularse falan e fan unha narración dialóxica entre eles, non? Falan entre eles e contan cousas do conto. Así que si, por mui pequena que sexa, nese momento que falan os títeres... hai... dramaturxia, claramente. Se conta a historia mediante o diálogo das marionetas. Dramaturxia tiña que haber. Outra cousa que... Que se me estaba pasando, é que polas testemuñas de Casto Sampedro sabemos que os... guións que representaban os cegos eran os que representaba Cristóbal en todas partes: a tourada, o barbeiro, todas esas cousas. Entón, claramente había un Cristovo aquí en Galicia, anterior a Barriga Verde. Eso a narices ten que habelo.

Mmm.

A:Outra testemuña que hai tamén, que me esquecía, é a de Valle Inclán, por suposto. A narración que fai do... Da representación do cego, en Martes de Carnaval. E aí si se ve que hai unha dramaturxia clarísima. Claro, que é unha elaboración culta dun autor como Valle Inclán, pero xa polo que el fala dos cegos, pois entendo que... que había teatro e que tamén había dramaturxia.

E tamén había interacción dos bonecos co... cego, e co titiriteiro?

A: Si, si, si. E según conta Valle Inclán, si. E é moi habitual, aínda hoxe, nos espectáculos solistas, que o titiriteiro solista interactúe, case o pide a técnica, que sexa así.

É dicir, que, dalgunha maneira, o monecreiro...

A: ao non estar oculto...

Claro, non estaba oculto!

A: Non estaba oculto. A ver, o... no caso dos cegos, o que era o manipulador si que estaba oculto. Pero o narrador, o trujamán, o fistor ou como queiras chamarlle, ese estaba á vista porque era o cego o que contaba, tocaba algún instrumento e supoñemos que interactuaba co... Ca marioneta.

É dicir, que nese caso, esa... digamos, esa maxia ou ese engano que poida constituír a ocultación do bonecreiro, é dicir que pode levar á conclusión de que son os propios bonecos os que viven...

A: si...

Aí se destruiría, ou dalgunha maneira, se evidenciaría.

A: Bueno, no caso dos cegos con... con lazarillo, con manipulador, en realidade non porque as mans do cego estarían á vista, entón os bonecos terían a súa vida independiente.

Claro.

A: Pero por exemplo, casos como... No caso da ilustración de Castelao, por exemplo, aí claramente non hai unha ocultación do manipulador, non? Pero tamén nesa ilustración, que a teño mirado e fantaseado sobre ela mil veces, pois pa min está moi claro que aí hai tres personaxes á parte do... da persoa, do titiriteiro: son eses tres personaxes que poden falar, que son os dous bonecos e o propio titiriteiro actuando como personaxe nese momento.

Xa. Claro. E... Con respecto ao uso da palleta, hai evidencias de que se usaba?

A: Pois a verdade é que... dudo ahora pola testemuña de Casto Sampedro, que non recordo agora que diga nada deso. E... Na de, por suposto na de Valle Inclán non se usa.

Non se usa.

A: E... O que sí, a palleta é unha cousa da cultura popular que non se usa só nas marionetas. No museo ese de instrumentos que hai en Lugo, pois hai palletas desas

que o propio dono do museo, bueno, o propio xestor do museo, cando eu falei con el non sabía realmente o que eran, pensaba que era un reclamo de caza. E... Se usan como xoguete infantil, e os usan sobretodo os titiriteiros para facer esas historias. Pero no caso concreto de Galicia, pois non sei se se usaba antes ou non. Posiblemente si, polo uso universal que teñen, pero non estou nada seguro. Eh... a testemuña que hai de Valle Inclán, desde logo non se usa. Hai o diálogo entre o personaxe e o sarxento ese, que... que é falado, vamos. E... Nos textos de Casto Sampedro, no que el recolle, pois a verdade é que agora non recordo se fai algunha referencia. Pero ao ver a escultura de Brocos, tranquilamente pode funcionar aí a voz do lazarillo tamén usando a palleta. Non tanto no cego, porque... Bueno, se pode facer, se pode quitar e poñer e o cego pode cantar o romance e facer a voz dun personaxe con palleta...ao mesmo tempo, sen problema ningún. Pero claro, hai un personaxe máis que si que podería estar usando a palleta, que sería o lazarillo.

Xa. I... Xa entón indo a Barriga Verde. A ti... Que teorías tes ti respecto a cal pode ser a orixe da... da arte dos Silvent. De onde lles viría? Que influencias percibes que tiñan?

A: A ver... Xa sabes comigo o complicado que é esto.

Sei, sei.

A: Eu, cando empezamos Daniel e eu a investigación, unha das cousas que intuímos, non recordo moi ben por que razón, quizáis polo coñecemento que tiña Daniel da historia de Extremadura, da cultura de Extremadura, era que posiblemente a familia Silvent viñera cos... cas tropas napoleónicas, como pallasos de campaña. Artistas de campaña que iban entretendo ás tropas, que esto se sabe que era así, tamén. Nos desplazamentos dos exércitos iban mogollón de civiles de redor deles que... que lles daban os servizos que...

Si, si, como as soldadeiras, non?

A: Entón, intuímos que fora así, e se era así, realmente, pois posiblemente xa foran xente do teatro ambulante con habilidades como titiriteiros. E... Esa pa min creo que é a influencia inicial. Esa familia ten en si, non dunha forma genética, pero si por tradición cultural, a... as habilidades dos titiriteiros. Despois hai a historia, lenda, ou o que sexa, de que José veu por Portugal. Bueno, eu, a posibilidade de que José aprendera en Portugal está clara, porque o... o di a familia constantemente, supoño que o dirán porque o pai o dixo algunha vez. E... I esa sería a segunda influencia. Pero realmente non hai tanta diferencia entre a tradición europea de... de títeres, e a tradición portuguesa, de roberto. Entón son... (11:04) dous aprendizaxes, dúas técnicas que controlan e que as teñen realmente asumidas. E non lles é difícil a ningún dos irmaus, ou do pai, pois sacalas a escena no momento en que o precisan.

Porque, o uso, entón, do nome Cristovo –porque eles usábano…

A: Si.

…Sería un pouco por influencia do público galego, que era o que… coñecía, ou lles viría dalgún Cristóbal?

A: Non, eu supoño que o Cristovo é eso: veñen aquí a Galicia facer títeres e fan os títeres que hai aquí: cristovos. Un deles, ou… toda a familia, pois pouco a pouco van

facendo que pase o nombre de Cristovo, que pase a ser Barriga Verde, pois… a teoría que nós plantexamos é que se usaba tanto o de Barriga Verde na… no exterior da barraca, como pallaso popular, que… que parece ser que había máis barrigas verdes que eles, que acaba por ganarlle o nome ao propio Cristovo. Desaparece o de Cristovo. Quizais porque pasan a ser eles os únicos que… quedan en Galicia facendo teatro de títeres tradicional. Entón desaparece o Cristovo ese do uso… habitual da xente, anque aínda hai vellos que o usan, e pasa a ser Barriga Verde, que é o que eles máis promocionan no exterior da barraca, que é realmente cando máis público tiñan.

Si. Tamén é certo que eles si que introduciron novidades no formato do espectáculo. O feito xa de facelo nun teatriño…

A: Si. Sobretodo a nivel empresarial, digamos, non? Máis que de técnica titiriteira, si parece ser que claramente introduciron novidades, pero iso é habitual na xente que traballa nas feiras, que constantemente están metendo novas megafonías, novos aparatos, buscando onde cambiar, e tal. Entón, o da barraca, o de pasar a facer os títeres como se facían tradicionalmente, detrás dunha tela e pasar a gorra, e ter unha barraca, é xa unha iniciativa quase empresarial, quizás que veña desa tradición que eles traen de antes: en Portugal había moitas barracas, bueno… non sei. .

Si, do contacto con Portugal.

A: Si. Iso é… Elucubración pura y dura.

Xa… E tamén parece ser que eles mantiñan a ocultación do titiriteiro, non?

A. Si. E… O da ocultación do titiriteiro é unha cousa moi curiosa, non? Porque tradicionalmente, nos títeres tradicionais, nos títeres, digamos, os herdeiros de Pulcinella, si é así, o titiriteiro está sempre oculto. Pero sin embargo, xa desde os primeiros gravados da Idade Media, de teatro de títeres, pois hai gravados nos que ao titiriteiro se lle ve manipulando. Eh… No teatro de títeres tradicional si se conserva esa ocultación, e xa pasan a ser titiriteiros máis do século XX, máis… cultos, digamos, os que empezan a asomar e a plantexar outras formas de representar que, ao meu modo de ver, lle dan moita máis variedade e orixinalidade ao teatro de títeres. Esto, personalmente, e fóra da grabación (off the record) é precisamente o que máis me atrae do teatro de títeres, as relacións que se establecen entre a persona e o boneco. O actor externo, o rollo do actor externalizado.

Si, e logo, unha cousa moi curiosa que… a min me contou moita xente, a xente á que lle preguntei polo espectáculo, contan que teñen o recordo de cando eran nenos, de achegarse ao teatriño e intentar ver o que había tras da tea. Osea, ese misterio si que se produce.

A: E iso se sigue conservando, os nenos sempre queren ir detrás a ver que hai.

Porque eles intúen que hai algo.

A: Si, si. Non teñen claro que sea… Onte, na visita, pois houbo un momento en que lles fixen títeres co teatrillo que temos alí. E lles ensinei fóra, coa marioneta posta, como se poñía, como se usaba a estaca e tal, e despois fun pa dentro. E houbo algún que tuvo que ir pa dentro a mirar se efectivamente era eu o que estaba repetindo o que fixera fóra! [ri] Porque o que estea a persoa detrás da cortina… non lles mola. Teñen que asegurarse.

Mira, e entón, cando vós vos puxéstedes a… investigar sobre Barriga Verde, e… Cóntame un pouco como foi o proceso… Bueno, primeiro de todo, como chegástedes á familia Silvent, e despois como foi o contacto con eles…

A: Bueno, a… O principio de todo foi, que entre os titiriteiros sempre se falaba de que si Barriga Verde, si tal, si cual… me preguntaba que fora do Barriga Verde que coñecín na miña infancia… Porque houbera esa ruptura entre os barrigaverde e os titiriteiros que estábamos facendo títeres daquela, e… E unha cousa que me preguntaba muito era por que un barbeiro, un amigo meu, aprendera do seu pai, e eu que era titiriteiro non tiña de quen aprender. Que fora desa xente. Entón foi cando plantexei a investigación…

Que ano sería, máis ou menos? [silencio. Río] Cantos anos tiñas tu?

A: Eu que sei! [ri]

Pero xa volveras de Madrid?

A: Si, si. Viravolta xa levaba anos funcionando. Podían ser… hai vinte anos, por aí, debeu ser.

Osea, finais dos oitenta.

A: si, por aí serían. Eh… Se recorda millor Daniel, deso. E, aproveitando que aquel ano a Xunta sacara unhas subvencións para… para a investigación da cultura galega, como ninguén investigaba no teatro, pois lle propuxen a Daniel facer unha investigación entre os dous sobre Barriga Verde. Llo propuxen a Daniel porque era extremeño e o único dato que tiñamos era da… da Enciclopedia Gallega, que se dicía que viñera de Extremadura. Da Gran Enciclopedia Gallega. E… Me dixo que si, lle apetecía moito… Era un rapaz que veu de Extremadura pero que se incrustou aquí, na cultura galega, moi fácilmente, e… empezamos a traballar. Realmente foi moi sinxelo localizar á familia; foi case o primeiro que fixemos, porque foi ir a investigar sobre o autor da entrada da Enciclopedia Galega, que era Piñeiro Ares, a entrevistalo, e o día que fumos entrevistalo, ao concello de Pontecesures, pois casualmente estaban en festas alí, e el que coñecía á familia, nos dixo que estaba alí un dos descendentes. E fumos a localizalo e os localizamos.

Quen era, Alfonso?

A: O Manuel. Xa el nos contou, foi realmente a única vez que puidemos falar con largo e tendido, porque despois houbo outra ocasión en Lalín, pero foi moi pouquiño, e despois morreu…

El que levaba, de espectáculo?

A: Non, levaba o Saltamontes, ou uns coches eléctricos… Algo deso. E… E foi el o que nos dixo que Alfonso vivía en Lérez. E a segiuinte saída que fixemos foi ir a Lérez. E en Lérez, localizamos a casa, nos dixeron onde era, e Alfonso xa nos recibiu, ao principio con certo resquemor… Pero despois, vamos, nos abriu a súa casa, nos abriu todos os armarios e nos ensinou todo o que había alí. Alfonso vivía coa irmá, que non me acordo como se chamaba…

Otilia, sería?

A: Creo que sí.

Ou Trini?

Trini, Trini. E… Xa nos dicía Alfonso que… Que non estaba Trini, porque a Trini seguro que non lle gustaba… A segunda vez que fumos á casa, non estaba Alfonso e estaba Trini, e xa non nos deixou pasar da porta. Estaba máis… A pesar de que lle insistimos en que o noso interés era moi amigable, pois non… Non tivemos forma de convencela. Pero xa despois morreu Trini, e xa volvemos a recuperar a… Apareceu Xaime polo medio… Non, realmente foi así. Falar con Piñeiro Ares e despois xa atopar a Alfonso que foi para nós o primeiro… Informador e o máis importante. Despois, fixemos un montón de entrevistas, entre intelectuais. E a vez que intentamos falar con… Con Juan en… Bueno, alí en Ribadeo, pois non estaba na casa. E, pouco a pouco, o interés que tiñamos ao principio, máis ou menos eu xa me quedara satisfeito, e Daniel empezara a traballar noutras historias, e o fumos deixando. Bueno, despois foi cando aparecéstedes vós e todo esto volveu a revivir.

Pero cando quixéstedes montar o espectáculo, basástedesvos na información de Alfonso, sobretodo…

A: Si, nós… Basámonos na información de Alfonso, na coincidencia que había co que sabíamos de repertorios de… De Don Cristóbal e de outras partes, de España, e metimos tamén gags que sabíamos que nunca se fixeran, como o do militar, por exemplo. Nós o adaptamos, nós recreamos toda a historia. Como houbera feito calquer outro titiriteiro no seu momento.

Porque a escena… El fala dunha escena, a min faloume algunha vez, e Xaime tamén o… o fai constar no libro, dunha escena dun soldado. Pero a vós non vos falara dela?

A: Non, a nós do soldado non nos falara. Incluso o do soldado de fóra, o de "Se va a Covadonga", a min me sorprendeu cando o fixo alí… E… historias con policias e con soldados, nos títeres tradicionales as hai. A min non me extrañaría nada que as houbera. Despois hai a testemuña de… De Chelo, é?

A do cobrador dos arbitrios?

A: Si, chega a falar dun municipal, directamente, non?

Si, Juan tamén.

A: Eso, a narices tiña que haber. A narices tiña que haber eso. Que o fixeran máis, que o fixeran menos, que durante o Franquismo trataran de deixalo de lado, eso…? POis pode ser, pero a narices tería que haber algo sobre…

Sobre a autoridade.

A: Sobre a autoridade civil. Eso está claro. O que si é moi probable é que non se atreveran a facelo despois do Franquismo como antes do Franquismo. Claro, esta xente tamén traballou antes. Que Alfonso deso non pode ter moita memoria, tampouco.

A min unha das cousas que me sorprendeu, mirando os artigos de prensa, é que tanto Borobó como Risco, como Manuel Rabanal, este, que escribe só un artigo, falan do enterro. Son artigos do ano, a partir do ano 55, como novidade. É decir, como que

nas veces anteriores que viran a Barriga Verde non había esa escena. Eu non sei se fora unha novidade xeral, ou é que a retomaron e se facía antes da guerra.

A: Esa pode ser unha razón, e tamén hai outra razón psicológica, que é: por que a xente, ano tras ano, iba a ver o mesmo espectáculo? Entendes o que quero decir? Por que cando vas a ver, aínda hoxe, cando vas a ver ao Punch, un ano, e vas outro ano…

E é o mesmo…

A: É o mesmo, e sin embargo te parece tan novedoso. E… disfrutas igual. Pode ser, e tamén pode ser o que nos dixo Alfonso moitas veces, que a función se adecuaba ás circunstancias do público, non? Cando había pouco público, eran capaces de facer un espectáculo de unha hora, pero cando había moito, cinco minutos, dez minutos e fóra.

Claro. Entón esa escena igual era moi complicada…

A: Ou que lle coincidiu non vela, sencillamente, antes. Calquera das posibilidades hai.

Xa. En calquera caso, si que é unha escena que é novidosa respecto da tradición europea. Non hai moitas, así de enterros tan elaborados, non?

A: Eu non conozo ningunha como esa, pero si, a do ataúde si existe. É un clásico, ademais. O rollo de que vaia o morto dentro do ataúde, un boneco distinto ao boneco que saiu antes, e que esté articulado, iso si que non… non o conocía, eu. Pero a aparición dun ataúde, para levar o morto, e tal, iso sí.

De feito, eu polo menos coñezo a escena de que non dan metido o morto, que é boísima.

A: Si, si. Fanse birguerías. Por iso nós fumos apañando de todas esas historias para facer as nosas (26:00) escenas. Un pouco, as escenas encaixaban un pouquiño no que nos contaba Alfonso que facían eles, máis, xa che digo, algunha que non nos contou nunca, pero claro, as fumos encaixando nós á nosa maneira. E… A do enterro nosa, pois se conserva o títere que sale, pero tamén se conserva a idea de que o morto non cabe no ataúde, porque vai coas pernas fóra. Que no ataúde de Alfonso non é así.

Ahá. Bueno, esto montártelo no ano 2000, máis ou menos…

A: Sempre me preguntas por datas e nunca me acorda…

É dicir, que con Alfonso xa tiñades unha relación de bastantes anos…

A: A ver, nós –esto non sei se pode quedar gravado, pero bueno. Vou facer como Piñeiro Ares [ri]-. Nós falamos con Alfonso, e pasado o tempo, a min se me ocurriu montar a Barriga Verde, na idea de que é así, que Barriga Verde é patrimonio da Humanidade. E nos puxemos a facer unha versión de Barriga Verde. Quizás tiñamos que ter falado con Alfonso, e non falamos, pero estaba aí Xaime polo medio, xa e Xaime un día me dixo que Alfonso estaba mosca con nós porque montáramos o Barriga Verde. E… Pero que el xa, empezara a tranquilizalo, e tal. E, montamos o noso Barriga Verde, na convicción de que podíamos facelo, e así o sigo crendo. Alfonso sigue crendo que non, pero eu sigo crendo que si. E… E nunha homenaxe que se lle fixo ao pai de Alfonso (27:50) en Lérez, pois Xaime nos invitou a facer o Barriga Verde alí, e fumos, claro, por suposto. E aí foi onde volvín a atopar a Alfonso, que veu a saludarme, xa viña máis calmado, porque o tranquilizara… Xaime, e

fixemos a función e ao acabar a función veu xunto a min e un pouco sancionou a historia. Xa… Eu, Viravolta, un pouco xa pasabamos a formar parte da colectividade de Barriga Verde.

Xa estábades autorizados.

A: Xa estábamos autorizados. Anque non mo dixo así directamente; que lle gustara, que estaba moi ben…

Pero eso, esa actitude, ti cres que é heredada, ou ti cres que Alfonso, unha vez que o espectáculo desapareceu desenvolveu esa…

A: Pode ser un pouquiño as dúas cousas. Pero sobretodo esta segunda… Eu penso que el foi asumindo que eso era seu, que era da súa familia, interiorizando esa actitude, e agora non, non… É moi difícil que entenda outra cousa. De feito, cando levaba, despois da inauguración do museo de Lalín, para Pontevedra, de volta, me dixo, literalmente "eu de ti non autorizaba a Borja a facer o Barriga Verde. Porque eu a ti te autoricei". [ri] É mentira, foi a posteriori, digamos. E… El ten esa idea de… Vamos, vai ser imposible quitarlla da cabeza.

Porque claro, cando eran os cristovos, os cristovos non eran dun titiriteiro só…

A: Non, claro que non. Barriga Verde, o nombre Barriga Verde, o de que aquí viñeron eles, e eran os únicos barrigas verdes que viñeron para aquí, e non… quizás non houbera máis… Vamos, Porras, Paco Porras e… algunha xente máis en Madrid, me dixeran que eles traballaran con barrigas verdes, con pallasos tradicionais que se chamaban así.

Xa. Entón… Pero si que é certo que houbo un momento, arredor dos anos 50, no que… e… empeza a haber certa competencia entre as barracas e se coloca ese lema de "El auténtico Barriga Verde"…

A: si, eu penso que si. Eu penso que a competencia era só entre irmaos. Membros da mesma familia que por algunha razón, a saber por que… Bueno, eso pasa en todas as familias… Se levan mal e algún deles decide poñer o de "el auténtico Barriga Verde", i eso ao mellor lle parece mal aos outros, tamén.

Xa.

Pero son cousas que… así, de familia, que son moi difíciles de levar, dentro do que é a investigación do teatro de títeres. Se non houbera ese desencontro entre eles, posiblemente soubéramos moito máis.

S*i, a verdade é que é unha pena.*

A:Porque o que si me parece claro é que eso de "el auténtico Barriga Verde", eso é un pouco unha apropiación indebida. [ri].

Todos din que o seu era o auténtico, en realidade.

A: Eu si me creo que José debía ser o máis… titiriteiro, me dá esa sensación. Por testemuñas, alleas á familia, non as da familia, pero que aínda así, aínda que fora mellor titiriteiro, ou tivera máis habilidade coa palleta, ou tivera… Aínda así, non é o auténtico, o auténtico eran todos.

Pero realmente, como se pode comparar, se cada un deles actuaba en lugares distintos? Salvo en momentos nos que actuaban xuntos, porque parece que si se deu esa circunstancia.

A: Si, pero tampouco hai a posibilidade de comparalos nunca, porque nunca se deu a posibilidade de que alguén que entendera de teatro de títeres, de manipulación e tal, que os vira aos dous traballando, ou aos tres, e dixera, “este tipo faino moi ben”.

Gravación na casa de Alfonso Silvent. Lérez, xuño 2010-12-04

17:43:42
AS: Pois ao primeiro era nas prazoletas, dos pueblos, pois traballaba nunha esquina, por exemplo dunha casa, puña unha cortina dun lado a outro suxeitando; el púñase por detrás, porque non tiñan barraca, non tiñan nada. Non había carro, nin coche, nin nada. E así, ao lombo, co saco dos muñecos ao lombo e a roupa do que se ía poñer todos os días. (17:44:22)E logo depois empezaron a alquilar, a onde chegaban aos pueblos, de alquilar a madeira, ían a unha fábrica ou a un almacén, e alquilaban os casqueiros e uns paus, e entón, a base de puntas, montaban a barraca e facían cun tablero, con tableros de chapa, era a fachada. E o escenario facíao a base de casqueiros, e enfín, había que daquela, inda tiñan que enterrar cada pontón, facer un burato e enterralo. Inda non había a idea de clavar as puntas. Era todo cerrado de lona, por riba e por baixo. Ainda aos rapaces había que estar en conta por fóra para que non romperan a lona, viña un e coa navalla, para mirar... Había que mandalo fóra... Era un crucificio. (17:45:35) E logo despois de todo iso foi cando fixemos a barraca. Ao ter camión foi cando empezaron. Fixérona en Lugo, foi feita en Lugo, de madeira. Ao primeiro fixérona de cerrado, pero este, olvidáronse de facer o capitón de arriba, que é o que está arriba, non llo fixeron. Ao ano seguinte foi cando llo fixeron, para facerlle o remate. O remate que tiña arriba. E así foise, ao largo do tempo, ao primeiro tivemos un coche pequeno, nós pensamos que ao ter un coche xa podía con todo, pero dímonos conta que nos rompía o coche polo camiño, temos quedado no Carballiño, temos quedado en muitos sitios! (ri)
Tirados na carretera polo raio do coche. O coche foi comprado no Carballiño, e despois ao ano siguiente tiramos con este, porque o tiramos, vendímolo a metade do prezo para sacalo da casa, e logo compramos no Carballiño, o siguiente, un Chevrolet. A un señor que era dunha fabrica de licores que lle chaman Pan y Agua, ao mellor coñécelos. Entón, saiu bastante bueno. Alí levaban toda a trangallada. Pero claro, a (:::) xa empezaban a ... xa empezaban o tablero a metelo desta maneira, fómolo reformando até que refixemos a fachada completamente como é agora. Fixemos a fachada, fixemos o de arriba, xa un escenario un pouco máis ancho para que colleran... Foise modernizando a cousa de millor a millor, até aquí. (17:45:36)

E o personal, ao primeiro eran os da casa. Pero os da casa fóronse casando, foron marchando, e despois tivemos que coller persoal de fóra. Estes titiriteiros que andaban pola calle, contratábamolos, para o día de festa e logo despois dese día estaban libres, podían ir traballar onde lles dera a gana. E así. Uns chegaron ao final, e outros cansáronse, non lle interesaba e íanse a outro lado... Outros, pasábanse un pouco, xa non era o mesmo. Xa, ter que andar con xente de fóra xa non... Xa empezou a non funcionar como é debido, o vello xa empezou a quedarse mal das pernas, facíao meu sobriño, e o sobriño tamén chegou un momento que tivo que deixar os muñecos, porque se lle formou un quiste aquí no corazón, da palleta, e foi cando tamén marchou. (17:48:44)
E aí foi cando o desfixemos. Estábamos en Padrón, na Pascua, que era o primeiro sitio onde empezabamos, era en Padrón. Despois de Padrón íamos á Estrada e a Lalín, á feira do Bento. Pero daí tivemos que recoller todo e ir con outra cousa. Fixemos a caseta de tiro. E daí xa saímos todos, até o final.

17:49:36
Luchi cóntalle que van empezar a construír a nova barraca e pregúntalle polo sistema de anclaxe da barraca orixinal.

17:49:52
AS: o mellor para montar e desmontar e que estivera seguro, nas caixadas dos pontóns, en visagra, non de enganche. En visagra, porque así pódese levantar para arriba, ou pódese mover dun lado para outro. Até se podía mover cando xa estaba colocado, podíamola correr á dereita ou á esquerda, e con iso non a podes mover, porque desengánchase.

17:50:21
Luchi: Nunca había o perigo de que se desenganchase porque tiña un pasador...

AS: iso, un pasador. É a maneira de montar estes negocios que están ao aire libre, porque se unhas tarimas desas da feira si, porque é unha cuestión de dúas horas e ás veces cando hai vento xa non se montan. Xa pasamos de cargar e descargar os coches porque iso vai todo polo aire, e contra o aire non hai nada.

17:50:50
Luchi: era toda de madeira, ou había algúnha zona na que utilizarades o ferro como base ou soporte?

AS: todo madeira, de ferro as visagras, unicamente, e as cousas de... uns pontóns que enganchábamos ao lado, aquí ainda se ve, desde aquí, cando está montado, atrás... aquí vese aínda un pontón (fala amosando a foto antiga), enganchábas e poñías unha estaca para que non se moveran anque viñera aire... E o montaje igual, mentres montábamos cada... montábamos igual, para telo fixo. Porque eses tableiros van agora, ían aquí... Aqui ven unha tira por detrás aquí hasta o medio. Onde esta o puntal do medio, o eje está aí. Había un puntal de aquí hasta aquí. E estes tableros, que son de chapa, en cada chapa leva dous ganchos largos facendo unha mueca así, enganchábase aquí e aí quedaban quietos... E xa quedaban xuntos.
17:52:22 Luchi: era polo seu propio peso, enganchaban xa...

Alfonso: perdo deixábanse un pouquiño largos para que, anque se moveran, non saliran.

17:52:33 cambio de plano, detalle da foto antiga, ainda que coa voz deles que continúan a conversa. Volven falar dos tableiros. 17:53:06 Luchi pregunta se usaban algún tipo de suxeición para aguantar a parte superior. (vemos a Luchi, e a Afonso en escorzo)
AS: Nada, nada. Aqui abaixo levaba unha tira de madeira, e queda unha canaleta. Entón nin se ía para un lado nin para o outro. 17:53:24
Alfonso segue explicando a Luchi os pormenores da construción. Distintos planos de Luchi (PP ou MP, con Alfonso de escorzo)
17:53:57 Alfonso bota en falta unha foto do capitel, que non sae na foto que manexaban os de Viravolta.
17;55:27Saca a foto do capitel. Luchi e Anxo mírana e coméntana entre eles, mentres Anfonso reordena os caixóns da cómoda.
17:56:36
Luchi: entón estes ía encima, xusto como remate. Pero iso sempre foi así? Ou este foi anterior a este?
Alfonso: non, este foi ao ano seguinte dille que non, que se fixo ao ano seguinte de facer a fachada esta (a da foto dos Viravolta)
17:57:05
(cambia o plano a Alfonso)

AS: Nos chamaba a atención porque terminaba mal, esa terminación non nos parecía ben, entón foi cando mandamos facer esa, polo mesmo autor.
17:57:18
Luchi: pero non cambiastes unha por outra, senón que a engadistes enriba.

AS: non, non, poñíase aquí arriba cando nós queríamos poñela. Pero case sempre a poñíamos. O que pasa é que esa foto foi sacada en Santa Minia de Brión, non sei se sabedes onde é. E tiñamos que ir para San Campio, e tiñamos que desmontar de noite para coller para San Campio. Entón xa non o puxemos para non pasar traballo. Igual que cando nas funcións, cando había xente que había apuro, pois cortábamos, por exemplo un artista non saía, ou os muñecos, en vez de falar catro parodias, só facíamos tres, para abreviar a porta, porque a xente estaba diante da porta esperando para entrar. E cortábase. E cando isto facíase igual, cando había apuro para desmontar de noite para ir a outro lado, non poñíamos o capitel.
17:58:18
Luchi pregúntalle por asuntos técnicos: tirantes para protexer do vento...(cambio de plano, 2/3 cólleos aos 2 até coller só as fotografías sobre a mesa)
17:59:13
AS: Os pontóns chegaban até aquí [o capitel] e por aquí poñíamos bombillas... (17:59:33 cambia o plano para coller ben as fotos) Alfonso: estes buratiños que se ven aquí, eran casquillos de bombillas, que había que quitalas. Eran de colores, daquela había que pintalas, que as facían en Padrón, unhas bombillas pequeniñas, pintadas de fábrica. Comprábase unha caixa e para a viaxe sacábanse.

17:59:54
Luchi (PM, abre para coller aos dous): Pois nós agora para construíla, temos que... claro, ten que ser desmontábel, metida nunha furgoneta, tense que adaptar ao transporte. E o que estamos facendo é unha estrutura...
18:00:14
Alfonso: esta é a base, non?
Luchi: a base sería esta, aquí ían dous escalóns, non? Para a entrada e a saída...Pois nós o que vamos facer é esta base, van ir todo con uns... Estas eran madeiras que estaban separadas un par de centímetros, ou así?
Alfonso: si, o que pasa é que cando chove...
Luchi: ou a suciedade, o polvo...
As: vai caendo abaixo, ao pasar xa cae abaixo, e cada tablero... Uns cantos tableros, non sei cantos...
18:00:58
Luchi (detalle mans e plano): neste caso, en catro tableiros de 1’50 por 1,20... E este frente, que era? TAblilla machembrada?
18:01:17
AS (PC): Halo ver. O que che estou dicindo eu, queda un aí.
Luchi: pois despois facemos unha inspección ocular... (pasa a Pc de Luchi)
AS: ainda queda un cacho, o grande non, o grande xa...sabe diós onde quedou xa.
Luchi: pois agora o que estabamos mirando era de facer este frente en madeira e substituílo polo que é a estrutura, xa que nos faga de resistencia, e ao mesmo tempo queda decorativo. (18:01:51) E despois as chapas irán atornilladas a estrutura.
18:02:00 pasa a PC de Afonso

Alfonso: as chapas, estas que están? Como non están pintadas...Estas, estas non levan nada, non levan tornillo nin levan nada. Esto ten o encaixe. Esto é un fluerescente. Un barrote e un fluorescente metido... Entendido? 18:02:25
... sigue explicando os detalles, mesmo plano.

18:03:35
repiten a explicación con plano do croquis da barraca de Luchi. Vemos as mans de Alfonso e parte da súa cara.
18:04:25
Plano das mans de Luchi exemplificando o sistema de visagra.
Alfonso: é o sistema máis rápido: cando hai que desmontar, cunhas tenazas e unha uña do martillo, tírase polo couso e xa...
Luchi: utilizabades puntas grandes...
Alfonso: claro, non andabamos cun tornillo, que si se perde, que a rosca...Nin nada deso. Ademais é outro sistema de enganche, como ti dices.

18:05:29
Cambio de plano, volvemos ver o croquis pero menos queimado.
Luchi: Esto é o que queremos facer nós, unha estrutura de ferro e depois cubrir o piso con madeira, estas madeiras irían separadas 2 cm cada unha delas, e unidas por debaixo por uns trabesaños para que estén, cada tableiro, que foran unidas e que foran fáciles de transportar. Estas son as que queremos facer xa todas de madeira. Estas ían talladas, non? Levaban uns remates...
AS: si, os capitois, non sei como lles chaman,
Luchi: capiteles?
AS: si, é como se fora da igrexa, pero bueno... Iso xa ía no mesmo pontón, xa ía con el.
18:06:19
18:08:38 (seguen co tema dos pontóns)

TCR 18:09:05
AS: a lona era... Temos tido moitas, algunhas chovía dentro como fora (rin) pero cando había poucos cartos... Despois ao final xa se podía comprar unha cousa mellor.

TCR 18:09:29
AS: ao mellor, chovía a dentro... entón miña nai, como era a que co micro era cojonuda: “pase, señora, que aquí no llueve, que aquí se está comodamente, se aquí, caramba!” E facía así á lona para que a xente mirara, pero o que miraban era un que estaba adentro co paraugas posto! (rin) Eu non sei como ás veces traballaba un .O que hai que facer para poder comer! Había que mentir, porque era.... Era Estrellita Castro, era Imperio Argentina, era Antonio Molina... Eu que sei, esa muller dicía barbaridades para meter á xente para dentro. (18:10:11)

Luchi: pregunta pola iconografia. De onde sacabades as ilustracións

18:10:30
AS: pois mira que bonito. Esta parte pintouna un señor de Santiago, esta parte darriba, o frente. Pintouno un señor de Santiago, desdes mañosos que había, este outro pintárono aquí en Pontevedra. Era un señor que era perseguido, o pobre era comunista, andaba perseguido, pero como traballaba ben... E viñera aquí a pintarnos. A nós, fose quen fose,

a nós nunca nos fixeron daño. A nós ben nos valían todos. Por iso nós, sempre cando nos preguntaban algo así dicíamos que eramos neutrales, nin dun lado nin do outro. Nös andamos polo mundo e todo nos facía falta. Esas pintáronas alí en Santiago, pero ese pobre home, xa onde estará...E despois pois retocábanolas calquera, ao mellor ao ano aseguinte... Sempre había un mañoso que o retocaba. (18:11:56)

Luchi: e os dibuxos dábasdesllos vós ao pintor e el...

AS: os reproducía, si, os reproducía. Lle dábamos nós, e había aí nas librerías almanaques que tiñan debuxos, e el reproducíaos e punto.

Anxo: pregunta pola distribución da barraca. Como era a barraca por dentro.

AS: pois a barraca non era cuadrada porque eran oito por quince. (miran os planos, comentan) tcr18:13:19 Ao primeiro era todo liso por dentro, oco, non sendo o escenario. O escenario estaba posto ao fondo de todo. Collía unha entrada, o escenario, unha á dereita e outra á esquerda.

Luchi: isto entón sería o escenario?

AS: Por exemplo, unha parte era a cociña, e outra parte era para os artistas...

Luchi: camerinos. Entón iso estaba pechado para o público

AS: había unha cortina, pero estaba prohibida a entrada. E logo estaba outro espazo que era onde traballaban os muñecos, coa barra dos muñecos, un espazo que collera a persoa colgada para moverse.

Anxo: aquí detrás, entre o que era a tarima do escenario e a parede final...Teu pai e Manuel, cando manipulaban os títeres, tiñan os pés no chan, non encima do escenario.

Tcr 18:14:46
AS: ao primeiro era así libre, e a xente era de pé, toda de pé. Logo acordaron, porque había as queixas, claro, as mamás, coas criaturas, e tal... claro había que esperar un pouco máis porque á xente se lle facia así moi dura, e queixábase. Entón fixemos uns bancos, laterais até o medio. Deixamos un pasillo no medio e fixemos os bancos de táboa.

Anxo: cantas filas de bancos tiñades?

AS: agora si que non me acordo...Non todos, eh! Aquí quedaba un cacho, quedaba un ueco aquí atrás, e aquí quedaban de pé. E os primeiros que chegaban sentábanse. Os pais e as nais teñen os rapaces, e son os primeiros que queren entrar, entón eses collían bancos. E despois, que fixemos? Fixemos unha grada amarrando con puntales, e cada puntal destes, era cos que facíamos unhas gradas, por detrás. Fixemos unha grada con uns cantos bancos, para que a xente ao sentarse, ou que estiveran de pé os que eran pequenos, pero... Unha vez rompeu un banco e fastidioume o amplificador, porque estaba debaixo, e sacámola e non a puxemos máis. 18:16:43

Anxo: Entón o técnico, que eras ti, estabas aquí.

18: 17:00
AS:a taquilla, despois obrigáronos a poñela, por culpa de protección de menores. Tiñan controlado todo. Pero nós pagábamos un concierto, un tanto, para non andar despois contando...
18:17:22
Luchi: onde se poñía a taquilla?
Alfonso: A taquilla poñíase aí, onde a vés. Despois dábanse unhas entradas, que algunhas non sei se as tes ti [a Anxo], dábase, pero valían a mesma, sempre, ían dentro e despois devolvíana. Eran, como se chama, circuíto cerrado (ri). 18:17:50

Luchi: entón a taquilla só a utilizaban en determinados sitios?
AS: foi así siempre, porque o conto... Para dicir que tiñamos unha taquilla.

18:18:12
Anxo: aquí encima da taquilla hai un micro, ou non é un micro?
AS: o micro siempre taba colgado, que o colgaba eu aquí ao lado, a ver se se vé aquí...

18:18:30
As: debe ser o micro, si. (pon as gafas e mira ben a foto). É o micro, non ves que ten o cable aquí? Ten o cable aí colgado, o rabo...

18:18:50
Anxo: na taquilla, neste caixón por detrás, tiñas o amplificador, ou tiñas algo?
AS: non o amplificador tíñao dentro. Neste momento está dentro porque non está aquí. Porque o puña aquí no pasillo ou se non dentro, pola parte de atrás.
Anxo: ,e realmente as portas de entrada e de saída son cortinas...
18:19:18
AS: eran cortinas, que non hai madeira...Son de cortina. Levantábase para arriba cando saían... Para evitar, eso.
18:19:50
Luchi: Entón, esto dí... 15 metros? Tiña de...
AS: si, de punta a punta.
Luchi: E de frente oito.
AS: despois queda ese espazo entre o escenario e esto... Era o espazo que había.
18:20:14
Anxo: que medidas podía ter o escenario?
AS: o escenario ... metro e medio, máis ou menos. (érguese) Eu moi alto non son, e chegaríame por aquí, máis ou menos. Menos de medio... Aínda menos, porque metro e medio non teño! (ri) 18:20:37 Si, por culpa dos rapaces e os que tan atrás, así ven. E o dos muñecos, despois xa era un cacho máis. Era un pouquiño máis. 18:20:52

Anxo: teu pai era alto
AS: Si, meu pai era alto... Eu son... o máis pequeno de todos. O resto son normales, as miñas hermanas, e o meu irmán eran... Eu son o último! (ri) (plano foto dos pais)

18:21:24
Luchi: medidas do escenario, algo aproximado...
AS: o escenario, agora temos, deixamos... Vamos ver. (empezan a calcular as medidas)

18:22:21
Anxo: ti vas pensar que Luchi e eu somos dúas persoas de Lalín, como somos, que estamos na feira do Bento como potenciales clientes, quen anunciaba na porta, para atraernos a nós, para ir... e como, para que entraramos dentro da barraca? Era teu pai...
AS: Era miña nai. A que anunciaba na porta, a que ía, aos auntamientos, a que ía ás comisións e eso... Era a vella. Porque o vello era xordo, e igual non oía. Entón era a vella a que facía todo. Para traballar, armar, todo eso, nunca dixo que non. Pero para moverse, non era a cousa. Entón era ela a que movía todo.
18:23:16
Anxo: pero o que ti chamabas facer a porta, que me ensinaches incluso unha guitarra plegable...
AS: si, ese era meu irmao, o que facía a porta.
Anxo: e me dixeras tamén que tocaba bombo e platillo.
AS: iba unha charanga, igual coma vós!
Anxo: claro, pero eso quen o facía, teu pai?
AS: todos! Era meu sobriño, meu pai, e eu ou miña hermana, que tocaba o bombo...
Anxo: e iso facíadelo aquí, para animar á xente a achegarse e tal.
18:24:00
AS: e cando non había, que a xente era dura, pois sacábamola charanga. Pero se non facía falta, non facía falta. Temos sacado hasta o... Temos sacado o vello hasta... Había algo de competencia, destas que viñan de afora, os parientes, pois, agarraba meu pai e cerraba aquí un cacho cunha lona, cerraba aquí un cacho e sacaba os muñecos por aquí. E entón tocáballe un disco de... unha muiñeira ou unha jota e sacaba os muñecos e, claro, facíamos corro. E sacáballe o corro á outra (ri)
Anxo: xa se traba despois de facelos que entraran (18:24:44), que pagaran e entraran.
AS: aí está!
Anxo: E había outra cousa para atraer a xente que era o moneco ese que me ensinaches, que daba voltas. Ese que estaba, aquí encima, a un lado, ou ...?
AS: non, non. Cando fixemos esta fachada xa o retiramos. Porque pasaba coa outra, cando era de lona, pasamos unha por dentro, era un ferro que salía pa fora, de dentro pa fora. E aquí enganchaba o muñeco, quedabase aquí fóra. E dentro tiña a manivela, entón dábaselle por dentro, e ao compás da charanga, dábanlle ao muñeco e daba voltas...
Anxo: ao mesmo tempo que se movía ao redor do ferro (18:25:30) movía as pernas. Esta é a lona, e o poñíades máis ou menos a esta altura...
AS: Saía por aquí cun ferro, como era a lona, levantábase un pouco a lona e... un pedazo, do ancho que eran os brazos, e como o ferro estaba furado poñías uns pasadores e claro, tiña que ir canda o ferro.
18:25:51
Anxo: o que se movía era o ferro, non era o muñeco
AS: home claro! E ben que me cansaba eu o brazo, dálle que dálle! (rin)
Luchi: e que representaba o muñeco?
AS: era un mono. De madeira, que fixo o vello (tuse). Agora xa ta todo apolillado...
18:26:15
Anxo: E... nos convencestes de que entraramos na barraca, vamos entrar na barraca. Entón para entrar, cóllese a entrada na taquilla, se lle paga á túa nai? Como faríamos, realmente?
AS:pois un estaba aquí cos papelitos, coas fichas esas. Viñan aquí, sacában a ficha, a tres pesetas, dábaselle a ficha... Eso foi porque nos obligaron, se non, non...

SEnón cobraban na man. E eso que tamén ten perdido cartos de sacar e poñer na faltriqueira, usábamos unha faltriqueira, e de sacar e de poñer, pois caíalle...
18:27:04
AS: e ás veces perdía eso... Hasta as veces tanto de "Pasen señores, pasen!" Tiña un colgante, unha pulsera para ter un pouco máis de personalidá, e tiña o colgante e de tanto darlle así (move o pulso imitando o xesto que faría súa nai), alo vai o colgante ao carabillo, e cando se deu conta estaba sen colgante.
18:27:27 Boh! E eu recollía aquí o... os cartos. Había así... Era enriba dun caixón, que era o caixón da ferramenta, e o caixonciño, era desta altura, máis ou menos. E poñíase enriba dese caixonciño para estar máis alto cás personas, e daí, tas e tas e veña, conforme se van collendo vounos metendo no bolsillo e así. Despois claro, como che obrigaban de ter que ter a papeleta, pois xa foi cando fixemos a taquilla. De momento non era obrigado. Obrigáronnos para... eso de protección de menores, e esas cousas. E ás veces poñíamolo, por ejemplo poñíamolo en Lugo, en Santiago, montámolo dúas veces, pero.... Non esijen. Era onde máis poñíamos, unha ou dúas veces. 18:28:34
Non era siempre. Era un rollo, andar coas papeletas e eso, por culpa de que... dos artistas, que collíamos e, ás veces poñíanse eles na taquilla, e claro, cando se poñían xa había que quedar con elas, coas papeletas, para recontalas despois. Sempre había desconfianza. (ri) E non era moi servicial a cousa. 18:29:09
Anxo: pois nada, entramos dentro e nos sentamos aquí nos primeiros bancos. Que pasa? Como empeza o espectáculo...?
AS: o espectáculo empeza, por ejemplo, empezaba... Varieté. Unha canción, ou dunha muller ou dun home. Pero mellor dunha muller. Unha canción antiga desas, non sei, de Estrellita Castro, ou de Imperio Argentina, ou de Lola Flores... Calquera. E despois ía un home no medio, como Antonio Molina, por ejemplo, e despois se había outra muller, pois ía outra muller. Despois xa ía o rulo. Meu soliño, traballaba o rulo. E ese, e despois viñan os muñecos. Así e todo, aínda botaba a función, entre unha cousa e outra... Pasaba de media hora. 18:30:18 Despois claro, acababan as parodias dos muñecos, primeiro era, por ejemplo, o portugués, despois iba o barbero, despois iba o cura, e despois do cura, o demo. O demo era o final, claro: "Morreu o demo..." 18:30:45
Anxo: e repartían estacazos...
AS: claro, acabouse a peseta! (ri)
... Ah, e o toro! Tamén había o toro, polo medio.
Anxo: o toro polo rabo. Que hai unha cousa que se me esqueceu preguntarche, porque tamén había unha atracción, aquí fóra, que era o de Traga Estopa.
AS: ese era meu pai. Pero iso, sacábao en Lugo.
Anxo: en Lugo, máis que Barriga Verde, chámanlle Traga Estopa.
AS: Chamábanlle así... Porque, pola competencia, que viñan os de Ferrol. E entonces, inventou o raio da estopa, coa charanga. Nós a tocar coa charanga, e el coa estopa, facía que comía. Sabes o que é a estopa?
Anxo: si, a estopa son os fíos estes que usaban os fontaneiros antes...
AS: claro... esto é. E logo, pois botaba fume 18:31:50 (fai o xesto de soprar) "Aquí arde, aquí arde!" A xente a mirar, el a botar fume pola boca! Salían llamas! E... Pero ten queimado a boca, o pobre home. ... Pois xa dicías, alí chamábanlle o traga estopas.

18:32:13 (plano en Anxo)
Anxo: hai outra cousa que facíades para atracción do público, que era o Traga Estopa

18:32:45
Anxo: no San Froilán, acabas de dicir que viñan tamén os de Ferrol.

18:33:08 (plano en Alfonso)
Anxo: fálanos un pouquiño de cando vos xuntabades os dous
As: pois antes sí. Eu acordo, alí a Lugo, acordo só dúas veces que viñeron os de Ferrol. Eso é o que acordo, despois xa non viñeron máis, xa non lle interesaron. Empezaron a subir os puestos e xa non viñeron. Nós seguimos, sempre nos poñíamos alí no Campo do Castillo, detras do auntamiento, e aí encontrámonos dúas veces, pero claro, eles tiñan outra forma de chamar a atención ao público. Eles sempre tocaron algo, de músicos, un trompeta. A charanga con trompeta. E claro, daquela, pois chama a atención: un trompeta, vestidos de paiasos... Entón o vello preocupouse, pois a ver como salva esto. Entón mandou á vella a comprar estopa, non sei onde o miraría, se foi cousa del ou o mirou nalgún sitio. E comprou un cacho de estopa, desfíxoo antes de eso para que estivera ben branda, sacoulle todo o polvillo e todo eso, e... E facía que comía, agarraba, cando estaba eso tal, encendía un cigarro, e despois a medio cigarro, poñíao no medio dun lote pequeno, así facía pa dentro, e xa o poñía na boca. Claro, metía despois as outras, e a ceniza que daba despois a estopa pois, ao soplar, saía o fume, saía chistes... Facía despois o que fai... pois un paiaso, un clawn, e... "Cuidado, o traga estopa! Que arde todo!" E a xente acudía, claro. E daí, daquela xa non viñeron máis. E despois encontrábamonos en... Mondoñedo. En Mondoñedo sí, case todos os anos encontrábamonos. E nós aí seguimos, hasta que nos pasaron para Santo Domingo, e en Santo Domingo puxémonos dúas veces. Pero en Santo Domingo tíñamos que poñela á francesa, non podíamos poñelo normal. Sabes como é á francesa? 18:35:41
Pois a francesa á así (amosa no papel) Esta é a fachada, en vez de poñela así de frente, o que é os quince metros así,
18:36:02
...E había que poñer esto de lado, a fachada de lado. Entendeches? Había que poñelo de lado, e claro, ao poñelo de lado comíanos moito espazo. E quedaba un cacho pequeno, e a metade dos bancos xa non se podían poñer. Ao poñer esto así, dáte de conta, son oito metros así.
Luchi: claro, porque a fachada entonces a poñíades aquí?
AS: claro, exacto. Por eso se dice "á francesa". 18:36:34
Luchi: claro, se desperdiciaba moito máis espacio, porque o escenario tiñades que poñelo aquí...
As: alí só daban dez metros de fondo. Hai, non sei se te dás conta... Ou había, que hai tempo que non vou, alí, en Santo Domingo hai un comercio grande que poñía Siglo XX, era o nome deso. Un edificio deses, pois, collía así ao largo, un cacho largo, e só había de acera dez metros. Podían poñer os caballitos, podían poñer o tiro.... Pero sólo había dez metros, entonces a nós así non nos collía. E tiñamos que poñer así á francesa. E puxemos dúas veces. Pero tampouco xa non... Aí puxemos dúas veces e foi xa cando deixamos de ir. 18:37:29

18:37:38
AS: empezaron a entrar a subhasta e a subhasta, saíanos eso, o metro cuadrado, mi madre querida! Quen paga eso?
Anxo: xa empezou a subir o prezo do metro.
AS: que podían ser dez mil pesetas, ou máis. Metro cadrado, son.... oito por... Ochenta, sí claro, ochenta e pico! (ri).Como dicían eles "Señora Barriga Verde, cartos por cartos pon usté, pero non pode dicir este señor si pon máis que usté, non pode dicir que non". E non había cartos, fóra. Non era como en Santiago, que a veces non lle cobraban. Ao primeiro, até ter esta. Pois, nunha ocasión, taba chovendo e viñeron uns húngaros con animais disecados e esas cousas. Gustáballe o noso sitio, claro, estaba feito alí, na

rampla aquela, na arboleda, sabe onde é? En Santa Susana. É unha costiña. Pois nós fixémolo sitio para a nosa barraca, que allanamos un pouco, sacamos de arriba e... vamos. 18:39:26 Pagamos a uns señores e fixéronnos un sitio. E despois querían entrar en subhasta. Deso nada! Ustedes non viñeran hasta aquí e estes xa viñan. E eso fixérono eles, e pagaron. Si quere poñer, a continuación. Se non, váiase para a casa. 18:39:51 E entón... Ainda nos apreciaban en muitos sitios. En Bouzas, pola festa de Bouzas, San Roque de Vigo...
Anxo: a Santa Susana tamén iban os de Ferrol?
AS: Non, eses non viñan. Quen viñan ás veces a Santa Susana eran os de Orense.
Anxo: En Santa Susana montabades no Apóstolo ou na Ascensión?
AS: No mesmo sitio Ascensión e Apóstolo, no mesmo sitio. 18: 40: 24. Anque antigüamente poñíanse as churrerías, as churrerías por aí arriba, coas... As casetas eran do ayuntamiento. Montaba o auntamiento as casetas e pois levantaban... Porque lle pagaban aos que poñían. E nós sempre nos puxemos alí. Sempre. E a de Orense poñíaa... mirando cara o carreiro que sube á igrexa, o camiño que sube para arriba, mirando cara ao carreiro é onde o poñían eles. Alí atrás. 18:41:03

Comba: Había diferencia entre as barracas?
AS:Si, había moita, en todo. En personal, o sistema da barraca, o sistema de...condición. Nunca tuveron... E os muñecos non valían, non se lle entendía o que dicían.
Anxo: pero tiñan tamén unha barraca así de madeira?
As: de toldos. Nunca chegaron a ter a barraca de madeira. Nin os de Ferrol tampouco. Eses non chegaron a nada. Non chegaron, non sei por que non, o caso é que nin eles nin nós, non nos levou a cabeza de seguir con eso. Eles tamén, deixáronse, non lle interesaba... E sabían, sabían, porque viñan do mismo... de sangre xa desto. 18:42:00 De titiriteiros, eran titiriteiros. Pero, se seguiran... Eles ainda facían algo, tiñan unha filla, non sei que é dela, agora, era bastante guapa. E chegou a traballar, taba no alambre, cantaba...E eles tocaban as trompetas, pero... Non sei porque. Nin nós tampouco: nin o difunto do meu irmán, nin eu, nin as miñas hermanas...Escapamos desto. Seguíamos porque non había outra cousa, e aínda vivía o vello, e seguíamos, pero con xente da casa. Cos da casa non. Non sendo o meu sobriño, o Arsenio, que é o que facía o rulo, e o resto nada.
Anxo: e agora que falas do alambre, vós chegastes a facer dentro da barraca, tamén?
AS: non, de alambre non. De... trapecio nada. Tivemos unha que lle chamaban « Trope-Fernandez » que eran castellanos, eran de Castilla. Apareceron alí... de títeres, andaban polas calles. 18:43:24 E collémola porque se presentaron aquí en Vigo, por Bouzas. Se presentaron aí e dixeron si os collíamos. Entón fixeron trato con miña nai, de traballar os días de festa, e despois estaban libres para ir onde quixeran, onde lles dera a gana. Pois chegaron hasta Lugo. Entón eses facían: cantaba ela, unha chavala, e bailaba un charlestón, ou bueno, unha especie... americano, non sei como lle chamaban. E el facía, era, esto, percusionista (¿) e tiña unha chabaliña pequena que facía contorsionismo. Facía cunha silla... Foi a única que algo fixo, así de afóra. E non estaba mal, e chegaron hasta San Froilán. Foi cando marcharon. Non sei se terei unha fotografía desa rapaza. Debía tela...18:44:31 Unha fotografía que está bailando no... está bailando. Unha fotografía sacada en Lugo, no último, case nos últimos anos. E non sei se a encontrarei agora. Se vamos arriba, miramos a ver se a encontramos.
18:45:05
Anxo: o teu pai, e teu tío, que foron os que traballaron os títeres, traballaban sós, eles movendo os muñecos, soamente un, ao mellor algún de vós o apoiaba, lle axudaba a cambiar un boneco...

AS:si
Anxo: pero, por exemplo, cousas como os decorados, nas parodias que facíades. Eu vin que tiñades unha iglesia, que era un decorado. Iso como facíades, o colgabades do teito...?
AS: eso é todo postizo, todo.
Anxo: pero como estaba alí?Colgado do teito, apoiado nalgo?
AS: non, estaba, cunha ... púñase a un lado, na entrada, onde saía o entierro, que era no entierro, pois entrábase unha especie de capilla. Ao revés, saían da capilla, metíanse no cementerio. Coa campanilla, eh? Unha campanillita, titititi! 18:46:12
E salía e... postizo, de sacar e poñer. Despois no viaxe, aí non poñías nada, porque interrumpían. Un deles aínda está aí. E o decorado, e máis era de cortinas. Era o máis práctico para recoller, e poñelas... E as bombillas, pois tiñan unha... 18:46:56 Unha aquí, ainda haberá por aquí un portalamparas, mirando hacia aquí. Unha para aquí e outra para alí, e despois dúas no medio, fuertes, para que tiveran luz. Pero claro, o que non tiña era deses focos que... deses non os tiña. E logo pois... sólo tiña dunhas bombillas, osea, dous cambios de bombillas, de azul e rojo. Cando era o dos muñecos. E facían un cambio nada máis. Facía pola parte de dentro, dáballe á chave e cambiaba de color. E nada máis. Polo resto é cortina: cortina por un lado, cortina polo outro. Un cierre de diante, de... de cordillero como lle chamábamos, e... O máis práctico! O que valga e o máis barato, como dice o outro...

18:49:12
Anxo: Está claro que tivestedes unha vida moi dura...
AS: si, é que a vida é moi... bonita, non. Bonita era cando estaba todo montado. Pero o traslado dun lado para outro, era bastante...NOn despois. SE vamos a contar o dos principios, a veces non acordas, sáleche a relucir, pero outras non te acordas. Porque a vida antes de ter coche, o coche tivemos desde o 47, que foi cando compramos o primeiro camión que saleu malo. Saleu moi malo porque o cargabamos máis do que podía... Pero antes tiñamos carros e cabalos. Tiñamos unha carroza de cuatro rodas, un carromato deses, e máis un carrillo, chámolle carrillo aos que eran só de dúas rodas. No carromato iba todo o material, empuxado por tres mulos, e o carrillo cun burro. E por ejemplo, para ir a Santiago, pois había que parar no camiño, ao pasar Caldas de Reis, pois nun escampado que houbera alí había que parar, unha porque os animais estaban cansados, e outra que había que durmir, porque era noite. Botábamos máis dun día para ir a Santiago. E daí, por ejemplo, pa cambiarse para outro lado, pois había que andar de noite. Pola fresca ou porque o tempo era necesario. E para pasar, por ejemplo... Todo o que andivemos en coche o andivemos antes cos cabalos. Claro, e había que andar de noite. Porque tiñamos que ter os animales como é debido. Un saco de maíz sempre houbo no carro, para os animais. De beber e paca trillada, iso había que telo sempre, senón cando estabamos en outros sitios, por ejemplo en Santiago, nós tiñamos alí uns señores, uns matrimonios, que nos cambiaban erva, erva verde, polos escombros dos animais. Entónces collían os escombros dos animales en un carro. O tempo que estabamos alí, tres ou catro días... Puf, xuntábase alí un aquel. 18:50:47
Entonces traíannos uns feixes de erva para os animales e levaban o escombro. E ao mesmo tempo facían a limpeza. E como alí, pois noutros sitios. Había que darlles de comer día e noite, porque os animales, enfín, non paran de comer. E dime tí, por ejemplo, nos cadrara de ir a Ponteareas... porque íamos aos Remedios en Puenteareas, Ribadavia, o Portal. O Carballiño que era o Setiembre, e logo xa era Lugo. E ese tirón, pois... enfín. Andar día e noite, día e noite de carretera... botábamos, de punto a punto, dous días, ou tres días, axuntando coa noite. E cantas veces temos, cando parábamos,

facer unha tienda de campaña e ao mellor vir un chaparrón deses que non hai quen o pare, e ter que levantarse, os pés na agua...e ter que secar a roupa encima dun. E ao outro día, tira para adiante, os animales co frio ou coa chuvia non tiran ben, perden aquel... E ter que axudarlles a empuxar do carro, eso non hai quen o pague. Así teño eu artrosis, teño a espalda que non a aguanto... De quentar as mans no eso e despois enfrialas, empezan a torcer os dedos, e xa non se endereitan. Teño os tendóns de aquí, todo roto... Tou feito unha braga.
18:52:53 Anxo: Supoño que gracias a xente coma vós os que estamos agora traballando nesto, conseguimos vivir un pouco mellor. Como toda a sociedade en general, que tamén... Pero que inda cando vamos por aí hai moita xente que vos recorda a vós.
AS: Xa, en moitos sitios, pero que pasa, que ao non ver, pois vaise olvidando. Pero os que non se olvidan son estes abuelos que antes eran rapaces. Porque aí atrás...foi este ano. Uns señores na gallega que sacan a relucir os modales das aldeas, como vivían antes, o que cantaban... Uns dicían "mira que nos daba gracia cando viña o José dos MUñecos". (expláiase falando do programa da tele)

18:55:45
Anxo: deixástedes de traballar nos anos sesenta...
AS: No 64. Pero no 64 deixou de traballar o teatro. Pero nós seguimos despois, co cine seguíamos de inverno, e atá os 70. No 73 morreu o vello. Pero seguimos co cine, porque nós facíamos cine polas aldeas. Co cine sonoro, aínda está a máquina aí arriba, e vala ver, tamén. Aquí somos cineastas, operadores, aquí había que facer de todo: de operador, de condutor, de electricista!
Anxo: era así, cos medios que había na época, pero facíadelo.
As: eran as ferramentas que tiñamos, non había outra cousa.
18:56:50
AS: nun alboio, por exemplo, deses que teñen a leña. Sacban a leña para un lado, e nun espacio de... xa con oito metros, xa nos chegaba. Teño tres objetivos: teño de oito, de doce e de seis metros, para segun o local que era. Porque claro, un local de oito metros, con objectivo de doce metros, sae, menos que a pantalla dun televisor! Había que adaptar os objetivos según a distancia.

Pedro: ti lémbraste de ir pola feira de Campo Lameiro? Estaba na ruta vosa?
AS: tamén, sí, sí. Nós temos feito aquí en Borducido, sábes onde é Borducido?
P: si
AS: en Borducido era o Barbas, Osorio Rivas, que era este, foi alcalde desa zona

(A partir dagora a escena desenvólvese no galpón de Alfonso, que amosa a máquina de cine, as marionetas, e no faiado onde se atopa o capitel da barraca primitiva e varias pezas comidas pola couza. Aquí xa non transcribín)

ENTREVISTA ALFONSO SILVENT
Lérez, 3 de Febreiro de 2012

Alfonso: ... eran tres.
Comba: Eran tres irmaos?
Alfonso: dous homes e unha muller. Uno... Cuando veu meu pai, veu para aquí uno... Vamos poñer de caso: meu pai primeiro naceu en Badajoz, Santa Marta de los Barros. Escapou dos... pais aos des anos.
Comba: Non se levaba ben cos pais?
Alfonso: Non, porque eran un pouco rectos, seica. Era... un tipo francés, bueno, non era francés, pero... Destes de... Era domador de... de cabalos.
Comba: domador de cabalos!
Alfonso: si, eles xa sempre... Xa eran de circo, de... Pero de calle, desto de... Titiriteiro de calle. E entón despois... exigíanlle moitas cousas ao rapas, porque era moi recto.
Comba: Xa con dez anos, xa tiña que traballar o neno.
Alfonso: Si, e entonces, el xa escapou deles desde alí. ... Este, a Raia de Portugal, e escapouse pa Portugal.
Comba: Con dez anos!
Alfonso: Con des anos. E entonces foi a... Hasta que encontrou, pedindo por aí polas casas, seguramente, encontrou unha casa e acollérono para pastor. E estuvo de pastor dous anos.
Comba: E non sabes onde era iso exactamente?
Alfonso: Non sei! El nunca o dixo nin... Sempre falou así de Portugal.
Comba: Claro, desde Zamora é bastante fácil cruzar a... á zona de... os pueblos que hai por aí. É a zona da Extremadura portuguesa. *(ou se cadra de Tras os Montes)*
Alfonso: Si, é Extremadura. Pero... quero decir que... é a Raia Seca. Bueno, e estivo dous anos, polo que nos contaba, non? E logo pois nos dous anos tivo sempre que comer e pasar os... as ovellas e todo iso, pero un día de festa... Estivo dous anos. E un día de festa pediulle que lle deixaran ir dar unha volta á festa. E baixou ao pueblo á festa. E entonces había atracciones. El andaba por aí polas atracciones, mirando pa un lado e pa outro, e mirou un que estaba traballando nos muñecos. E estaba mirando para eles, e... e nos tres días non salía dalí. Iba comer pero, non salía dalí. E el chamoulle a atención o... o dueño chamoulle a atención. “Pero tu non tes nada que facer na casa, non tes...?” Bueno, dixo que non e, bueno, pois, contoulle que marchara da casa. “Ah, bueno! Se estás libre... Queres vir con nós?” E el arrimouse a el.
Comba: E de onde era o...?
Alfonso: Portugués, portugués.
Comba: Era portugués, e non sabes como lle chamaban ao señor, ou ao espectáculo?
Alfonso: o nombre, máis que de guiñol... de guiñol, eh... Entonces, foi con el hasta que... Axudándolle, nunha cousa e noutra, aprendeu. E estivo, pois, vamos a ver: doce, trece, catorce... Case catro anos en Portugal. Eu veu para aquí aos daza...seis anos. Na festa esa aquí... A de aquí en... Do Porto. Pois daí saleuse e veuse hacia Galicia.
Comba: Do Porto, en Portugal?
Alfonso: En Portugal, si.
Comba: Estivo alí, traballando tamén?
Alfonso: Tuvo por alí, nas calles.
Comba: Claro, porque este señor que o acolleu, ía... ía rulando, tamén...
Alfonso:Si, si. Iba por aí, e...Entonces houbo... Dixéronlle que había festa en Tui, que é o San Telmo, e veuse hasta aquí, el tamén cos muñecos. Traballou cos muñecos. E logo,

gustoulle, e quedouse por aquí. O caso é que miña nai, pois... tamén era cos ambulantes, xa daquela.
Comba: A túa nai de onde era?
Alfonso: Miña nai era de aquí, de Pontevedra. E este... miña nai, bueno, meus abuelos, andaban con esas... coas lanchas, voladoras... E así, con esas cousas. E miña nai andaba coas lanchas. E entonces... Enfín! Fixéronse amigos, e despois cando se conoceron, e casáronse. El tiña dazaoito anos e miña nai, vinte. Era máis vella miña nai que el.
Comba: Teu padre nacera no 1890...
Alfonso: non sei, porque eu tiña... A min danme rabia estas cousas. Deixeille, cando fixo a biografía, Jaime, deixeille o carné de identidá ... e non o dou encontrado.
... Pois... E casáronse. E entonces andaban, seguían cos muñecos. Os muñecos daquela, traballaron ao aire libre, e poñían un tendal, como unha cortina... FAcíano sempre nas plazoletas, de esquina.
Comba: Claro, aproveitaban as esquinas
Alfonso: poñían así, de punta a punta, e quedaba ese hueco, que é onde estaba el traballando. Traballaba aí.
Comba: E poñíase el solo, e túa nai que facía?
Alfonso: miña nai contestáballe aos muñecos.
Comba: pero ela estaba de vista ao público, o público víaa a ela?
Alfonso: si, ao público. E contestáballe. Dicía, cando era, por exemplo de ... do Barbero, pois pagáballe... E expresábase bastante ben. E ese levouno, levámolo, ese sistema, siempre, siempre, pero de inverno.
Comba: o da tela...?
Alfonso: O de contestarlle aos muñecos. Despois de facer o cine...
Comba: nos sitios onde non montábades a barraca.
Alfonso: Non, de inverno non poñíamos a barraca. Ïbamos aos salóns. Casas de pueblos, salóns... Eso que había. E entonces, contestáballe, porque era unha actuación sola que se facía ao día, e tiñan que poñer máis tempo de...
Comba: De facelo máis largo.
Alfonso: de facelo máis largo, máis larga a cousa. E así facían, hasta que, andando, foi cando colleron, a primeira... Tiveron a primeira, miña hermana, a filla.
Comba: Como se chamaba a primeira filla?
Alfonso: Lúzia. Entón xa aí axudaba, nalgunha cousa... Tocaba o tambor e..., estas cousas. Facía alí un bailarín... Nós para o ...teatro non valíamos.
Comba: Por que?
Alfonso: Porque non, nadie lle daba... Non lle gustaba o teatro.
Comba: ah, non vos gustaba.
Alfonso: non lle gustaba a nadie, mira que...
Comba: ninguén quixo continuar o labor do teu pai.
Alfonso: Si. Bueno, o de meu pai, quen o levou foi un sobriño.
Comba: que se chamaba?
Alfonso: Manuel.
Comba: e que era fillo, de quen?
Alfonso: fillo de Nieves. Da segunda.
Comba: Porque cantos irmaos tuveches?
Alfonso: fomos moitos: pois... éramos nove, quedamos vivos, en, eso, que eu acorde... Sete.
Comba: porque foron todos seguidos practicamente.
Alfonso: si, foron marchando, foron marchando. Eu son o último (rí):

Comba: E cando ti eras moi pequeniño, ti lembras que íades todos os irmaos na barraca, actuando? Todos colaboraban, dalgunha maneira?
Alfonso: moi pouco, moi pouco. Quen traballaba era, era: esto... Unha que chamaban... Celia, Saladina...
Comba: Saladina aínda vive?
Alfonso: Vive, está en Vigo. E despois xa... Fillos, xa non saían. Saían, pero saían á porta.
Comba: ah, non lles facía gracia...
Alfonso: Non lles gustaba.
Comba: pero varietés, quen facía varietés? Quen cantaba...?
Alfonso: Pois quen cantaban eran esa: a miña hermana, a Celia, e Saladina. E nada máis.
Comba: E o rulo, non facíades? Facíades algunha acrobacia?
Alfonso: Si, si. Eu bailaba o baile inglés. Eu dáballe ao baile inglés. E bailaba con... con unha sobriña. Unha hermana dese Manolo, que era o que traballaba os muñecos. Faciámolos dous ao dueto, o baile ese. Pero tampouco non era, nin ela nin eu non valíamos, na!. A última hora xa... A miña nai tuvo que nos retirar. Que pa iso que non valíamos. (09:30)
Comba: A túa nai era a que dirixía todo, non?
Alfonso: Si, era a que levaba a batuta. Porque meu pai... era xordo. Quedou xordo, de pequeno, de viruela. E, claro, como falaba así, tamén algo... portugués, pois non iba aos auntamientos a... ás subastas, ou eso. Iba a miña nai. Miña nai era o que movía todo eso.
Comba: Claro, porque teu pai, ao final case aprendeu máis portugués que galego...
Alfonso: Claro! Estuvo máis alá de chaval, e como estuvo máis de chaval, pegóuselle máis o portugués.
Comba: E cando actuaba, falaba en portugués? Os personaxes...
Alfonso: Os muñecos sí. Portugués... chapurreado con gallego.
Comba: mesturado...
Alfonso: mesturado, iso. Porque eles non eran nin gallegos nin portugueses. Son castellanos, todos eles. Porque os outros hermanos, cando viñeron para aquí, seguían falando en castellano.
Comba: Falaban en castellano...
Alfonso: claro, falaban en castellano.
Comba: Santiago, o que foi pa riba, e Julia, que foi para Ourense, non?
Alfonso: Si, falaban o castellano. Pero cerrado!
Comba: Entón o Barriga Verde que falaba galego era o de aquí. Era teu pai.
Alfonso: Si. (tuse)
Comba: E algunha vez... Tu, as obras que facía el, cos muñecos... Inventounas el ou xa as aprendera en Portugal...?
Alfonso: Con ese outro que o levou...
Comba: co portugués.
Alfonso: Co portugués. Os muñecos. Porque el traballou, el de chaval, bueno, el de chaval traballaba coas anillas, facía o trapecio, coas anillas. Enganchába... na revista, non? Facía a bandeira...
Comba: nun circo, eso?
Alfonso:como se fora do circo. Facía a bandeira e... Non sei por que, foi cando lle esigiron os padres,... enfadouse e marchou. E logo despois, aínda despois de casado aínda quixo, seguir, para chamar algo a atención, seguir co... co das anillas. Pero un día,

polo visto, aí, cuns amigos, pasouse de copas... e caeu abaixo. Desmaiou, e non quixo saber máis.
Comba: Levou unha boa...
Alfonso: Si, debeu levar un bo golpe. E xa non quixo saber máis nada diso. E os dous seguiron con... cos títeres. Entonces facían así, desa forma, hasta que empezaron a ter o teatro, de ... toldos. ... Bueno, como a que ten agora ese outro!
Comba: como a que fixeron Anxo...
Alfonso: esta é ... máis moderno. Pero aquela era, toda de madeira, había que buscar madeiras no sitio, e en cada pueblo tiñamos a unha fábrica, ou un almacén, a buscar madeiras para facer a barraca. E así seguiron hasta... Seguiron, seguiron así...Hasta o corenta e... Corenta e seis ou coarenta e sete, foi no ano coarenta e sete.
Comba: Ti acórdaste, de antes de ter a barraca?
Alfonso: Antes de ter a barraca non.
Comba: Ti non o acordas.
Alfonso:Non, porque eu nacín no 31.
Comba: Claro, igual os primeiros recordos que tés, que serán, do 38 ou así...
Alfonso: Si, xa do 39 para acá...
Comba: e durante a guerra, seguiron actuando.
Alfonso: Si, bueno, houbo un ano que non deixaban facer as festas. Quedou esto parado. Pero nós saíamos co cine, polas aldeas. Ïbamos co cine polas aldeas, e sempre... sempre estabamos traballando. Nunca parabamos.
Comba: claro, porque se non se saía non se comía.
Alfonso: Claro... Non, nós co que nos conocíamos xa, antes... Esa zona, que polo visto, tiñan as portas abertas. E nadie... Non se metían con nós, nin muito menos.
E entonces, enfín, xa, andabamos con eso e foi cando compramos o coche, no 47...
Comba: No Carballiño?
Alfonso: no Carballiño. Comprámolo no Carballiño, e seguíamos... O que íamos hasta entonces co carro e os cabalos, facíamos co coche.
Comba: E cal era a ruta que facíades?
Alfonso: Pois cada... De verano era sempre a misma. Desde... Supoñer... Desde a Guarda... Desde a Guardia a Asturias.
Comba: A Asturias?
Alfonso: Desde a Guardia, arreando con Asturias. Hasta Vegadeo, bueno. Mondoñedo, Vegadeo.
Comba: Das San Lucas xa volvíades, non?
Alfonso: Claro, e despois, daí, xa nos víñamos pa acá.
Comba: Pero onde empezábades? Onde empzaba a temporada?
Alfonso: En Padrón.
Comba: En Padrón, na Pascua.
Alfonso: A Pascua era a primeira a que saíamos. Saíamos á Pascua, había que desmontar o último día de noite, para poder collelo na Estrada, que é a feira da Pascua, e facíamos o mesmo, desmontar de noite, para coller a Lalín, que esa non é feira de Pascua, chámanlle a Feira do Bento.
Comba: O Bento, si,si...
Alfonso: Pero... Seguimos así, pero xa no ano 50 foi cando deixamos de facer esas tres, facíamos unha, e entonces quedábamos en Padrón. Porque en Padrón, para o domingo siguiente, chámanlle a Pascuilla. Quedábamos alí, porque non daba...Era moito traballo. /15:30)
Comba: Non vos compensaba tanto movemento...

Alfonso: Aí está. E hasta que despois, no corenta e... Non sei, no 49, sería, máis ou menos. No, no coarenta e... Xa foi cando deixamos a barraca de madeira. Fixémolo teatro de madeira en Lugo. En Lugo, pois un carpinteiro que dábase moi ben, así estas cousas, de atracciones, e fixemos alí a barraca. Oito por doce.
Comba: a tí sónache, en Lugo, un señor que se chama Paco Rivera? É que algo me falou de que seu pai algo vos fixera na barraca...
Alfonso: pois sería ese, porque era o que se adaptaba a facer cousas así, atraccións. Porque el hasta lle fixera... A unha tía miña que... quedaron alí (pola parte de miña nai). Quedaron alí en Lugo, desde que se casaron. E tiña alí... Onde tiña o teatro, alí estaba, onde tiñan a casa... na misma calle. Que se chama... a feira do campo, así unha cousa,lle chaman a esa praza.
Comba: Campo Castillo?
Alfonso: Non, Campo Castillo era onde facíamos a festa. Onde estaba o teatro deles, alí (refírese a Viravolta no San Froilán de 2010); onde comemos...
Comba: Si
Alfonso: nesa misma calle, se miramos agora pa... pa o bar, en vez de ir pa dereita vamos pa esquerda, alá no final, tiña a casa miña tía. Entónces, fíxolles uns caballitos. E ese señor lles fixo algúns deles, e máis o piso dos caballitos.
Comba: e os caballitos, quen andaba con eles? A túa tía, non?
Alfonso: a miña tía, si. E miña hermana, Celia, fixo a tómbola aí tamén.
Comba: cando casou, xa?
Alfonso: Xa estaba casada.
Comba: as túas irmás, cando foron casando, foron deixando...
Alfonso: Xa foron collendo... Unha colleu a tómbola, outra os caballitos...
Comba: e os teus irmáns?
Alfonso: meu hermano, sólo era un, que había. Era un orifé (¿), pois ese casouse nunha aldea, chámanlle Romay...
Comba: Como se chamaba teu irmao?
Alfonso: Celso. Casouse aí... Non lle gustaba andar polo... Nunca lle gustou, as atracciones. E marchouse para Asturias e tuvo alá... Colleu unha chabala, unha moza, e a outra quedou aquí... Estuvo nas minas, e nas minas morreu, claro. Glicoses, se chama. E non había máis. (18:37)
Comba: ou sexa que ao final, quedabas tí... E o teu sobriño, participando na barraca.
Alfonso: Si, dos tres hermanos: miña sobriña e. dous hermanos; as dúas hermanas. Xa morreron eses dous; queda unha só.
Comba: Saladina?
Alfonso: Non... os dous hermanos, os meus sobriños. Morreu Manolo, que traballaba os muñecos, e máis un hermano que estaba, casouse aí na aldea, e foise para... esto, para Bélgica, a traballar alá, pero morreu alá. E veuse para aquí. É que... fumaba moito, e...Do pulmón, si. E agora queda esa, tamén é unha... O marido desa miña sobriña tamén morreu aínda hai un mes, hai dous.
Comba: Vaia por Dios.
Alfonso: que era hermano de Juan, aquel que veu a Lugo.
Comba: Ah! Entonces era Claudio!
Alfonso: Claudio... Aí quedou o chaval. Ahora queda sólo Juan, tamén da familia esa. E nós quedamos os dous, eu e máis a miña irmá. A que vive en Vigo. E así, anda o mundo.
Comba: Estábasme contando a ruta, que empezabades na Pascua de Padrón, e logo xa deixastes de facer a Estrada e Lalín. E despois da Pascuilla, a onde íades?

Alfonso: Pois da Pascuilla, pois... É algo complicado. É complicado, porque collíamolas tantas, mi madre querida, porque, tamén queríamos ir a Puenteareas...
Comba: Desde Padrón íades a Ponteareas?
Alfonso: A Ponteareas, pero non era... En Ponteareas fan dúas festas. Fan unha que é os Remedios, que é a grande...
(entra a filla e séntase canda nós)

... e chámanlle, alí mismo, ao lado, chámanlle Angoares. E ta alí ao lado, ta... E despois íamos pa alí, e despois xa collíamos a ruta. ... Viñan as outras, unha detrás doutra...
Comba: Víñades a Santiago, á Ascensión...
Alfonso: Uh! Antes desa, cantas! Antes ca esa collíanse xa moitas máis. Antes desa, pois mira, íamos en Vigo á Santa Rita...
Comba: E onde?
Alfonso: No Coto, onde está ahora o Pirulí. Onde está ahora o sanatorio, ese, antes estaba campo libre. E despois eso, ao mellor diso xa tivemos que irnos para Villagarcía. Porque íamos a Villagarcía. E antes de Santiago, ou da... Ascensión, pois... en Vigo, polo menos, collíamos dúas. Aí polo, alrededor, alrededor de Vigo.
Comba: atopamos unha foto en Vigo, que aparece a barraca, Melodías de España, creo que é no Calvario, sóache? Que é unha zona, onde está o hospital de Vigo, agora. E había unha procesión, víase que baixaban cunha virxe, e pasaban ao lado, clarísimamente a barraca.
Alfonso: Si?
Comba: Nunha foto antigua. Debe ser dos anos corenta.
Alfonso: Sería Melodías de España ou era... Ou era, este, Pabellón...
Comba: ...de la risa? Non, poñía “Melodías de España”. Érades vós.
Alfonso: E logo.. Éramos nós. Xa che digo... Vigo, todo... Sólo Vigo, Coia...
Comba: A Bouzas tamén iríades...
Alfonso: Coia foi onde nacín eu. E... este... Esa foto, que creo que miraches ti, a que... “Pabellón de la Risa”, esa, en San Pelayo de Navia, esa foi feita en San Pelayo de Navia. Bueno, foi feita. Estrenámola alí *(refírese á barraca)*. Máis que nada, porque esa non foi feita aquí, en Galicia. Foi feita en Valencia. O letreiro...
Comba: O letreiro, o encargástedes a... que houbo que encargalo a Valencia?
Alfonso: Si. E entón, dicía meu primo (*ri. Refírese a Juan*) . É máis mentireiro ca... Eu deixéino, porque empezábamos unha e outra...Deixeino falar, que total é igual. Tiña que esa barraca que... era a deles. E non tiña o nombre! Porque nunca lle vin o nome!
Comba: non tiña nome a súa barraca?
Alfonso: na... eu non sei como lle chamaban, porque un día lle preguntei á miña hermán Saladina, se se acordaba do nombre de... deles. E... Eles, como dirían, cos muñecos, era imitación, bueno, era imitando... era copia, porque eles non traballaban con muñecos nunca. Antes non; traballaban despois de vernos a nós.
Comba: cando viron que tiña éxito.
Alfonso: Exactamente. Pois... Nös chamábamoslle Barriga Verde, e puxéronlle eles tamén Barriga Verde. Mais non tiña nombre. E decíame el: a nosa era... este “Pabellón de la risa, culto y moral”. Pero vamos a ver, hombre, non digas tonterías. E logo non son... Como vai ser, se eu nunca cho vin? “Pois sí, pois si. Vouche enseñar a fotografía” . E vai e están alí Manolo e mais meu pai. (ri) A quen engaña? Era teu pai ou eras ti?
Comba: xa. Porque na foto é certo que sae teu pai clarísimamente. Pero unha cousa: teu pai, e seu irmao, Santaigo, algunha vez foron xuntos? Compartiron algunha vez barraca, ou...
Alfonso: Non

Comba: Como se rencontraron? Porque teu pai marchou a Portugal...
Alfonso: Si, pero despois, despois de estar o... ese. E meus pais de casarse aquí, alá uns anos, pois viñéronse para abaixo, viñéronse para aquí.
Comba: Desde Extremadura?
Alfonso:Si, de Extremadura viñeron, si. E foron vindo, e encontrámonos aquí, non sei, por Padrón ou pola Estrada... Por alí se encontrarían, digo eu. Pois agora, nós tiñamos dunha maneira que... tamén querían facer algo, porque eles tamén eran... a ambiente libre.
Comba: Como?
Alfonso: eles aínda traballaban ao libre.
Comba: E que facían eles?
Alfonso: Títeres! Igual...
Comba: tamén facían títeres?
Alfonso: Si, eles tamén sabían. Tanto dun lado como de outro.
Comba: Pero onde os aprenderan eles? Eran diferentes, os deles, antes de ver a Barriga verde...
Alfonso: É que a familia esa, os vellos xa eran artistas.
Comba: pero de títeres tamén?
Alfonso: Si, pero bueno. Eu non sei... Pero entonces os fillos foron aprendendo. Porque así... Sendo, pola parte de... Julia, da miña tía, o maior chamábanlle Eligio. E a siguiente era Isabel. Eses aprenderon a eso. A Isabel traballaba moi ben no alambre. E este outro facía como de paiaso, tocando a trompeta, tocaba moi ben. Pero foron saíndo así, desa rama.
Comba: pero títeres non facían, os de Julia. Muñecos, digo.
Alfonso: non, daquela. Cando viñeron para acá, ningún deles.
Comba: [caio da burra]. Claro, os muñecos o único que os facía era teu pai.
Aflonso: Exactamente. El era o que traballaba muñecos, o resto...
Comba: que os colleu de Portugal. Os aprendeu en Portugal.
Alfonso:... pero despois, ao ver que o plato máis fuerte, que era os muñecos, y entonces foi aí cando aprenderon a traballar. Pero non os traballaban como é debido. Nah... Non os traballaban. Non é que o diga eu, porque mismo eles xa o dicían. Non hai quen lle compita a José, no dos muñecos, porque non había... Porque había outra cousa que... Como eran castellanos, e querían falar aos muñecos en gallego, como nós... e claro, non lles saía. Saíanlles palabras en... en castellano. Non lle salían en galego. E o tío este de aquí, pois era eso, de... Que era o idioma que tíñamos aquí.
Comba: Claro, e eso á xente gustáballe.
Alfonso: e gustáballe, claro. E seguiron así, hasta que... SAliron dun lado pa outro. Un quedouse en Ourense, a miña tía, para a zona de Ourense. E o tío foise para Ferrol, e nós, como xa estabamos aquí...
Comba; así un pouco xa quedaba repartido, non?
Alfonso: quedaba repartido. O único onde nos encontrábamos, máis ben, era en Mondoñedo.
Comba: ao final de todo, xa.
Alfonso: Si. Era a última función. Pero co meu tío Santiago. Con miña... esa non saían, non saían palá.
Comba: Con Julia...
Alfonso: Julia máis en Ourense, pola zona de Ourense, si. Pero daí pouco salían. Teñen vido a aquí, por ejemplo á Estrada...
Comba: a Santiago, tamén?
Alfonso: A Santiago tamén viñan, que poñían detrás nosa. Alí na...

Comba; en Santa Susana.
Alfonso: En Santa Susana. Poñían detrás nosa. E este... en Noia, temos estado, encontrado. Pero con Santiago non. Santiago, da zona de Coruña para alá... pouco salían. Non nos temos encontrado. En Mondoñedo si. E en Lugo tampouco, que decía el... Se eles non puxeron nunca en Lugo! Eu non o acordo. Nin a irmán, nin eu.
Comba: Nunca coincidístedes?
Alfonso: e que non o acuerdo! E... xa non había sitio, tampouco! Porque no Campo Castillo non hai sitio! Nós tiñamos que poñer... E como está aquelo... En Campo Castillo non hai máis ca un cachiño de...jardín, e alí, e nos poñíamos pola acera. As atracciones, os tiros, dun lado, e as tómbolas, tuveron que poñelas fronte ao auntamento, porque non había outro sitio, e nós poñíamonos baixando dalí do jardín, de Campo Castillo, tirando para a entrada de San Roque. A poñíamos hacia un lado. E non había máis sitio. E nin eu nin acordo, nin miña irmá tampouco.
Comba; Entón dis que os títeres tiñan moito éxito... Os muñecos de teu pai. Que tipo de xente? Gustábanlle máis aos nenos pequenos ou tamén aos maiores?
Alfonso: Todo público. Público en general. Porque como dice o outro, "era a sorrisa dos rapaces e a alegría dos pais". Dos vellos... Temos traballado muito... Non é como fai Ángel, eh! (ri). Non hai punto nin comparación!
Comba: eran outros tempos...
Alfonso: Eran outros tempos. Non, pero non... Ángel trabállaos porque enfín...Traballa, non é que o faga mal nin moito menos, que é bo rapas. Pero cos muñecos non... non ten esa gracia que...
Comba: que tiña teu pai.
Alfonso: Non.
Comba: é que tamén o da palleta... Eu creo que lles dá outra forza.
Alfonso: Fai algo, si.
Comba:Porque teu pai facíao coa palleta. Que facía, a voz de todos, de todos ou sólo a de Barriga Verde?
Alfonso: As voces... Bueno, o de Barriga Verde era o normal. Normal, coa palleta. Pero ao mellor cando viña o outro, pois dáballe a volta á... á palleta, e saía outra voz.
Comba: ah! Cambiaba coa mesma palleta. El facía as voces de todos.
Alfonso: Facía, si. E despois a dúas voces, era el que facía todo. Todos, os que estaban... Que agora están por aí tirados. E outros viñeron a pedirmos... BAh.
Comba: E teu pai, que facía, inventaba as historias, el?
Alfonso: Si, foi sacando por elas, que eu recordo... Por aquí non houbo quen lle enseñara. Pero tiña moitas parodias, máis que Ángel.
Comba: acórdaste algunhas?
Afonso: As miñas? Todas! Mira, a primeira que saía era o Barbero.
Comba: Ese era o primeiro.
Afonso: Era o primeiro que saía. Logo...
Comba: e quen era o barbeiro, Barriga Verde?
Afonso: non.non... O barbero... O barbero é Barriga Verde! É que... O protagonista... era o barriga Verde. Pa todo. Era outro que viña afeitarse e logo... terminaba... (non sei que di 32:52) E se ...Barbero, este... Bueno porque, hai varios, maneiras. Este... O xogo da pelota, e logo despois, o soldadito...
Comba: Como era o soldadito?
Alfonso: O soldadito era que... que un que quería ir á guerra, para ganar cartos. E entonces non sabía a instrución. O Barriga Verde non sabía a instrución. E entonces este ensinoulle como era a instrucción.
Comba: Quen llo ensinou?

Alfonso: O soldadito, ese. E “é que lle ensino eu”. Non sabía nada, porque... E entonces, enseñáballe a Barriga Verde, a instrución. Pero claro, ao estar así co, co fusil, pois ao dar media volta, dáballe co pau, e cando trataba de virar á esquerda, dáballe outro, e logo despois... Enfín. Os tiros eran (ri) darlle alguén...
Comba: ou sexa que o fusil era o pau, en realidade.
Alfonso: si (ri). E... Claro, esto era cojonudo, porque a xente o que quere é ver pelea, acción.
Comba: Claro, ver como lle bate ao soldadito.
Alfonso: E despois... outra cousa era... este... O Compadre. Non, non era Compadre: o Portugués. O Portugués que era moi valente, moi valente moi valente, que tiña non sei cantas, este... desas colgadas qeu ganou moitos cartos, e despois chegou aquí, a Galicia, e encontrouse co Barriga Verde! (ri). Ese xa marchou polo aire!
Comba: Pero ese personaxe do portugués, teu pai, supoño que o inventou el, porque non creo que o aprendera en Portugal... Ou igual en Portugal chamábanlle o Español!
Alfonso: E ao mellor era ao contrario! Ahora que dis eso, este... Encontrábamonos con... Cando máis tempo tiñamos a falar coa xente era en inverno, que de día, estabamos ao sol, e falabamos daquelo... Pero había, eh... xente portuguesa que vivían, viven por aí, por esa zona, de Ponte Caldelas, esa zona. E dicía, “Ai señor José, sempre lle pega ao Portugués, non podía cambiar?” (ri) 35:28
Claro, era a risa. Pero facíao polo chiste.
Bueno... Despois... Era, ese portugués, e despois o Compadre... O Compadre é cando nace... o Entierro. Doña Rosita, que é esa que está aí, de frente...
Comba: Ah, si.
Alfonso: E... E o cura, tá alí diante... Porque o Compadre marchárase para as Américas, alá fixo moitos cartos, e viña... fanfarroneando... aquí, en Galicia, non?
Comba: Xa.
Alfonso:E entonces, como eran amigos antes, foi chamar ao compadre, qeu era o Barriga Verde. E estiveron falando os dous, que daquí, que qué facía, tal. E entonces é cando ven o xogo da pelota. E o... Compadre non sabía xogar á pelota. Quen sabía era o...
Comba: O Barriga Verde
Alfonso: O Barriga Verde. E entón ensínalle como era, como era o xogo da pelota.
Comba: É como o fan eles?
Alfonso: Non, xa non é así. É doutra forma. Por ejemplo, (escenifíca coas dúas mans): este é o compadre e este é Barriga Verde. Non, este é o Barriga Verde, que é a man dereita! Cando ven o xogo da pelota, dice que vai, e entón dice “pois entonces vai buscar a pelota”. E vai o Barriga Verde buscar a pelota. E trae o pau, claro. Non hai pelota.
Comba: Non hai pelota!
Alfonso: Non hai pelota, claro. Eles (por Viravolta) teñen unha pelota que é móbil...É o pau. E o outro di “pero esto que é?”.
“É a pelota!”
“Ui, que pelota máis rara!”
“Isto si que é unha boa pelota!”
“A ver, como é?”
“Pois mira. Ti te pos aquí. Eu me poño aquí. Cando eu diga ‘pelota va!’ tu tes que dicir ‘venga ya!’ E tres ti e tres eu, tres eu, e tres ti.”
“Bueno, pois xoga”
E xogan. Ten que decir “Pelota va, venga ya!” Bumba! Un estacazo.
“vai unha, eh, compadre? Vai unha” (di o BV, representao coa man dereita)

E dálle outra vez, hasta que chega a tres.
“bueno, xa están tres. Ahora ti”
“ai, mi madre!” levou paus na cachola, non? E vai o compadre, quere darlle, pero o outro, falla, báixalle a cabeza, e pásalle o pau por diante, non?
“compadre, qeu vai unha!” (di o BV) Así é que perde as tres. O outro enfádase, porque claro, el baixaba a cabeza, e a el non lle tocaba.
Comba: Claro.
Alfonso: Enfádase, e empezan a pelear. E o matou, matou ao Compadre.
Comba: acaba matándoo.
Alfonso: E despois é cando ven, do Compadre, ven a Rosita.
Comba: porque Rosita é a novia do Compadre?
Alfonso: É a novia do Compadre. Vén a Rosita, en busca do... do marido. O marido chámalle Manuel, claro. E anda a busca, pregunta, “Manuel! Onde estás? Onde estás, Manuel?” E nada. Entonces... chama polo Barriga Verde.
“Compadre! Compadre Barriga Verde!”
“Que?”
“Usté miroume por aquí o meu marido?”
“O seu marido? Ah, si! Hai media hora que estaba aquí. Pero... tiña unha borrachera!!! Buh!”
“Si, tiña borrachera?”
“Uy mi madre! Debe estar dormindo a marchante (¿)”
E, fai que busca, por aquí, “Manuel, donde estás?” E tumba, caramba, e entonces é cando o encontra. “ai, estás aquí! Carai, que borrachera tes, compadre! Ai, que borrachera tes, Manuel! Que boa colleches, ai tu! Levántate, home!” O outro non se levanta porque taba morto, pero. E dáse de conta que estaba morto *(Rosita)* e entón empeza a chorar. Empeza a chorar: “Meu Manoliño! Adios, meu Manoliño! Adiós chquillo! Adiós quedo viuda para siempre!!” Doutra maneira, pero unha cousa así, non? E vén o compadre...
Comba: Vén o Barriga Verde...
Alfonso: O Barriga Verde, si, “Rosita, mira non chores, muller, non chores, que tu eres guapa e eres nova, e inda te podes casar con outro”. “Eu non quero outro, eu quero o meu Manuel!” “Anda, home, anda! Non seas así, non seas así, non chores.” Bueno, bueno, pois marcha. E fai que marcha, márchase, e queda chorando igual outra vez. Pero á segunda, vólvelle dicir outra vez “Rosiña! Non te... que eu tamén estou viudo e queres casar comigo?” “A ti non te quero, porco! Sale daí!” En esto marcha, el mira, ela fai, mira pa un lado, mira pa o outro... “Bah! Bueno, bueno, sabes o que che digo? Mira, eu aínda son unha rapaza nova, e son... son moi bonita. Voume casar con outro. Morreches? Que te leve o demo!” Ah! Entonces, empeza... a cantar arredor del, non? “Lalaralala!” Facendo que canta, tal. Ven o Compadre e mira e “Ai!” , e volve chorar outra vez! (ri)
Comba: A disimular, non?
Alfonso: A disimular (ri). Fai así. Hasta que lle dice o compadre, este... “Con que si? Pero que? Ti tas a chorar ou tas a cantar?” “Eu son chorar, son chorar! Do meu Manueliño!” “si, si, xa te vexo!” Fai que marcha outra vez e cóllea nas patatas! (ri)
E dicía “ala! Vai buscar o cura, corre! Vai buscar o cura!” E foi buscar o cura, e vén o cura, e dícelle “que pasou? Pero que pasou?”
“Que pasou? Non pasou nada! É que morreu este home!”
“Morreu este home? Ai! Pobrecito, pobrecito. E de que morreu? De que morreu?”
“Morreu de repente” *(resposta BV)*

“Ai morreu de repente?? Ai! Pobrecito, pobrecito! Pero de verdad que morreu de repente?”
(ri) faise o xordo. “Pero a ver, é que non oes?”, dille no oído, “Morreu de repente!!!! Veña, entérrao! Fai o repòsito que o enterramos” . E entón, vai ao...
Comba: ... ao enterro.
Alfonso: O responso... Pero o responso, pero claro, non o sabe, e fai así un chapurreado (canta) “Erri colorre, e vai polo si non sei canto! E parro patlin patarrán!” E di o... o Barriga Verde: “pero usté que está cantando? Usté está ‘porrotopó porrotopó”, que é eso? Mire, collao, Cura, collao pola cabeza que eu o collo polos pés”. E colle o cura pola cabeza e el polos pés. E bueno, lévano pá casa. E cando a van pá casa, foi cando, bueno, deixan eso, e collen a caixa do eso...
Comba: do...o cadaleito, claro.
Alfonso: Eso, e na caixa, tiña unha plataforma, así de... arredor. E entonces por diante tiña uns monaghillos, e aos lados, e más atrás.
Comba: como se foran levando a caixa.
Alfonso: cunha cruz, e tal. E entón, van polo... Van levando, avanzan, e tan alí as campanillas, e eso, todo, e por diante...
Comba: e vai o cura por diante, e por detrás, que van, Rosita e Barriga Verde?
Alfonso: eh... hasta que... acabouse o entierro. E despois ven o Toro.
Comba: mira, e nesa escena do enterro, non podía estar teu pai sólo, non? Porque facía falta máis maos...
Alfonso: Estaba meu sobriño.
Comba: ai, estaba Manuel!
Alfonso: Si, e a veces tiña que ir eu.
Comba: tamén a axudar...
Alfonso:si, porque cando sacaban moitos, si. Bueno eu, sin falar.
Comba: Xa. Movendo muñecos
Alfonso: Eran os dous, os dous eran os que tiñan as palletas. Ás veces, bah! Facíamos barullo, tal, pero non... Como traballalos, nunca os traballei.
Comba: E despois viña o touro, entón.
Alfonso: Despois viña o toro, toreaba como aí, máis ou menos (como Viravolta, refírese).
Comba: collíao polo rabo?
Alfonso: Collíao polo rabo, claro. O chiste... E despois, collíao polo rabo, e despois co naris tiña que mirar se lle latía o corazón, e poñía o ese na traseira e “Ai, como cheira polo cu! Ta podre!” (ri) “Ta podre, non vale para nada”.
Comba: E tiraba con el...
Alfonso: E tirou con el. E despois daí, viña o demo. Viña o demo e...
Comba: E mataba o demo, Barriga Verde...
Alfonso: si, pero non así.
Comba: Non así? Non baixaba, como fai ahora...
Alfonso: No, non.
Comba: O demo subía buscar a Barriga Verde, non?
Alfonso: ... Barriga Verde, a partir do toro, fai o borracho.
Comba: Despois do touro?
Alfonso: ...do toro, el vai á casa, bueno, dirigíase ao público, e... “vou á casa pero a tomar unha copa, que tou cansado, que vou, de torear”. E vai á casa, claro fai tempo, e vén borracho. “Naaaa...” e cantando. (fai que canta) “Ai, que borrachera tengo! Que dia máis bueno, había un viño, non sei que, nunha esquina, que estaba... que ardía nun candil! Vou quente.” E entonces dice que lle pegou o sono, e dorme. E dorme, e

entonces aparécelle... Tíñamos un aparato, feito, foron, unha taza, despois poñías unha vela, no medio, e ao soplar, facía fuego.
Comba: saía fume...
Alfonso: fuego! Si. E subía... arriba, entonces, pois... había un movimiento, un... nada! Mirando, como estaba dormindo, e pégalle un cornazo, e escapaba. E entón dicía "carai, aquí hai moitas moscas, hai!" Claro, dáballe dúas veces, e entonces é cando se presenta o demo.
Comba: E o demo que leva? Leva un pao, tamén, o demo?
Alfonso: non. Non leva nada
Comba: Nin un tridente, nin nada?
Alfonso: non, non, é como está así, non ves?
Comba: sen arma, ía desarmado.
Alfonso: Si. Porque quería levalo, namais, para o inferno. E entonces vai, e esquívaos, claro. Vai este e... dille o demo "Pois venga pa o inferno!" E... dice "espere un pouco, hombre! Déixeme coller a gabardina e o gorro e o paraguas" E dice: "non che fai falta! Non che fai falta alá!" "Si, si, si, que pode chover polo camiño". Quería ir á casa par buscar o pau!
Comba: Claro!
Alfonso: E vai buscar o pau, e dille o demo "pois eu estou a dormir", e este vai e dille "ah, si? Estás a dormir? Pois eu estou desperto" E vai e quere levantar o pau, e escapa, o eso. E levántase e dálle ao pau, e esquivaas todas. Esquívaas, eh... pero dunha maneira que, enfin, que hasta estando os dous, pisábanse (¿)
Comba: O demo esquivaba a Barriga Verde?
Alfonso: Si, esquívaas e para todas. Hasta qeu, bueno, un rato, así, largo, e logo... Dice... Que non o pode coller. A ver se presignándose o colle. E presígnase. E presinarse, mándao vir, e despois... Dille que suba, a ver que lle aparezca, pero non lle aparece. Pero que? Porque estaba detrás, non?
Comba: Ah!
Alfonso: Estaba detrás e... "a ver, onde estás? Aquí non estás!" "Donde estás tú?" E así, cando non iba un, iba outro!
Comba: E a xente, avisábao, de que o tiña detrás? A xente do público decíallo?
Alfonso: claro... Hasta que lle pega un cornazo, e cólleo. Quíxoo esquivar, pero colleuno. E...foi cando lle... cando lle dá. Entonces... este... "Eu quero patatas, eu quero patatas" "Ai, queres patatas? "
Comba: o demo decía que queria patacas?
Alfonso: Si! "Eu quero patatas!" "Toma patatas, bacalao e chocolate!" Lévaas todas.
Comba: e cada vez que dicía unha cousa dáballe un golpe, non?
Alfonso: claro! E despois... Xa era o último. "Señoras e señores, xa morreu o demo e acabouse a peseta!"
Comba: Iso quedoulle a todo o mundo, non?
Alfonso:Quedoulle a todo o mundo, si!
Comba: Mira, e á parte do demo, co cura non tiña tamén unha pelea, despois do enterro?
Alfonso: Bueno si, si, ten unha pelea. Ten unha pelea... á volta do entierro. Si, non me acordei antes. Xa hai moito...
Comba: ... porque non lle quería pagar o enterro, non?
Alfonso: Ou algo así. Pero o cura chamoulle a atención, "eu vou dar parte a La Guardia Civil, e tumba e dálle..." Entonces saliu o Barriga Verde ao paso, e dille "pero que lle pasa, señor cura, que lle pasa?" "eres un desgraciao, eres un can!! Es esto, élo outro! Me debes coarenta pesos! " "E de que lle debo eu coarenta pesos?" "De enterrar a ese home!" "Ai, é verdá! Tes razón! E usté que quere, en calderilla, en plata ou en papel?"

Dille: “eu quero plata, eu quero plata!” Era un avaro (ri), son todos eles! “Eu quero plata!” “Ai, si? Pois queda aquí, que vou á casa buscalo.” Buscalo pao, claro! (ri) Buscalo pao, e entonces empeza: “tome! Vaia contando: un, dous, tres catro...” E marcha cando vai polos vinte, e di... “aguarda polo resto!” Non quere máis! (ri) 49:51

Comba: e aí a xente ríase muito?
Alfonso: Bueno, si. Aí ríamosnos nós mismos? Porque nós... eu, os que estábamos da casa, estábamos por fóra... nos ríamos. Ou sexa, é que nos contagiaba ou o que fóra... Dábanos gracia!
Comba: ríase todo o mundo.
Alfonso: Sí.
Comba: E nunca ninguén vos chamou a atención por mallar no cura?
Alfonso: Si. Nos teñen chamado a atención en Orense. E... E nalgún sitio, si. Outro sitio, non.
Comba: E cando era así, que vos dicían?
Alfonso: que non traballara ese número.
Comba: e facíadeslle caso?
Alfonso: Claro que non!
(rimos)
Alfonso: e en Orense, taba o circo, este... os hermanos Tonetes, conoces?
Comba: non, non. (*Tonetti*)
Alfonso: Os Tonetes, do circo? Era un circo... potente. Os hermanos Tonetes. Morreron os dous, xa. Un ahorcouse. E o outro, morreu... desgraciadamente. En quiebra, deu a quiebra o circo e... marcháronlles os artistas todos e quedaron tirados. Bueno, pois estaban aló. E en Ourense, sabes a Alameda onde é, en Ourense?Conoces?
Comba: Si
Alfonso: pois nós estabamos no medio. Bueno, non alá, no final de todo, pero no medio. Á izquierda estaba o circo, e á dereita estaba o Teatro Argentino.
Comba: ese tamén iba a Lugo, non?
Alfonso: fixo unhas cantas en Lugo, si. Eu recórdoo alí dúas veces. En Lugo. En donde puxeron o teatro (viravolta), alí poñíanse, porque arriba non había sitio.
...Bueno. POis nós traballábamos alí coma siempre. O día da festa, pois nas horas... fuertes, enchíase o teatro. E o Argentino, como era por funcións, pois... non teña aceptación. 52:23. Que a xente non... Non.
Comba: Pero como era por funcións, era por horas? Poñían unhas horas...
Alfonso: Si, así por horario. Poñían un horario... Como facía ahora este, Ángel.
Comba: Porque vós non, vós en canto se enchía...
Alfonso: Salía un e entraba outro! Xa estaba na porta esperando!
Comba: carai!
Alfonso: Si. Non, non, non!
Comba: Non tiñades descanso!
Alfonso:Que va! Nada! (tuse) E... Vai o Argentino, e chámanos a atención!
Comba: Ai, o argentino!
Alfonso: si, chámanos a atención, porque... que non se lle oía aos artistas, cos altavoces.
Comba: Xa.
Alfonso: E entonces... Nós non lle fixemos caso, cada un estaba no seu. E se mosquea, e veu xunto á vella (¿) A segunda vez, xa lle...A miña madre, para iso valía muito, dícelle, “mire, se non ten xente, ninguén lle ten culpa. E a usté non lle dá vergonza chamar a atención a unha barraca pequena comoo... como a miña?”
“É que... Yo no sé... cómo hacen ustedes. Siempre lleno, y aquí no entra nadie!”

“pois mire, é que nós somos máis simpáticos ca ustéd”. Entonces chegoulle aos oídos a Tonetti, e viu alí. Viu alí a preguntarlle: “que lle pasa a usted, Señora?” “Pasa esto” “Qué sinvergüenza!”Bah! Ya voy yo allí, ya voy a dicir algo”. Este Tonete, lle gustaba o número que facía o meu sobriño, o do rulo. Dixo que llo collía, se iba pa el, se quería.
Comba: quería contratalo...
Alfonso: quería contratalo, e así “pero non podo deixar a miña abuela, así...” Bueno, non quixo ir. 54:02 ...Pero chamoulle a atención. E entonces, veu alí a pedir perdón. Porque despois puxo os altavoces como é debido. Nós tíñamos uns altavoces que lles chaman Gigantes, que son de Phillips... Pesaban 50 kg cada un. Xa daquela! Ahora hainos millores, aínda. Ahora xa, nas festas...
Comba: porque vós, o que poñíades era música...
Alfonso: Que?
Comba: poñíades música, para fóra...
Alfonso: Si. Para saír a xente, durante a actuación non. Pero ao saír á xente, e para chamar á xente, si. Máis co micro, claro. Falaba moi ben co micro, miña nai. Falaba moi ben co micro, para chamar á xente. Dicía que era... este... Imperio Argentina, ou Antonio Molina... Buah! Un barullo aí, que!
Comba: Tiña xeito, túa nai, para atraer ao público...
Alfonso: Si. Pois chamoulle a atención. E despois veu alí pedir perdón, o Campanioli aquél (¿) . 54:59
Comba: pero quen foi a pedir perdón, o argentino? Ou o Tonette?
Alfonso: non, non, non. Viñeron eles, o argentino pedirnos perdón.
Comba: Ah! Porque lle dixo Tonette qeu...
Alfonso:...que non había dereito a meterse coa xente.
Comba: Porque o argentino, eu, polo que me dicían en Lugo, tiña un espectáculo máis de chicas, non?
Alfonso: era...obras de... de...máis ben de...
Comba: ...de actores?
Alfonso: si, de actores. Facían cousas que non...Para xente maior. A xente maior, pois algunha iba.
Comba: E a vós íbanvos de todas as edades.
Alfonso: A nós, como as de todo puro! (non entendo)
Comba: E era máis barato o voso ou o deles?
Alfonso: O noso. O noso daquela, máis ou menos serían, pois tres pesetas. Cando máis cobramos foi... un duro, me parece que era.
Comba: xa nos últimos tempos...
Alfonso: si. Nunha fotografía que teño eu da fachada está a tres pesetas.
Comba: E nalgún tempo sería unha peseta, non? Por iso dicía o de que se acabou a peseta...
Alfonso: Claro, porque... era unha peseta. Foi menos! Ten traballado con 50 céntimos.
Comba: iso que era, un real?
Alfonso: cincuenta céntimos...Si, dous reás.
(a irmá sae)

Comba: Tu cando empezaches, xa desde pequeniño ías cos teus pais a todas partes.
Alfonso: eu... desde que nacín non saín deles.
Comba: e á escola non fuches?
Alfonso: si! De inverno. Ás veces quedaba miña hermana comigo aquí, e eles iban co cine por aí. E outras veces, pois si iba, pois miña nai falaba co maestro, e mentres os días que estabamos no sitio, xa che digo, máis ou menos botábamos dúas semanas ou

tres... E tiñan que, se pasaba alí para... Entón, lía un pouco, tal, facía un pouco de cuentas... Pasaba o tempo así.
Comba:Porque cando estábades nas feiras, non tiñades tempo para nada, non?
Alfonso: Nada, nas feiras nada.
Comba: como era un día de feira en Santiago, por exemplo, cando facíades a Ascensión? Como facíades: chegábades un día pola tarde, montábades... Como vos organizábades?
Alfonso: Había que ir un día ou dous antes.
Comba: un día ou dous antes?
Alfonso: Si, un día ou dous antes. Unha, porque empezaban a vir todos, as atracciones. E se montaban, ao mellor quedábache... Che collían ao mellor un cacho, un metro, e despois tiñas que andar peleando con el...
Comba: tiñas que coller o sitio con tempo.
Alfons: Claro. Ahora, había sitios onde xa nos gardaban o sitio. Xa que "este sitio é do Barriga Verde".
Comba: En Santiago era así?
Alfonso: En Santiago, en Vigo... Case en todos os sitios. E despois en outros sitios, non, porque, enfín. Había que ir á subasta. Pois cada un xa tiña o seu. Pero en Santiago, fixemos nós o sitio, alí onde estaban a báscula... A báscula onde pesaban o ganado. Alí na parte de... En frente das churrerías. Que poñían as churrerías alí, poñían alí. Pois, como estaba así en costa, tuvemos que baixalo da parte de arriba, para facelo un pouco máis, alinialo, non? E xa non... xa non nolo quitaron. Foi noso, xa. Viñeron aí uns anos, cando empezaron a vir os, os do Sur. Con avións e todo eso, os do Sur. Pois entraron na saubasta, e claro, sempre lle preguntaban aos do papeleo polo sitio, e "é onde o pon o Barriga Verde". Encheulle o ollo o sitio de Barriga Verde.
Comba: Pero diso nada!
Alfonso: pero dicíanlles "no, señores, ese ya está cogido". E dicían "home, pero a substa ten que ser..." "Mire: eses señores, cando lloviú y rampleó (¿) y hubo sol, vinieron. Y ustedes é a primeira vez. Que quiere, que le quite ahora para ponerle a usted? No. Póñao a seguir, si quiere, y si no, carretera".
Comba: vese qeu vos tiñan aprezo.
Alfonso: Por eso digo. E en Lugo igual.
59:52
Comba: E mira, entón chegabades uns días antes, montábades...
Alfonso: si, montábamos, e o día que... normalmente taba todo ... pois, paseaba por aí.
Comba: e que durmíades, dentro da barraca?
Alfonso: dentro todos. E comer tamén.
Comba: facía túa nai alí de comer...
Alfonso: Facía, no escenario, nun lateral tiñamos a cociña, e polo outro lado é por onde subían e baixaban os artistas, claro.
Comba: e así eses días antes de empezar, facíades algo de propaganda? Ïbades por alí...
Alfonso: non. Non, non.
Comba: non tiñades ningunha maneira de atraer ao público...
Alfonso: cos altavoces, pero eso... Non. Sacámolo. Traballábamos igual que eles, os tambores e bombos, si. Pero na barraca. Na fachada da barraca. 1:00:36
Comba: Na fachada. Non facíades pasarrúas nin nada...
Alfonso: non, non. Pero na fachada sí. Na fachada da barraca salía cos platillos, tambor...eh, eso!
Comba: e empezábades pola mañá...

Alfonso: según como era a festa... Claro, hai festas que de mañá non hai nada, había que esperar hasta despois á tardiña, de verano, porque pasaba pas... praias (¿) ou por aí, e hasta a noite non hai. Non había xente. Entonces aí, empezabas ás sete da tarde, e logo xa seguíamos hasta que... hasta que nos mandaran a Guardia Civil cerrar.
Comba: ai, si? Iban pechar os...?
Alfonso: a todos. Ao marchar a orquesta, a todos. Pa que non houbera lío, mandaban cerrar.
Comba: e a que hora, máis ou menos?
Alfonso: sobre as tres ou as catro da mañán.
Comba:ou sexa que desde que empezábades hasta as tres da mañá non parabades.
Alfonso:Non parábamos. Mentres había xente... En Santiago, a veces, polo Apóstol, empezabamos aí ás doce, xa facíamos unhas cuantas funcións antes de comer, e cando taba a xente, paraba un pouco que ían comer, aproveitábamos, e comíamos. E estabas así un momento e...E logo, pois nada. Ten vido a leiteira! (ri)
Comba: a vervos os espectáculo?
Alfonso: Non! Pra traernos o leite, para desayunar! E nós traballando aínda! Si... Me cago en la puta...é o sitio que máis...
Comba: En Santiago?
Alfonso: En Santiago, había muita xente.
Comba: E que tipo de xente iba? De todas as edades, pero despois, xente máis humilde,máis...
Alfonso: Si... Xente... AS parexas que veñen de paseo, os que viñan por alí a tomar os... os desaiunos ás churrerías e...unhas quedaban dentro, outras...esperaban por aí, fuera. Temos estado afónicos do... do fume das churrerías. Quedaban as mulleres espantadas.
Comba: e que tal relación tiñades coas outros postos, en xeral? Había bon entendemento?
Alfonso: Si, si. O que non che quere... Quen é o que che quere mal? O do teu oficio.
Comba: claro, o da competencia.
Alfonso: o da competencia. O resto, pois nada. O resto, cada un taba ao seu. E nós tamén éramos pacíficos.
Comba: e tamén eran moitas horas, que pasabades, moita convivencia...
Alfonso: Son moitas horas, si. Era así. Había que aguantar. Fume, humedá... Eu que sei!
Comba: E cando ías, por exemplo, a Santiago ou a Lugo, tiñas algún momento para dar un paseo por alí, ou era todo o tempo traballar?
Alfonso: non, había tempo á mañá a saír, siempre. De mañá sempre hai tempo, porque, pola maioría, case empezábamos despois de comer. Había sitios, por exemplo, Santiago, abríase xa de mañán. E... en Lugo, os días fuertes, tamén. Pero os outros días...
Comba: Porque por exemplo, teu pai, nas obras, facía sempre o mismo, nos muñecos, ou a veces metía algunha cousa... que tiña que ver co sitio no que estaba? Algún chiste sobre Santiago ou sobre alguén...
Alfonso: Non, non.
Comba: Era sempre o mesmo espectáculo.
Alfonso: Siempre! Como dicía o outro: que vas tocar, Poceiro? A de siempre, pa non variar! E o que digo eu, que tantos anos no mesmo sitio, e sempre coa mesma cousa, que tuvéramos tanto éxito. Hasta que o deixamos. Deixámolo porque... por nós. POla xente dafora. Porque claro, despois, ao casarse as miñas hermanas, pois colliamos a xente dafora. Había estes que, estes qeu estabamos falando, que son... que son titiriteiros.
Comba: xa, ambulantes.

Alfonso: ambulantes si, desos que están, que saen á calle, pero cantando e actuando... E viamos un grupo que era bo, pois collíamolos, se querían. Firmábamos un contrato; unhas veces era polo contrato e outras veces era de... que, por ejemplo, de darlle cen pesetas cada función. Canto máis funcións fixéramos, máis cobraba.
Comba: un porcentaxe.
Alfonso: un porcentaxe. E...hasta que, en Padrón, creo que foi, quedaron de que viñeran pero aínda non chegaran.
Comba: Falláronvos.
Alfonso: Fallaron. Entón foi cando...(o deixaron)
Comba: e de onde eran eles?
Alfonso: uns eran de... (ri)
Comba: cada un dun lado
Alfonso: cada un dun lado, he
Comba: pero galegos eran?
Alfonso: non, non. De Galicia non. De aquí non. Tuveramos uns que, fóramos a buscalos a Lugo. Bueno, a Lugo... Á Coruña. Tábamos en Lugo, que quedamos sin xente. Foron uns que fallaron. Primeiro falláranos a... este... como se chama? A lado de Tui...
Comba: Na Guarda?
Alfonso: Non, no medio. ... Bah. Hai unha festa que fan aí, entre Tui e a Guarda. Xa me acordarei. De aí foi de onde nos fallaron. Aí falláronnos, que quedaron que viñan para Lugo... Collimos a subasta en Lugo, se non non podíamos coller. Pero fíxonos coller a subasta. Collemos, e xa desapareceron. Entonces tuvo que ir á Coruña buscar a un por aí, e chegáron aos sitios, e había uns... uns matrimonios... Non, uns matrimonios non eran. Era... Era nai, filla, e dous fillos. Dous homes e dúas mulleres. Pero unha era unha nena, e tamén traballaba ben. FAcía o trapecio, polo medio de dúas sillas. E ela cantaba e bailaba.
Comba: a mai?
Alfonso: non, a hermana, unha hermana. A nai non facía nada, máis que... Estaba na cociña, ou tal, creo. E dous hermanos pois tamén facían contorsionistas, e tal. Cantar sólo era a rapaza. E despois tiñamos o noso que era o rulo, meu sobriño. E os muñecos.
Comba: E eses traballaban ben?
Alfonso: Si, estes traballaban. Tiña unha foto dela aquí, pero non sei...Anduven buscando o outro día, cando viñestes vós... E non a encontraba. Unha foto que estaba bailando, un claqué, original... Pero non sei onde carallo a botei.
Comba: E que outros espectáculos había, ademais do voso, naquela época?
01:09:05
Alfonso: Daquela o que máis había eran pabillóns. Pabillón artístico, este... había xogo de espellos...
Comba: e había... eu que sei, unha vaca que tivera cinco patas...
Alfonso: ...cinco patas, si, ui. E un que era el super hombre eléctrico, encendía... poñíase na silla eléctrica e encendía as bombillas. Poñíaas na boca e encendía, ou o alternador... tamén o encendía, ou encendía mecheros... Bueno había, si, pabillóns deses, outro tamén, tamén tiñan muñecos, pero muñecos fijos.
Comba: fijos que se movían sós?
Alfonso: non, non, montados nun carril. Este é o escenario, entonces eran tres, e poñían por ejemplo, cando eran tres, dous tocaban a guitarra e outro facía que movía a boca. Pero era todo... por disco.
Comba: era playback.
Alfonso: era playback.

Comba: pero quen movía os muñecos?
Alfonso: eles, os dueños.
Comba: por abaixo?
Alfonso: por debaixo do, do escenario. E...este, cantaban este... de Pepe Blanco, o de Carmen Moretti... Sabes como é ese conto? [é Carmen Morell]
Comba: non...
Alfonso: o da Carmen Moretti...Foi moi famoso, uns cantantes. OU por outros que cantaban, e despois os recollían e saían outros, facían outros.
Comba: e iso tiña éxito?
Alfonso: bueno, si, aínda botou unha... temporada. E o artístico tamén. O artístico... mecánicos, muñecos mecánicos. Xa estaban montados todos.
Comba: como autómatas.
Alfonso: xa estaban montados, e todo eso. Tiñan un motor que movía a todos. Pero non...
Comba: non falaban nin nada, movíanse, só.
Alfonso: Sólo se movían, nada máis. E xa digo. O de espellos, ou este... animales disecados, e así, deses, pabillóns deses, así. E...Outros que... este, Pabillón... como era? Os belgas... Agora non me sae. As selvas belgas ou algo así. TAmén traían... animales.
Comba: pero vivos?
Alfonso: vivos.
Comba: como un zoo pequeniño.
Alfonso: eso, un zoo pequeno, si. Tiñan monos, tiñan serpientes... E así.
Comba: e iso era nas festas...
Alfonso: Nas festas grandes, nas pequenas... non.
Comba: Non lle interesaba.
Alfonso: non lle interesaba.
Comba: Vós, ao principio íbades a todas as festas, non?
Alfonso: a todas as que había. En vez de estar parados, pois ibas. Xa cando éramos, por nós. Cando eramos por nós, si.
Comba: cando íbades, non contratábades a nadie...
Alfonso: a nadie. Claro, porque si facías, facías e ... (¿) Pero cando había que traer xente de afora xa tiña que ser nun sitio con capacidade...
Comba: claro, que souberades que iba haber xente
Alfonso: E así estivemos toda esa temporada, de sur... a (ri)
Comba: á Veiga, a Vegadeo. E a Vegadeo que íbades, en setembro? Na festa que teñen en setembro en Ribadeo?
Alfonso: Non, a Ribadeo nunca íamos, non collíamos.
Comba: Ïades a Vegadeo, só.
Alfonso: a Vegadeo. Tamén hai en octubre
Comba: claro, antes de ir a San Lucas...
Alfonso: Ibas a San Lucas e de San Lucas ibas alí. Taba a trinta quilómetros. Estaba, hoxe hai menos, seguramente. Xa cortaron as carreteras.
Comba: agora chégase mui ben.
Alfonso: pois eso era: de norte a sur, de oeste a este. Recorríamos toda, de Galicia non creo que haxa un pueblo sin tar. 01:14: 18 Ou co cine, ou co teatro, eu creo que non hai aldea que non estuvéramos.
Comba: e por que cres que foi... á xente agora xa non lle interesa tanto ese tipo de espectáculos. Que cres que pasou? Sería a televisión?
Alfonso:ai, o cine? Nós deixámolo cine por culpa da televisión. Claro. É máis que... ahora, se non hai dous coches ou tres nunha casa, non hai ningún. Antes non había

ningún. Entonces tiñan que ir, ou había panderetas, tiñan que bailar coas panderetas, ou cos gaiteiros que había no pueblo, ou sinón non tiñan onde saír. E entonces estaban deseando que viñera calquera. Non que estuvéramos nós, anque fora outros, que tuvera algo de... algo de música. E cando víñamos nós, bueno! Miraban o cielo. (ri)
Comba: traídades moita festa.
Alfonso: claro, nós levabamos discos, daqueles de pizarra, antigos...
Comba: levábades o baile!
Alfonso: o baile, cos altavoces aqueles, aínda teño discos aí deses antigos, de pizarra. E despois cando viñeron os microsurcos, andabas cos microsurcos. E a xente, a mocedá viña polo baile, os chavales viñan polos muñecos, e os de edad era para mirar o cine!
Comba: ou sexa, para todas as idades.
Alfonso: aí está! Hasta, hasta as mulleres dos guardias civiles, tamén viñan.
Comba: Si?
Alfonso: home claro, donde ir non tiñan, taban aburridas!
Comba: coa guardia civil como vos levábades?
Alfonso: ben. Si, si. Non tuvemos nunca pega ningunha. Presentábamos, e más non tiña coa xente (¿)
Comba: había que pagar un canon, ou algo?
Alfonso: nos sitios si que nos cobraban, porque era o baile, era un salón de baile. E senón facían baile eles e nolo deixaban a nós, nós tiñamos que pagarlle algo. De outro sitio, non, pero en cambio nos pueblos, (tuse), nas casas dos pueblos, ou así, non. O que querían era que estuveramos nós. Estaban esperando por nós.
Comba: Tua nai ía, tamén, cando íbades polos pueblos, co cine?
Alfonso: si, tamén iba.
Comba: íbades teu pai, ti...
Alfonso: miña hermana e eu.
Comba: e tamén Manuel, tamén teu sobriño?
Alfonso: si, os que éramos da casa! 01:17:02
Comba: íbades todos. Claro, porque para os títeres axudaba tamén Manuel.
Alfonso: pero non facíamos títeres, polo inverno non traballabamos, títeres, nada.
Comba: ah, non facíades títeres?
Alfonso: sólo facíamos muñecos e cine.
Comba: eso, muñecos. Pero Manuel axudaba cos muñecos...
Alfonso: si, ou el solo. Como había tempo... Xa ultimamente facíao el.
Comba: cando teu pai xa estaba maior.
Alfonso: xa estaba... bueno, mal. Taba mal.
Comba: claro, porque teu pai aínda... que morreu, no ano setenta, setenta e algo?
Alfonso: si...nos setenta, si.
Comba: entón xa debía ter... que tería, ochenta e pico anos?
Alfons:si, por aí tería. Pero o máis que... este, daplesía (¿) das pernas, que non andaba. E había que collelo... levalo no colo e traelo no colo para ir a comer ou...El, foi caerse de aí (¿) e daí...foise consumindo el mismo! 01:18:11
Comba: é normal, eran unhas condicións de traballo ás veces duras...
Alfonso: houbo de todo un pouco. Bueno, temos estado así, nunha aldea, pois temos estado, ao mellor, pois unha semana sen traballar, por culpa de... da neve. Porque tranca moito, por aí tranca moito a neve. E ao encherse todo de neve pois a xente non saía, claro. Non saía das casas.
Comba: e donde parábades cando vos pasaba eso?
Alfonso: é unha cousa rara que che vou dicir, pero siempre tuvemos casa. Eu non sei como era!!

Comba: a xente abríavos as portas.
Alfonso: siempre tiñamos casa, porque había por aí casas libres, porque marchaban pás Américas, e entonces, bueno, os pais ou os abuelos, os que quedaban na casa, e deixábannos. Pois nunca tuvemos...
Comba: nunca vos faltou un teito.
Alfonso: si. E como xa levabamos con nós, a louza, as camas –as literas- para encartalas levar todo eso. E do resto... Era o sitio, namáis. Como tamén fagíamos gasto, ademáis, íbamos á tienda, se había que ir á panadería íbamos á panadería, se viña a leiteira sabía que iba vender...
Comba: Interesáballes, tamén.
Alfonso: e vivíamos así. Quixera outra vez, volver andar por aí.
Comba: claro, porque ao final coñécese moita xente...
Alfonso: moita xente. Pois nos... Che vou decir. Chegou a ...os centros gallegos en México, alí estamos nós. O Barriga Verde. Hai por alí sitios que chámanlle José o dos Muñecos. Nalgúns sitios.
Comba: José dos Muñecos...
Alfonso: Por esa zona dalí, de Puente Caldelas, A Lama, este... Seixido, Verducido... porque hai tamén Verducido, por aí. Este...Doade, este... Avión...
Comba: Cerca de Carballiño, non?
Alfonso: máis ben cerca de Ribadavia...
Comba: A Ribadavia tamén íbades?
Alfonso: si, as festas do Portal.
Comba: e por que dices que estades no Centro Gallego de México?
Alfonso: porque alí, xente, desa aldea, son gallegos, e como, teñen vido aquí pois uns aos outros, “Pois mira ti, quedaba alí o José dos Muñecos, e tal...” entonces pois sacaban unha fotografía dos muñecos e levábanas para enseñarlles aos outros. E cando viñan, outro ano, que foramos para alí, “ah! Vimos unha aquela alí... vosa dos muñecos...!
Comba: unha foto...
Alfonso: unha foto, e tal. E por eso digo eu que estabamos nos centros, en todos lados.
Comba: e nunca tivo idea teu pai de marchar fóra de Galicia, coa barraca, actuar en outros sitios?
Alfonso: non. Nunca. Movíamonos por aquí, pasábamolo ben por aquí, para que íamos ir a outro lado?
Comba: dábavos para vivir ben, non?
Alfonso: si, non había caso. Nunca faltou de comer, nós non... non... como fame non pasamos. Non porque... xente de por aí, se non eran cartos, traían patatas, ou traían este... carne de cerdo... Había de todo. Ou fabas, ou... SEmpre, sempre había regalos. E tíñamos aí unhos pueblos, dous, que aínda lle contei eu a Jaime. Había aí un pueblo, que se casou despois o meu sobriño aí, ese do rulo, casouse aí. Pois tíñamos que facer a última función de valde. A última función, pa todo o pueblo, de valde. Pero xa non era de ahora nin moito menos. Xa do tempo... dos primeiros tempos. Cando andaban os vellos, por aí. Aí había... hai... había un señor, que, foi conde, era conde. Bueno, conde non aquí, foi conde no Brasil. Porque ese señor era daí, e foise para o Brasil, de chaval, escapou palá. Entonces alá, cando era un pouco maior, púxose a xogar, a facer os xogos de apuestas co... chámanlle o “bicho ao galo”, as peleas de galos.
Comba: as peleas de galos...
Alfonso:peleas de galos. Decía que os... vamos, que os preparaba ben, os galos, e sempre ganaba.
Comba: e fixo cartos, así?

Alfonso: e fixo cartos, fixo moitos cartos. Tanto que fixo, que a un... postor, postoulle o título de conde. Quedóuse nas ruínas, xa sen cartos, e díxolle “pois toma, xógoche o título a que este...” Que si que non, e perdeu. E tiveron que ir aos xulgados e todo eso a cambiarlle o título, e quedoulle a este o título de conde.
Comba: e convertiuse en conde!
Alfonso: tanto é así que o Centro aí no Brasil, o Centro Gallego, el fixo, mandou facer, e fixo, que aínda existe, unha... como se chama? Eso dos vellos...
Comba: unha residencia
Alfonso: unha residencia de ancianos
Comba: aquí na súa aldea?
Alfonso: non, non, alá no Brasil. (acábase a gravación)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alfonso Silvent. 27 de xullo de 2012

VN-29120727-002.AMR

00: 04:09 C: En que ano casaron teus pais, máis ou menos?

A: En que año se casaron? Pues no sé, porque... ellos estuvieron... dos años... juntos sin casarse. Eh.... Hasta que tuveron a primeira...

C: a primeira filla?

A: A primeira filla, que era Luzia. Entonces...pois non sei, sería no...

Filla de Alfonso: Esto tiene que estar ahí en la iglesia...

A: Claro que está.

Filla: en la iglesia seguro que está.

A: iso tamén... Tamén debo ter eu... a partida de nacimiento. De... de casamiento. Pero sabe diós donde está!

E logo despois, pois, claro. Casáronse novos. Naqueles tempos eran novos, porque miña nai tiña vinte e el tiña dazaoito, osea que el era dous anos, máis novo el que ela.

C: Dous anos non é muita diferencia...

A: non, non é diferencia. Entonces... pois, claro, cando viñeron de Portugal se conoceron, porque miña nai andaba coas lanchas, desas... polas festas. E el, pois cos muñecos, nun saco, todo esto, pois, arreglaba así nunha... nunha pared, nunha plazoleta... E poñía unha cortina dun lado a outro. E xa quedaba no medio. E manejaba el todo. Manejaba os muñecos, xa os tiña preparados, para eso, cando había que cambiar de muñeco... Porque o... o protagonista sempre está no mesmo. Na misma man...

C: na dereita?

A: na misma man dereita. Entonces o qeu iba coller, o collía, e xa o poñía por aquí arriba. Entón xa lle poñía a man por debaixo...

C: e xa a tiña preparada aí?

A: Era .....mui bueno.... (incomprensible, 01:55)

C: porque el os muñecos, que os facía, el?

A: Algúns, os primeiros si.

C: os primeiros...

A: Logo pois... Empezaron a romper, porque... lle pegaba moito aos muñecos. Abríanlle a cabeza. Hai un alí, ten aínda a cabeza aberta, aquel, o que facía de barbero, ten a cabeza aberta. De tantos paus que lle deu...

C: pero eses de aí xa son máis recientes...

A: no, estes fixéronos... Todos eses son os que fixeron en Santiago. Nunha... nunha (ebanistería?) de alí de Santiago. Algúns deles, non sei cantos. Algúns fixéronse alí. Porque aínda hai algúns vellos, que están arriba.

C: Si, algúns que nos enseñaras. Si, iso sae tamén no documental; cando Alfonso nos enseña eso... (cóntolles do filme. Foi o día que lles fun levar as copias para que o viran).

VN-20120727-00003.AMR

C: ...a tipoloxía das roupas... Eles non tiñan nin idea.(estamos mirando a foto de Pacheco)

A: non é a fachada que temos agora, a última. Esta fachada é anterior, porque ... Fáltanlles as columnas, non te das conta?

C: é anterior a...? Esta era só de lona, non?

A: Non, xa era... xa era cerrada de madeira, qeu xa se nota. Nótase a... os tablóns de madeira, non vés? Xa era cerrada.

Xaime: Logo si era de madeira, xa sería sobre o 1950.

A: No 50 foi cando fixemos a outra.

Xaime: Pero antes tíñades a outra, xa tiverades a outra de madeira.

A: Non, a de madeira que tiñamos era esta. Máis ou menos era así, con esto. De madeira...

C: Aquela que fixerades en Lugo?

A:...sólo era o cierre. O cierre de madeira.

X: Si, claro, claro.

A:E o cartel ... está case no mismo, porque non é fácil de....

C: Vese que hai unhas bailarinas debuxadas...

A: E digo eu, no teito desta non pon...

X: Non, aquí parece que pon “grandes atracciones”. Si, “Melodías de España. Grandes Atracciones”. Porque despois deste cartel, tuvestes un... un así triangulado, que é o que tendes arriba...

A: si, que temos arriba. Ese foi feito en Lugo (?)... A fachada desa outra, a maior parte foi feita en Lugo...

(comentamos onde pode estar ubicada a foto=

02:14 X: E esto será madeira ou será unha lona...?

C: A min paréceme unha lona...

X: será unha lona desas que ás veces é de dous colores?

C: de raias?

A: Non, non . É madeira. A lona... Nös, a lona, de aquela, eran toldos deses... Rompían, al mrar os muñecos (ri). Rajábana para mirar ...

C: Durábanvos pouco...

A: Duraban pouco. O que máis duraban era... Bueno, o de arriba.

C: e aquí parece que tiñan como unha especie de... non sei....algo de madeira construído, por se reconoces a festa que era. Porque aquí parece que está pasando unha procesión.

A: Parece, unha procesión, pero hai moito mariñeiro.

C: Será o Carmen?

X: En Vigo non se celebraba o Carmen, ou si? En Bouzas.

A: En Bouzas. Pero... Esto paréceme un palco de música. Dos gaiteiros... E unha capilla, cunha casa aí ao lado... Ou Bouzas ou o Berbés... Pero claro. Non o collo.

Co: O Berbes sería máis chao, non?

A: Si. Daquela aínda pasaban os tranvías. Non estaba... Non había o relleno que hai hoxe.

C: Do Berbés pasáronnos algunha foto, pero non sae a barraca, e era como unha explanada máis grande, e víase o mar. Non había tanto edificio.

X: porque aquí na zona de Teis, onde estaba Etea... Tendes ido pola zona de Teis, porque onde estaba Etea 04:22 era onde máis mariñeiros había...

A: non , pero alí non estuvemos.

X: Había unha escola de transmisións da Armada, houbera alí unha cousa...

Co: Xa...

X: digo eu se podería ser na zona de Teis, pero claro, eu non vexo alí tamén unha zona así...

Co: porque vós a Vigo, normalmente, onde iades? Os sitios máis frecuentes onde íades en Vigo, cales eran?

A: Pois eran bastantes. Case medio verano botamos alí. Porque, íamos ás festas, e a primeira que había era onde está agora o Pirulí... Santa Rita.

Co: Santa Rita...

A: A romaría de Santa Rita, e despois... Enfín, Coia. Coia collíanse pois... o Berbés, este, Bouzas, despois...

Co: (tras unha pausa) Lavadores?

A: Lavadores é... Lavadores é san Roque, tamén!

Co: É o San Roque.

X: Alí xa era concello de Lavadores...

Co: era un concello independente.

A: Era concello, si señor. Este... Alcabre... Nös fixemos case medio verano aí. Eh... Tamén aquí no club náutico. Traballamos para o club náutico. Este... Déixame pensar... Era moito o que traballabamos en Vigo.

X: E esta é unha santa (referíndose á foto)

Co: Será Santa Rita?

X: A que vai aquí na procesión é unha santa.

A: pode ser arriba... Aí onde está o Pirulí, está agora o hospital, o Xeral. Está o Pirulí, pero daquela era todo un campo, non había casa ningunha.

Co: Claro... E había unha ermita pequeniña?

A: A ermita si, estaba na entrada. E ademais que... por onde pasaba o camiño que ía para... para San Roque, nada máis que había unhas casas... moi poucas. E... Santa Rita non é. Onde será eso, concho!

(uns segundos mirando a foto)

X: Entón ti dis que isto é madeira?

A: Si, o lateral si, é de madeira.

Co: Ou sexa que vós tiñades moita máis madeira que o que é a barraca de Viravolta, que montaron Anxo...

A: Si, buenooo! (ton de aseveración)

X: A madeira ía toda arredor?

A: Si, todo arredor, todo madeira. Entón o que pasa é que... rompían para mirar os muñecos...

Co: Entraba a xente.

A: Este... Hai outro máis (volve a Vigo): San Pelayo de Navia. ... el mismo, un cura que era de alí. El, despois, cando foi grande, cando foi xa cura, estaba na aldea de aquí de... chámanlle... da Lama! E claro, el a nós conoceunos, de Barriga Verde. E dicía el... Aí onde me vés, pegoume unha patada teu pai! (ri) El estaba mirando por debaixo da lona, estaba a ver se vía algo, pero claro! "veu teu pai, deume unha patada no cu... Xa me meteu dentro!"

Co: O cura?

A: Daquela non era!

Co: Ah, antes de selo!

A: Claro! E xa me deixou dentro, e xa non salín! (ri)

X: Ou sexa que, pasoulle a anécdota e despois contóuvola alí na Lama.

A: Pero esa foto, San Pelayo non é.

X: digamos que esta foi a previa á barraca definitiva. Despois desta... Porque xa é o modelo parecido a ...

A: No, primeiro foi... Bueno, si, tal cual. Pero falando das primitivas, que eran de... de toldos, inda a veces, este, aos primeiros inda non eran... Anque eran de madeira o armazón, non era nin atornillado, e había que clavala. Había que ir con puntas. O toldo poñíase, pero non ía amarrado como por ejemplo o final... Que xa lle pasabas unha corda polos buxeiros...

X: Polos buxeiros.

A: para sujetarse e tal. Daquela era con tacos. Había que facer tacos. Así e así, e cunha punta, e entón cando se poñía eso, clavábamola lona no barrote. E os paus, para sujetarse, como non era un armazón... Era no aire, tiñamos que facer para cada frontón un buraco.

Co: no chan?

X: tiñan que ir enterrados...

A: enterrados así , unha cuarta. E eso... uf!

X: Daba moito traballo.

A: Pero había veces, houbo veces que acordo de alquilar a madeira, que non tiñamos a madeira. Alquilar a madeira nun almacén. E aquí no Carballiño, pois... Poñíamonos nunha calle que xa taba gardada para nós, todos os anos. Eu acordoo. Alí se poñía Barriga Verde, está case ao lado do auntamento. Unha calle que vai dar

a unha igrexa, alá atrás. Aí hai un taller de coches. E entonces... foi alí, non sei a que foi e o dono díxolle... A que vas alquilar madeira se teño eu aquí... Tiña nun alboio, madeira... "lévaa, lévaa!" E así quedou, polo menos que acorde eu, dous anos colléndo alí a madeira.

X: non tiñades nin que comprala nin que alquilala.

A: E despois xa empezamos a facela de... xa foi cando empezamos a facela de... (incomprensible. 0:12:10), de pasadores... E os ...tableros, era fácil, eran uns tableros, e xa viñan. Empezamos con eso, pero... E esta (a da foto), despois dos toldos, foi esa. E non me acordo cantos anos estaríamos con ela. Porque o pintor... o que pintou aquí. Tu tuveche que conocelo porque era daquí de Lérez. El pintou, o primeiro que pintou as figuras. Era de aquí de Lérez.

X: e quen era?

A: acórdaste de Aurelio Sánchez?

X: o das bicicletas?

A: o que tiña as bicicletas. Pois ese foi o que pintou os capiteles.

X: O de arriba? Pero na que xa é triangular por arriba?

A: Non, non. Esta é anterior a esa. O que pintou esa, tíñamos aí unhas... unhas fotos desas , de... Como se chama iso?

Co: de folclóricas?

A: de postales! De artistas e todo eso. E copiounas. E na caseta de tiro que hai aquí (na foto)...

Co: Si, esta.

A: tamén pon Melodías de España, non?

Co: Non, pon, se non leo mal "Salón de tiro. Espectáculo la Viguesa de Adrián Montes"

A: Ese Adriano Montes é de Vigo. Tiña voladoras e unha caseta de tiro.

Co: Voladoras! E que eran as voladoras?

A: esas que andan (fai o xesto)

Co: como as lanchiñas?

A: unha cousa como unha noria, pero unha arriba e outra abaixo, entendes?

X: Ai, eu pensei que eran unhas lanchas voadoras.

A: Non, as lanchas, son voadoras, porque vai unha lancha abaixo e outra arriba, e despois un mesmo ten que empuxar por elas para... á man, non?

Eu pensei que dixeras ti que había unha caseta de tiro que era “atracciones”. A ver se era en esta (refírese a outra foto)?

X: Non pero nesa é na que están as casetas de tiro. Aquí xa non se ven.

A: Porque nós tamén tiñamos tiro.

Co: Tidess tiro.

A: Claro, ao final tiñamos tiro. Cando despois deixamos o teatro, pois tiñamos un tiro e seguimos co tiro.

Co: E como lle chamabades?

A: puxémoslle “atracciones Melodías de España”,igual. Non: “caseta de tiro Atracciones Melodías de España”. Puxémoslle igual que o teatro.

Co: e houbo algunha vez que... usábades algunha vez as marionetas na caseta de tiro?

A: Non! Non, eso estaba aquí almacenado.

Co: Xa o gardastes e...

A: quedaron aí nun caixón e a madeira do teatro, levámolo para arriba. Os tableiros puxémolos por aí. E despois un pouco, como xa eso cando os sobriños andaban por aí viñan buscar un tablero... “Tes aí un tablero de sobra?” Viñan buscalos. E pouco a pouco....

X: Foi desaparecendo.

A: Foi desaparecendo. E antiguamente estaban as piquetas... E pola Peregrina viña meu sobriño buscalas para facer de asientos. E pouco a pouco, foinas serrando... e non quedou nada. Quedou un cacho que está aí que é por onde pasaba a xente, do andén. E quedou aí, quedou aí... quedaron os dous, un grande e... O grande partino para leña, e o outro quedou aí, que aínda tomou nota o Ánxel.

X: Pero algo ardérache, non, Alfonso?

A: Onde ardeu foi... Este... Estabamos en Salvaterra do Miño. E logo viñemos para aquí para... como lle chaman? Salceda de Caselas. E en Salceda de Caselas, xa estaba montado, facía un calor...Caían os paxaros. E entonces... Os vellos, pois viñeran aquí a Pontevedra. E un chaval comprou alí no bar uns foghetes deses, e andaba tirando deses... Caeu un, pinchou así e quedou clavado na lona. Claro, co calor que había e a lona era bastante... Empezou a arder todo aquelo!

Co: Pero iso foi durante a función?

A: Non, non! Estabamos parados, antes. Foi antes. E logo tivemos que vir... Veu alí a Guardia Civil, e todo... Para poñer a multa alí ao do bar... O do bar era... o un e o outro...pobretes. E díxenlle que non lle dixera nada, que o deixaran. E entonces nós viñemos aquí á Regueira. Hai un almacén que fai as lonas, para barcos. Velas...Teñen paos camións, así ... E fomos alí, a ver se nos facía a lona. E escollemos unha lona gorda para “afinar(?)”... Esa non pasaba, vamos, nin unha gota. E

levamos dúas, porque eran moi pesadas. Entón puxemos unha, e unha deitada enriba da outra.

X: Entonces, primeiro tivestes unha caseta de lona, e despois tivestes esta [a da foto en Vigo] e despois tivestes a definitiva, a última, de madeira.

A: Si. Foi o que dixen sempre!

Co: E a anterior era a que se chamaba "Pabellón de la Risa"? (19:55)

A: Si, pero vamos a ver. Eso é o que meu primo...

Co: Eu teño ese lío cos nomes...

A: Eso, toda a culpa tuvéchela ti, de traer ao meu primo para alí, ao meu pariente. Porque é máis mentireiro que eu que sei. El dice cada unha! E el mismo se lo cree!

Co: Si, el dío como certo. (20:15)

X: Non era que as expresións "Pabellón de la risa" eran máis ben slogan publicitario que o nome dunha barraca?

Co: pero hai fotos de unhas que teñen ese título...A foto esa de Lugo, famosa, que Juan insiste en que esa barraca era do seu pai, ainda que apareza teu pai alí...

A: E máis meu sobriño!

Co: Entonces eu digo: será que nalgún momento compartiron a barraca?

A: Bueno, si! Jamás na vida compartin nada con eles!

X: nalgunhas zonas a expresión "pabellón de la risa", "desternillarse con la risa"... Mesmo en Castela e no Levante, hai esas referencias á risa e á diversión como un slogan dunha barraca, non como o nome da barraca.

Co: Xa, xa.

X: nalgunhas cousas que vin de títeres de fóra fan esa...

Co: teñen ese título como xenérico.

X: Exacto, é unha ... como un slogan de atraer á xente para que veña e o pase ben. O nome da barraca é.... Vese nese libro...

Co: Si, o do circo. Esa é a foto de Lugo, a foto de Vega, en Lugo. Esa foto téñena en Lugo, porque a fixeron durante o San Froilán.

X: Si, e a outra onde está....

Co: e pon "Culto e moral". "Pabellón de la risa. Culto y moral". E o bafle "Barriga Verde".

A: Pois seguramente.... digo eu, seguramente lle mandaron, ou mandácheslle ti, ou alguén lle deu unha foto ....

Co: Non, esa foto tena el na súa casa, colgada na sala. Si, si, porque eu cando fun, cando fomos alí, vimos esa fotografía. Pero antes de empezar con toda esta historia. Porque claro, na zona do Norte, cando preguntas por Barriga Verde remítenche a eles, a Juan. Ainda que Juan nunca fixo títeres, el fala de seu pai.

X: Si, si.

Co: E el ten esa foto.

A: nalgún sitio a encontraría. OU por.... Por Internet, sería.

Filla: pero ya no es sólo eso, es que las personas aunque estén maquilladas, se sabe quién es.

Co: Non, está claro que ese é José Silvent. Eso é evidente.

X: nunca que está o soldado, nesta non, pero nunha que está o soldado e el alí diante, esa vese... Pero claro, é o que di Comba, ao mellor se nalgún momento pois compartistes a barraca, ou pasastes a barraca dun a outro...

Co: claro, eu digo ao principio. Igual antes incluso de nacer Juan, porque Juan é algo máis novo ca ti...

A: É algo, si.

Co: Pois digo eu si sería antes, non sei. Porque eu, obviamente non lle vou dicir a Juan que non é certo...

X: Juan naceu no 40.

Co: Si, ou sexa que ti tes dez anos máis ca el, case. Nove anos.

A: Nove anos.

Co: Esa foto debe ser do corenta e poucos, non?

X: Por exemplo: ao mellor esta barraca era vosa e cando vós fixestes esta, igual pasou a outra para Juan...

Co: Non? (alfonso nega coa cabeza)

A: Eles non tiveron barraca de madeira, ningunha.

Co: A de lona...

X: Vós tiñades a de lona, tiñades esta. Un supoñer. Vós tiñades esta (sinala a foto de Vega) que é a que ten o altavoz aí ...

A: arriba, si.

X: Esa. E despois de ter esa...

Co: comprastes, fixestes a de madeira.

X: .... pasastes a esta (ensina a foto de Vigo) que empeza a ser de madeira. E ao mellor nese momento, igual...

A: Non! Meu pai...

X: teu pai lle cedeu esta a teu tío...

A: Non cedemos nada, porque non... Sempre estiveron... Por aquí abaixo nunca viñeron.

Co: Xa pero... Ao mellor podía... Puidéstedes chegar a un acordo nas San Lucas...

A: Se fomos a Lugo... Que eu acorde, de meus anos... Xa ían eles, antes. Non acordo de ir a Lugo (os de Santiago) con teatro. É que non había nin sitio! Porque era alí no campo... Campo Castillo, e nin había nin sitio! E bueno, e din que si, que si... Pois nada. Eu deixeino falar: "fai o que queiras" Pero nunha ou noutra, porque era un espectáculo que non vale para nada. Dixo varias veces que era esta, que era a deles, E hasta esa non lle acordaba ben como era o nombre: porque el decíame, como dis ti como é? "Pabellón... Pabellón de la risa... Culto moral...". Tas seguro? (...) Mira, ese, nunca estiveches, porque nin estabas ti. Porque este cartel non foi feito aquí en Galicia. Foi feito en... en Valencia. Foi feito... Estábamos en Vigo, en Bouzas. E andaban daquela... Andaban, sabes ti, os retratistas de a minuto.

Co: Si. (26:40)

A: tiñan a máquina e poñían un fondo, un cartel dun fondo, ao mellor dun chalé, ou un jardín... Así. E entón había un que tiña un fondo moi bonito e preguntoulle donde pintaran iso. "Ai non, esto non o fixemos aquí. Era un muchacho que ... de Valencia, que se dedica a esto." "E como podíamos facer para...?" "Eu doulle a dirección e mandan unha carta, como queiran.". E mandámoslle a carta e mandamos máis ou menos o que queríamos para o teatro. Que fixera esto, ou esto... Eles mismos, imaxináron e fixeron. O que non puxeron abaixo, o que se olvidou, foi o Barriga Verde.

X: Non lle puxeron?

A: Non lle puxeron Barriga Verde, pero nós xa tiñamos Barriga Verde arriba, no altavoz. Era antiguo, dos premitivos. Pesaba case cincuenta kilos. E xa sabía que era de meu sobriño....[pasa ao tema da foto] E meu pai estaba... Aquí non se ve.

Co: Na outra foto (de Vega) si que se ve.

X: E este é Manolo?

A:Si. Tamén morreu xa, o pobre. Este traballaba moi ben os muñecos. Claro, tuvo bo maestro!

Co: Tuvo bo maestro, claro.

A: Traballaba moi ben, moi ben.

X: Pois Juan tena como da súa familia.

A: Bueno home bueno...

Filla: Bueno, familia sí, pero el tío. No su padre!

X: Como de seu pai, que morreu. Por eso, a única posibilidade podía ser que ao ter esta...

A: Nada, non. (...) El agenciouno por algún sitio .... (cambia de tema). E este foi feito en Lugo.

Co: Esta é moi bonita. Pero esta é máis antigua, aínda.

X: Eu creo que si.

Co: Porque esta quen é, Lúzia? [refírome á foto de José Silvent e unha rapariga tocando platillo]

A: Non, é unha parienta que vive alí, en Lugo!

Co: Ah, si? Pero non é filla del?

A: Non.

X: ven sendo sobriña túa...

A: É prima. É filla dunha hermana de Mamá. De Buenos Aires (?) Xa morreu.

X: Si, esta que se chamaba...

A: Dina. Non sei que é dela.

X: Si, que nalgunha vez pensábamos que era Saladina pero non, é Dina.

A: Non, non. Este, estuvo aquí o outro día un señor de Puenteareas...

Filla: El otro día no, hace dos meses.

A: Bueno. Que ía dicir eu? E falando... Dos muñecos, da foto....Estaba aquí miña prima, a que ten o bar ... como lle chaman?

Filla: Sant Yago.

A: Sant Yago. Da tómbola. Sacacheslle unha foto á miña prima, cando estivemos alá?

Co: Sae un momentiño, si.

A: Bueno. I entonces aí dixo ela,esto paréceme... eu creo que tamén é Dina. Debe ser... E cando foi que morreu o marido dela, veu aquí ao entierro. Pero veu xa en silla de rodas. Eu agora tamén ando con silla de rodas...

Co: Si?

Filla: Por la calle si.

A: E... pois si, que é Dina. Esto xa ten tempo.

Co: E cantos anos ten Dina, agora?

A: pois é da edad de miña hermá que ta en Vigo.

X: Saladina.

A: ten agora ochenta... Eu teño ochenta e un... 85. Canto me leva, 6 anos, non, Saladina?

Filla: Si. Dile que viene para la semana, si quiere hablar con ella...

(empezan a falar de cando vén a Saladina).

X: Porque, Emerenciana tiña unha irmá en Lugo, non?

A: Si, a Morena.

X: Que se chamaba... Dorinda, ou algo así.

A: Dorinda.

X: Que ten que ter parentesco con esta... Con Dina, tamén.

A: Claro! Hermanas, elas foron... Bueno, eu non as conocín. Eran... Luz Divina...

X: Esa foi a que marchou para Arxentina?

A: É a nai de...

X: A nai de Dina.

A: E... Outra Otilia, e outra Maruja. As tres marcharon para alá.

X: E Dorinda é a que quedou en Lugo.

A: Dorinda quedou en Lugo.

X: Pero a Dorinda conocíchela.

A: Si, hombre!

Co: A cartilla de racionamento, tes aquí...

A: pois téñoas todas, as da familia. Consérvoas aí. Nunha carpeta.

X: Porque Juan... Santiago, teu tío, tiña unha cousa de teatro semellante a vós, non?

A: Si.

X: Pero tamén tiña outras cousas, porque el levaba...

Co:... tómbolas...

A: non, pero eso foron os fillos. Non eles.

X: el que tuvo, teatro sólo?

A: Teatro, e despois non sei en que ano deulle unha .... e tiña a boca así torcida e xa non puido andar cos muñecos.Entonces collérono os fillos. Este, o que morreu e máis o sobriño.

Co: Claudio.

A: Claudio. O intentaron coller... (...) E entonces, pois xa non traballou. Quen traballaba os muñecos era Claudio. Pero Claudio, ao casarse, xa retiraron o teatro. Casáronse... coa miña sobriña, cunha hermana de Manolo. Aquí quedámonos tres: unha hermana miña e tres sobriños. Dous homes e unha muller. Hasta que se casaron. Desde que naceron... hasta que casaron. E o que marchou para... casouse alí arriba da Lama e foise pa Bélgica e morreu non hai moito][Arsenio. Hai un ano ou así. E Manolo marchouse para Ferrol. Casouse con outra prima. Cunha segunda prima.

Co: Ou sexa que había algunha relación, entón, non? Tiñades relación cos primos...

A: Non. Si, pero cando nos encontrábamos en Mondoñedo. Era cando nos encontrábamos. E... Casouse con esta rapaza e...uns tiraron polo outro. (...)Cando viñeron os vellos por aquí, a Galicia, aínda non estaban eles aquí.

Co: o primeiro que chegou foi teu pai.

A: foi meu pai.

Co: Claro, e os outros estaban por Extremadura.

A: Estaban por Extremadura, por Castilla...Enfín. Porque eles falaban castellano. Agora os rapaces non .

Co: Aprenderon.

A: pero eles balbuceaban. Tamén eran... titiriteiros, por alá. Titiriteiros.

Co: Porque a familia, é dicir, o teu abuelo, era titiriteiro tamén?

A: Tamén. Entonces, o que pasa é que ...non traballaban os muñecos.

X: Eran ambulantes, vaia. Ambulantes... espectáculo ambulantes.

Co: Saltimbanquis... Chamábanlle titiriteiros aos que facían...

A: Non pero... (non entendo ben). Ao intemperio. Pero uns anos alí, empezaron a baixar, para abaixo e... E nos encontraron... Encontráronse e claro. Eles... traballaban, seguian traballando con eso de... Un facía o alambre, outro malabares... (36:55)Outro tal... De calle. Pero viron que este home co teatro de guiñol, crecía a excitación.

Co: Claro.

A: E entonces foi aí que empezaron a probar... si coa palleta... Poñían uns muñecos, mal feitos, nin que foran feitos a machado. Pero... E foi a maneira de coller os muñecos.

Co: Pero encontráronse de casualidade ou é que se enteraron...?

A: Encontráronse, non sei onde se encontrarían.

Filla: Seguro que eso quien lo sabía era la tía.

A: Miña irmá, miña irmá tiña unha...

Filla: Mi tía Trini tenía mucha memoria. Era una de las mayores, porque era la tecera, no?

A: Si, era a terceira.

Filla: Con papá se llevaban casi quince años. Entonces ella tenía mucha memoria.

A: entonces ela... conoceu o abuelo.

Co: conoceuno?

A: Si, ela si.

Co: Porque despois teu pai retomou contacto co seu pai? Porque marchara da casa, me contaras...

A: El? El si.

Co: Pero despois amigáronse?

A: Non. Non sei despois o que pasaría. Pero chegaron a conocerse, bueno, a encontrarse. Entón dice que era, era un destes homes fuertes,... que era mui recto, que era malo. Era moi autoritario. É dicir, que lles mandaba traballar demasiado. E ao mellor –digo eu que sería así- lles mandou limpar os cabalos, porque el era domador de cabalos,; mandoulle limpar os cabalos e recoller e cansouse, e agarrou e...marchou. E foi a maneira d emarchar. (38:55) E estes outros seguiron con el hasta que chegaron...

X: Pouco a pouco tamén foron marchando.

A: ...o abandonaron. E despois apareceron aí, non sei se foi en Orense, ou foi en Lugo, ou onde foi...

Co: Encontráronse.

A: Encontráronse e...

X: Foi cada un polo seu camiño e ao final no traballo fóronse encontrando.

A: Pero en Galicia foi o primeiro que chegou. El foi o primeiro que chegou

[Jose, seu pai]

X: Porque ademais, Santiago é máis novo ca teu pai.

A: É máis novo.

X: Santiago era o máis novo de todos os irmáns, probablemente.

A: E eu creo que a do medio era Julia.

Co: E tu por que cres que lle puxo Barriga Verde de nome aos muñecos?

A: Pois iso é o que andamos buscando. (ri) é o que andamos buscando, a ver por que motivo... Pero xa alá...(incomprensible, 39:56) de Barriga Verde.

Co: Xa...?

A: En... Portugal.

Co: En Portugal, tamén?

A: Si

Co: Ah!

A: Donde estuvo el traballando.

Co: Si, si. Donde aprendeu, non?

A: Cun... deses

Co: Cun fantocheiro.

A: Cun fantocheiro.

Co: Porque claro, Barriga Verde... Eu estiven mirando en internet, parece ser que en Brasil hai un sitio onde lle chaman barrigaverde...

A: Tamén en Carballo hai un que lle chaman Barriga Verde! (40:20)

Co: En Carballo?

A: Non sabías?

Co: Non.

A: En Carballo tamén hai un que lle chaman o Barriga Verde [rindo]

Co: Un señor?

A: É un señor, pero xa debeu de morrer. Pero tiña un taller de coches. Ese... Ese muchacho estivera co meu tío Santiago... Entonces, tuvo así, un verano e tuvo que botalo fóra porque era...

Co: moinante...

A:... carterista. E logo despois montou unha caseta de tiro... e por mediación de meu tío... "Eu son de Santiago Barriga Verde". E dábanlle os sitios. Porque senón...

Co: Claro, aproveitábase do nome ...

A: Do nombre.

Co: Mira tu.

A: E... Eu conocino, conocino –mira o que me acorda a min!- en Órdenes, por detrás dun camiño ou carretera que vai por detrás do... eu que sei., por onde Dios perdeu a zapatilla!

Filla: De aquella. Ahora ya habrá una carretera como Dios manda.

A: Era un San Lucas. Alí fai unha festa de San Lucas.

Co: Ai si?

A: E... quedamos sin xente e en vez de ir alá a Mondoñedo, fumos aí. Solo cos muñecos, o rulo... meu sobriño e máis unha sobriña que está por... por... non me sale... Este, por Asunción!

Co: en Argentina?

Fila: No, en Pasajes.

A: En Pasajes, ou por aí será. Pero nunca saleu a cantar nin muito menos. Sólo para... deixar unha canción calquera e... Enfín.

X: Cubrir un tempo alí.

A:Pois alí foi onde coñecín aquel señor. Porque... "e como lle chaman Barriga Verde?". E foi cando me contou o detalle.

Co: Xa. Pois é curioso, porque é un nome que tuvo moito éxito, non?

X: Si, si. Quedou gravado.

Co: Quedouse... Tuvo que ser algo que á xente lle chamou a atención, para que quedara así tan...

Filla: Claro, es que en aquella época realmente non había cine., el cine estaba en las ciudades, la gente no se movía...

Co: Si, pero é que o nome Barriga Verde, por algún motivo, tivo moito éxito, funcionou moi ben...

A: Si, si, si. Porque a xente... Como algún dicía "si, Barriga Verde era un teatro que ...as casas". Pero o Barriga Verde veuse nas aldeas, nos pueblos. Nös conócennos tanto nos pueblos como, como nas ciudades. Porqeu claro, despois salíamos co cine.

Co: íades a todas partes, vós. (43:30)

A: primeiro... a máquina. Cando chegaron... compraron a máquina, un proyector de... muda, claro, era o que había. E andaban polas aldeas, por aí co cine. Aí hai unhas señoras que ti coñeciches...

X: Ai, si, unha da Lama.

A: E andaban... Eso. Pero claro, non tiñan altavoces nin había nada de... Claro, bombo e tambor. Igual que cando ven a...

Co: A charanga.

A: A charanga. E nós tamén tiñamos a charanga. Pero na porta. Non iamos por aí. Bueno. Entón, a base de, as mulleres coas panderetas e nós coas... facían o baile. Hasta que chegaron a comprar un organillo. Sabes como eran os organillos?

Co: Si

A: Tes que darlle manivela. Facía as cancións do tempo ese... había unhas sonatas. E co organillo. Porque tiña un carro para el sólo. Entón o eje, en vez de ser recto, tiña que facer curva. Para que o organillo ... subido para arriba! (44:55)

Filla: Era muy pesado.

Co: O eixo do carro.

A: O eixo do carro tiña que ter un recodo abaixo e subido para arriba. Para poder coller ben... E despois cansáronse del. Eu aínda o acordo, que o rompemos cando vivíamos alí no (...?). E despois, o primeiro negocio que tivemos, compramos en Lugo., no rastro. Aí onde puxo a caseta [Viravolta, no San Froilán], pois alí era o rastro.

Co: Ahá.

A: O da Deputación non sabía que era alí o rastro.

Co: Porque o da Deputación non é de Lugo.

A: Aaah! (45:41) (falamos un pouco das orixes de Veiga)

...A: E ao lado, naquela casa que está ao lado, na parte dereita da caseta, alí era o... este... do Gobierno.

Co: Onde é agora o Museo [Provincial de Lugo]?

A: Onde é agora o museo, exacto. Pois.. Comprou os altavoces e despois con discos... Que o teño... Ese é un fonógrafo (amosa un que ten no salón).

Co: Ai si! Que bonito!

A: E alí hai outro... E aínda teño outro alá (ri).

Co: Tiñas que poñer un museo.

A filla ri: No sabes tú! Aún juntaba cosas!

X: E transistores, tes arriba moitas radios...

A: E radios antiguas! Tan aí. Aquí poñen cada ano unha exposición na igrexa. Este ano que é, de futbol?

X: Este ano é de fubol.

A: Non te acordaches de poñer cousas antiguas, porque podía levar eu...(volve ao tema" 47;00) E despois xa era outra cousa...

X: Claro, xa tiñades discos máis modernos e máis...

A: Pero bueno, traballabas co cine... Había dramas, había de todo. E despois, ao acabar o cine, era noite. Unha cousa para os vellos (o cine), o baile para as mozas...

X: O baile era ao final, non?

A: Si. Hasta que se cansaran. ...Así levábamos, de verano unha cousa, e de inverno outra.

Co: Outra

...

A: E xa digo. Para non andar comprando películas todolos anos, un ano andábamos pola parte dalí da Lama, toda esa zona de... Covelo, onde casou o meu sobriño, e de aí xa íamos á Lama...Fornelo de Montes, esa zona. E .... para atrás, hacia Orense, Verducido, Doade, este...Avión, toda esa zona hasta chegar a...

Co: ao Carballiño?

A: Non, a Ribadavia.

X: Ai, chegabades a Ribadavia co...

Co: Pero no inverno chegabades a Ribadavia? Carai! En Ribadavia estiven antonte, hai unha gardería que lle chaman Barriga Verde. Que me chamou a atención. Debeu ser que quedou tamén o recordo e lle puxeron...

A:Tamén o meu sobriño... Sobriño non é, primo. Xa che contara, non? Aí en Neda... puxo unha cafetería e tamén lle puxo o nome de Barriga Verde.

Co: Si.

A: Un día díxenlle a Claudio que estaba aquí, coa miña sobriña. Díxenlle: "bueno, e entón por que lle pon Barriga Verde se non son nada de Barriga VErde?" . "E, gustáballe o nombre..." El tiña que poñer "el Asturiano".

Co: Era asturiano?

A: Non. O fillo. O fillo era asturiano, que se casou cunha filla de Santiago, de meu tío Santiago. Era asturiano e tiña a tómbola "El Asturiano" e andaba coa tómbola por aí. Entonces el estuvo por aquí de chavaliño e puñérono, o chavaliño. Eles xa morreron. E quedaron dúas mulleres... Sólo dúas mulleres. Porque este é primo, que non era hermán. Pero despois aquel, cando compraron a tómbola e despois andaban cunha quiniela, era unha cousa redonda ... tiña unhas máquinas, como tragaperras, entonces soltaban unha boliña e dáballe o botón e andaba un giradiscos ,destes. Entonces pulsaba a bola e caía na deste ou ...

Co: Como unha ruleta?

A: Si, unha cousa así parecida. Pero eran doce, as máquinas.

Co: Xa era unha cousa moderna...

A: Pero o primeiro que chegaba era o que levaba. Os outros eran da casa...

X: Claro.

Co: A ese chamábanlle “El Asturiano”

A: é. Entón dixen eu “tiña que poñerlle el Asturiano”. (...) E ahora pois andan dicindo, alí a xente, que a que viña eso de Barriga Verde. E o home, como non sabe nada desto, do mundo de Barriga Verde... Foi o nome que puxo.

Co: Non sabía explicar...

A:, Non sabía explicar nin o que era. Entón cando veu aquí [Claudio]“a ver se lle das algo para que poida...” “Como che vou a dar? Despois vai a dicir.... que era o abuelo”.

Co: tema complicado, eh!

A: Ao final déralle un cartel que fixera eu, un cartel grande. Qeu estaba meu pai e mais os muñecos. Os muñecos e máis a barraca. Fixeno eu e... “toma mira, doucho porque eres ti”.

[era unha especie de collage que fixera Alfonso xuntando distintas fotos]

(vai buscar a foto para amosárnola. Falamos un anaco sobre a súa saúde, que lle impide subir ao faio limpar e ver o que ten).

58:20

A: E que máis?

Co: pois tamén me contou un señor de Vigo, non de Vigo, un señor de Chantada, que recorda a barraca en Chantada. E era despois do San Froilán.

A: Non sei... Onde ten estado é en Monterroso.

Co: Na feira de Santos?

A: Feira de Santos, que era... feira de ano, lle chamaban.

X: Iso era cando xa volviades...

Co: Xa de volta das San Lucas.

A: E despois cando íamos, por ejemplo a Lugo, a ir a Mondoñedo, e despois de Mondoñedo íamos a Puentenuevo, Vegadeo...

X: Hai Ribadeo e Vegadeo...

Co: E a Pontenova tamén íades?

A: Pois si. E despois xa nos quedábamos por alí, porque as feiras daquela parte de Lugo son de mes. É dicir, asocian a feira como unha festa. E van vestidos como se foran á festa. Porque daquela había ganado. A xente levaba ganado e despois xa quedábanse, algúns por alí. E temos estado, o que pasa é que só duraban un día. E íbamos alí a un Castro de ... (?), a un Castroverde... Non sei, alí case todos son castros. Aquela zona de alí. E ...por alí.

VN-20120727-000004.amr

A: E despois xa viñan para abaixo, pra casa, xa para estar por Difuntos aquí na casa. E de aí non saíamos hasta despois de Navidad.

Co: Empezabades a ir polas aldeas.

A: E despois íbamos polas aldeas. Un ano íbamos por aquí, outro ano íbamos pola parte de Coruña, pola parte de Lugo...

Co: E entón o ano que deixábades sen ir a un lugar, eses quedaban sen cine!

A: Claro ! (ri)

Co: Tiñan que esperar dous anos para volver a ver unha película!

A: Bueno, ao mellor repetíamos e íamos ao mesmo sitio...

Co: Porque aí non tiñades competencia, non había outra xente que fixera eso?

A: Non. Mais ca nós non había. Pois temos... este... En Combarro, temos estado co cine. En Combarro, Samieira, este...Dena, esa zona de aí de riba abaixo, temos estado co cine.

X: Pero a donde con máis frecuencia iades era pola zona da Lama, non?

A: Si, aquel era máis. .. máis largo. De... para aquí... eh... hai máis territorio para...

Filla: A parte debíais de tener más amistades porque por allí conocíais a más gente.

A: Bueno! En Samieira e por aí eramos conocidos igual. Pero.. Para aí eramos de Barriga Verde. Eu era o fillo de Barriga Verde... Ah! Pero pola zona da Lama non éramos Barriga Verde: eramos de José o dos Muñecos.

Co: José o dos muñecos, claro.

A:E " Ah xa están aquí". Ao mellor o día que estabamos en pruebas co jaleo do cine, a luz era probe, e entre as máquinas e o amplificador, tiraba con eso e ao mellor había que andar cunha vela (ri). "Xa anda por aí José o dos muñecos!"

X: Levábades toda a corriente.

A: Claro. Tiñamos un elevador de 2000 watios e dáballe a todo...Nós igual tiñamos alumbrado pero eles...estaban cunha vela. E nos teñen cortado a guardia siguiente (?) cortarlles a eles a luz e pasárnola a nós.

Co: Sacrificábanse polo cine e polos muñecos...

A:Alí en San...(Santa Cristina???) de...

Filla: de Cobres

A: de Cobres. Ïamos alá co cine, xa de verán. E o... siguiente. Bueno ,non me sae agora. E dígoche a ti que nin si eu tivera que ir ao médico non iba, e baixaba do

cine. Porque... a cantidade de agua, de tormenta... Viñan as mozas cos zocos postos e os zapatos na man, para poder ir a bailar, claro!

Co: Ri.

A: Claro, nin había gabardinas, que tiñan as capuchas esas de palla. E un candil! (ri). Claro, e viñan! E viñan o cine coa tormenta!

X: Pero iso onde era, Alfonso?

A: Alí, en Santa Eugenia de Cobres.

X: San Adrián e Santa Cristina...

A: e Santa Cristina, esa zona de aí. E a min érame igual. Anque chova érame igual. As mozas para ir ao baile, iban igual. E os homes pa México a traballar... ou a Lisboa... Os homes a traballar.

Co: Ou sexa que nos bailes pelexábanse polos homes...

X: Ademáis tamén sería das poucas diversións, ocasións para divertirse un pouco.

A: Si, estaban deseando, como dicían eles, que estaban deseando que viñéramos pasar os muñecos para divertirnos, polo menos unha semana. Polo largo botábamos dúas semanas. Se non chovía moito, volvíamos a poñer algunha película.

Co: Quedábades no sitio duas semanas, no mesmo sitio?

A: Si,

Co: E facíades todalas noites cine?

A: Si, si, tódalas noites. Pero non levámola caseta, eh! Era no local...

Co: no salón...

A: no salón ou nun alboio... No local ese.

Co: Pero íbavos xente tódolos días?

A: Iban, iban si. Esa xente... non tiñan outra diversión. Non tiñan... as orquestras aí non había. Empezaron a vir unha orquesta, hai unha temporada para acá. A única que se conocía daquela era Poceiros, ou unha cousa así, parecida. Non había nin orquestra. Alí... ao mellor un acordeonista, podía haber... Entonces era... uf! Andar por arriba paseando os muñecos era un sol. "ah, chegou!" O caso é que, non é por decilo, pero era xente...(?) a que se xuntaba aí.

Filla: con vosotros siempre fueron buenos.

A: como eu me levaba ben, e o taberneiros non estaba coas mozas, e os meus sobriños e eu bailábamos con elas...E o comercio... e acompañábannos á casa....Estas cousas. E a xente, pois, era sociable. Asociábamonos uns con outros. E xa digo. Alí tiñamola porta aberta chegáramos á hora que cheguemos. E por outro lado nós, tiñamos ese lema, que a vella púxonos esa lei, que o que é de afora non é

noso. E o que está aí, mírao ,pero queda aí. Ese era o seu lema, non botar man a nada e así sempre foi con eles. Tampouco non tiñan reparo con nós. Éralles mellor... por esa zona, ao mellor os que viñan xa de vacaciones, e viñan traerlle un coche, eles chámanlles ranchos...

Co: Ranchos, en México.

A: En Mëxico. Traían ao mellor un Mercedes, ou por aí... E ao mellor eu tiña que ir a calquera sitio, ou meu sobriño, ou quen fora, e se tiña que ir... "Sube, sube!" (incomprensible 07:25). Entonces tiña que ir ese a... a Avión a buscarnos a nós, porque contaba con nós. E...e ia andando, a pe. Pero iba, o noso perro chamábase Lobito...

Co: Como? Lobito?

A: Lobito., claro porque era moi entendido, moi... E el "non podo ir, que levo aquí o can". "Que mais da, ... (incomprensible)" E montamos todos.

Co: no rancho?

A: no rancho. Non tiñan reparo. Quen me dera aqueles tempos tendo os anos de aquelas (?)

X: Bueno, eu creo que os Silvent sempre tuvestes así boa acollida... A xente sempre vos tratou ben, probablemente porqeu vós tamén vos portabades ben.

A: Si. Nós eramos... Unha, porque era a vida nosa. E outra... tíñamos que volver outro ano e...eran as mismas casas.

Co: Claro.

X: Alfonso, quen era máis esigente, en que forades disciplinados e tal: teu pai ou túa nai?

A: A vella, a vella. Miña nai era... Porque, había unha razón, que meu pai era algo sordo. E entón ao ser algo sordo, pois non... Para ir buscar puestos, e esto...aos ayuntamientos ou na subasta... Pois non valía. Para sentarse, ao mellor, se viña a Guardia Civil a pedir os papeles, non servía. E todo era a vella. E eran analfabetos os dous!

Co: Si?

A: eran analfabetos.

Co: pero tiñan man esquerda.

A: A vella era daquelas que, como as peixeiras, contaban cos dedos! Sii. Ela sempre colle as subastas, os .... ao pueblo, porque... Cando había que tar, a tal día... Había que tar dous ou tres días antes, e falar co ayuntamiento para que lle deran o sitio. E entonces foi cando, ultimamente, ao ir á subasta, a cousa xa... Ultimamente xa en Lugo empezaron a vir os de afora, que se querían poñer, porque se pasaban por metro cuadrado la hostia. E díxolle a vella que non. Que non quería poñer en ningún sitio, porque era moi caro. "Pero mire usted, señora Barriga Verde. Polos mesmos cartos..." " Si, pero quen os pon? Pono usted?" Ao mellor eran daquela

5000... Era moito diñeiro. E había que deixar. E despois aínda seguimos... de todo eso, unha vez que estuvemos no Campo Castillo e despois xa iamos a Santo Domingo. Na plaza de Abastos. Alí puxéronnos tres veces. Puxéronnos tres veces alí na mesma acera onde agora está... a praza de Abastos, e unha desas, enfrente, qeu era un comercio moi grande que había alí que se chamaba o "Siglo XX". Ahora xa non existe. Alí puxémonos unha vez. Pero alí era... para armar era un pouco complicado. Porque non había fondo. Entonces chámase "á francesa". Había que armala á francesa, poñer a fachada de lao. Pero claro, un cacho pequeno, como catro metros ou así...

X: para pasar a xente..,

A: non, a xente pasaba igual, que a fachada é a mesma. Pero do palco, do escenario. E a xente claro, tiña que dar media volta, pa que non tuvera... Aí puxémola dúas veces. Puxémola dúas veces e despois xa... Xa cando había eses cantamañanas do ... este, do Argentino, ese, tal...que o argentino, en Orense, tamén viña con esa furia, e... non é circo, non lle dou. Dixo que puxeran ao lado o que quixeran. E púxoa ao lado. Alí na Alameda. E do outro lado estaba o circo dos irmáns Tonettes. E bueno, nós traballabamos todos os días, cada un traballaba o seu, e bueno. Pero vai un día o argentino, e enfócanos os altavoces... pa que non se oíran os muñecos.

Co: Colocouvos os altavoces deles?

A: No costado del, ata o escenario.

Co: Ai, ai.

A: Cando sentimos eso, fomos alí a dicirlle que, vamos, que eso era unha vergüenza. (imita a voz do argentino) "Cada uno hace lo que quiere, porque ..." Bueno, pois , collín, descolguei un altavoz destes gigantes e colgámolo tamén na esquina... deso (ri). Cando estaban cantando ou estaban... Porque eles máis ben eran obras de teatro... Eu metínlle aí unhos discos.... Pero, a todo esto, non lle botamos nós a bronca. Quen lle botou a bronca foi o Tonetti! (ri)

Co: o Tonetti?

A: Si, Chegou alí a dicir "pero que pasa aquí?" "Pois pasa esto: nos puxo os altavoces ... " e efectivamente nos deu a razón a nosoutros. "Este tío que se cree? El amo del mundo?" E foi onda il. Pero... era unha batalla!

X: si porque o mundo da festa e da feira tamén é un mundo de batalla, non?

A: Bueno!

Co: Xa sólo polo lugar donde poñerse, non?

A: Houbo lío aí en Bouzas, entre feriantes.

Filla: empezaron mal cuando empezaron con las subastas. Porque ahí como puja el que más dinero...

A: Para poñer...

Co: Claro.

A: Pero alí... Sacaron navallas... Eu que sei!

Filla: No, pero por ejemplo nuestra familia no era de los de... Eran los de... los de Silva, los húngaros.

A: Os húngaros. Queren traballar eles solos. Xa estuveron aquí en Padrón, un ano. Aí si que tuvemos.. aí tivemos lío de carallo. Eses húngaros, ese é... un tal Silva. Pero un lío tremendo, tiveron que pelear... Hasta que... dixo que se non se portaban como é debido que os mandaba para alá. E antes non había eses... Había uns que viñan de Zamora...

Co: E que facían, eses?

Filla: tienen los mismos aparatos que tienen los otros, por ejemplo nuestra sobrina tiene el saltamontes, tienen tómbolas, tienen coches... Y ellos también tienen pero son otra familia, claro. Casi todas son parecidas pero son diferentes.

Co: e veñen de fóra, claro.

A: Claro, son, como dice o outro "veñen os do monte a correr cos da corte".

X: Pero foi unha época bonita, non, Alfonso?

A: Si, eu... pasábalo ben porque estabas sempre en festas, ...a min tocábame darlle ás tablas, que fan as ondas, para facer as ondas... Eran tres ou catro tablas. E nada, movías a tabla...

Co: e tamén poñías voces? Tu tamén usabas a palleta:

A: Si, si. Usaba a palleta.

Filla: aparte de ser un trabajo a él le gusta. A él, cuando se acuerda: hoy es día... yo que sé... pOr ejemplo la semana pasada: "hoy es Bouzas, y esta fiesta..." Se acuerda y lo echa de menos.

X: Alfonso que naceu debaixo dunha barraca...

A: Nacín no palco, en Coia.

Co: ou sexa que eres de Vigo, tu.

A: o outro tamén dixo que... (ri)

Co: O outro tamén, dixo que nacera na barraca, en Mondoñedo. Non, en Lugo.

A: En Lugo! (ri)

Co: Pero está bautizado en Mondoñedo, polo visto. OU está registrado en Mondoñedo.

A: pero dixo que nacera en Lugo debaixo... Ou sexa, todo o que ve el que tal... pois copia e di que foi el. Vai dicirlle... que naciches no carro, que daquela non tiñas, non tiñas coche. Carro de cabalos. Tamén tuvemos nós, carro de cabalos. Tivemos dous

carros: unha carroza, con catro rodas, e máis un carriño. A carroza para o material e o carriño para roupas e cousas de cociña... Eran catro caballerías. E quen as tiña que levar despois ao monte a pastar era eu e máis miña ermá, Saladina, tamén. Ïbamos cos cabalos pa o monte.

X: daquela cando tiñades os cabalos e tal era máis traballo, non?

A: Moito máis traballo, e máis sucio. Máis sucio porque non telas cousas no seu sitio. ... E despois tiñas que limpar os excrementos dos cabalos...Había que darlles de comer, que había que comprar o maíz... Había que atendelos. Para que te fagas unha idea, todo o que anduvemos no coche, anduvémolo cos cabalos e a andar, porque xa tiñamos... Se montábamos no carro, botábamolo abaixo. Pola costa arriba había que baixar., axudar.

Co: Empuxar un pouco.

X: E daquela os camiños tamén eran como eran...

Filla: y no tenían lavadora, había que ir a lavar a los ríos...

A: había que levar todo a lavar, a cociña era a leña, había que ir buscar a leña...

Filla: ahora en una fiesta tienen una caravana con todo montao.

A: E o meu sobriño, un día que durmin eu en Lugo tiña a carabana del, que é un piso. Porque hai unha habitación de matrimonio, logo ten un baño con todo, con bañera... todo.

Filla: en la cocina tienes microondas, horno... todo más pequeño pero todo.

A: unha cociña destas... vitrocerámica. Pero eléctica e máis de gas, por se nonhai dunha cousa. E para outra esquina, unha habitación de dúas camas. E como non estaba o fillo, durmín sólo naquela habitación. E con televisión en cada sitio.

(sigue describindo a caravana, remata a gravación).

AFONSO SILVENT 3/7/13

(mirando as fotos que ten no salón. Un dos bonecos que aparece é unha muller cuberta de negro, que antes nunca víramos)

...estache ben, esas cousas... Vas ir pró inferno... Hasta que...sacudiuno a paus, ese, e aí é cando... aparece o...

Comba: o que dicía Xaime... Sería a morte? Ou era a bruxa?

Xaime: sería a morte a que leva a Manuel?

A: Nós chamábamoslle a bruxa, pero sería a morte.

Xaime:si bueno, a morte ten algo de bruxa, non?

A: claro, por eso. e logo é cando... aparece o demonio. aparece o demonio porque... colle aí o demonio e dice que ten que ir pao inferno. I entonces dice que... Dicía el, que lle deixara ir á casa buscar o... buscar a gabardina, buscar o paraguas, buscar eso... para ir para o inferno. E dille que non fai falta, que vai moita calor. E vente pronto! Entonces, mentres el vai, o demo fai que dorme. Dice "eu estou a dormir" e foi cando foi o outro foi á casa a buscar a... a estaca. ha, ha. "Estás durmido? pois eu estou desperto." "Ahhh!" Pero claro, escapa. Osea, non lle... Entón non cala, e sube, e dalle, e sube, e dalle. Así os dous , unhas cantas veces, hasta que... Dice que... que non é capaz de collelo. E entonces, que lle vai rezar un padrenuestro. E reza un padrenuestro e... que se persigne correctamente, e entonces rezou e presinouse, e entonces, cando aparece, enganchouno... á primeira, ah, si? Ahora... Ah! cólleo e... pégalle paus, e cando dice: "aaai! oooiiii!"; "estate calado, baboso!" "eu quero patatas! eu quero patatas!" "Ai, si? Queres patatas? Pois toma: patatas, bacalao, arroz con chocolate". E entonces, colle... "e agora que facemos? tiramos con el? que facemos? Pois haberá que... desfacerse del". E cólleo polos pes... e baila con el. Tin, tin, tin... Ese movimiento téñoo eu aí. tirintintin tiriri.... E dalle un golpe contra...

Comba [mira a foto onde aparece a escena da que fala]: ai, si, esta.

A: levao ao lombo.

X: pero as fotos non están por orden, non? Tan así, máis ou menos.

A. tan máis ou menos, porque o fotógrafo [ri] non era moi gran cousa. Foi miña filla.

Comba: ah, pero están ben, eh! E este personaxe quen era, que eu non o vexo aí...

[mira a foto]

A. este é... paréceme....

Comba: Rosita, será?

A: non ten pau, nin nada....

Comba: non....

A: eu non sei.

Comba: é que aí [pola vitrina onde ten os bonecos expostos] non a vexo.

A: na....Vamos a ver...

X: pode ser aquel, que está de lado de Barriga Verde...

Comba: non, pero non é. Ten outro nariz.

X: xa, pero pode facer a mesma función. Aí, fíxate, aparece o cura, aparece o portugués, aparece Manuel, o Demo...

A: non, porque se fora portugués tiña que ter pau tamén.

X: Un, dous, tres, catro...

Comba: Non, pero mira. Ten aí ao principio unha foto que salen todos xuntos.

A: xunteinos aí a facer unha foto...

Comba:esta. I esta... Aquí había máis que alá, non? Parece.

A: aí tamén había outro aí.... que é o barbero. o que fai de... O cliente. O que ten a barba, é aquel que está naquela punta dalá.

Comba: que era o cliente, porque Barriga Verde era o que cortaba?

A: claro. Era un cliente que ía facer a barba, e...

X: noutros sitios é ao revés.

Comba: noutros sitios é ao revés, por exemplo en Portugal é ao revés, me parece.

X: e por algúns sitios de Castela tamén.

Comba: nos cristovos era ao revés...

X: si, na escena "el barbero caro".

Comba: Si, si, si. (.) Curioso. Pois aquí, eu creo que... E este non é un guardia civil, ou que é? Este de aquí... Guardia civil había, non, había un personaxe?

A:Si, había un personaxe, pero é que... A veces....

Comba: a veces daba problemas...?

A:dálle que dálle que lle dira muñecos de recuerdo, e tal... E eu non llo dei e boutou moitos anos detrás deles. Pero houbo un día, que me colleu, non sei como me colleu, e leveino "ah, Claudio, destes non collas ningún que xa están... " e fun atrás e... deillou. E deille ese e máis ... Levou.... dous ou tres.

Comba: vés? pero este ten así como unha caperuza violeta, e ten como un lunar aquí. Así que igual facía de muller.

A: A ver?

Comba: esta, que che dicía eu antes que quen sería.

A. Esta é a que fai de bruxa, home.!

Comba: esa é a bruxa? Ah! Que logo se lle poñía unha cousa enriba negra,

A: unha cousa negra encima, esa é.

Comba: ah! Vale, vale.

A: acórdome agora, si.

Comba: E.... tamén me contou algunha xente, e hoxe tamén o contaba [na reunión previa que tivemos na Casa da Cultura de Lérez] que a veces facíades sombras, co...cos muñecos.

A: sombras, como?

Comba: eh....

A: coas mans? deses que fan sombras co.... Non.

Comba:non facíades vós?

A: non

C: pois recordaba esto un...

X: non sei se estaba confundido, porque esto contestouno cando lle dixen eu sobre o cine.

Comba: non, pero a min unha señora contoumo, tamén. Pero era na zona de Avión. Vós pola zona de Avión íades?

A: siii

Comba: pois unha señora que é dalí, dunha aldea de cerca de Avión, dicía que ela recordaba a Barriga Verde, que facían, non na barraca, senón ... no salón ou...

A: de inverno sempre... nos salóns, que era donde facían eles o baile, e é onde...

Comba: pois esta señora recordaba, e acordábase do cura, da bruxa, e decía que tamén se facían sombras.

A: Non, eso equivocouse.

Comba: equivocouse.

A. Si, nada... Porque traballábamos igual, como de verano, pero... traballábamos, eh... un pouco máis largo.

Comba: a obra....

A: a obra máis larga. Porque sólo se facía unha ao día, igual... Unha función e xa está. Pero de inverno tamén facíamos o... este, o... o infermo...

Comba: o?

A:o enfermo, un enfermo, e, este...Andaba na busca do... do médico, do doctor. E o doctor quen era? Era o... o Barriga Verde.

Comba: O Barriga Verde. E poñíase outra roupa distinta pa facer de médico?

A: na... poñíase unha...

X: unha bata blanca

A: unha, por riba, rápida, por diante, como un babeiro. E.... facía de doctor. O outro morría co... estaba moi enfermo, e temblaba e todo, e dicíalle "doctor, veño aquí a ver se me sana." "a ver". Vai tomarlle o pulso: "oooi, que alto está!"tomoulle,.. o corazón: "ai, mi madre querida! parece que vai sair!" O conto. "Bueno, usté, nada, se vai para a casa, que vai morrer." "Eu, vou morrer? Ai! e non hai remedio para min?" "Hai un. SE quere... Cura rápido". "a ver si, dios mío, Doctor". E dille " A ver, ten que facer: pois, vaia a buscar... un... un medio kilo de pólvora, e outro medio kilo de... de xufre, e... e mézclalo cun pouquiño de aguarrás, [ri] e leva todo para abaixo!" "Ai, siñor médico! pero eu vou a reventare![imita voz de lamento]" "Que vas reventar, home. Non, eso non..." Dá media volta e quere marchar e dille: "ven pacá". "a ver, señor doctor". "Mira, douche ...aquí está o que creo que che vai ir ben. Vouche dar unha libra de chocolate, con leche, e tomas con... ben cargado de azúcar, e verás ti como te quedas bien. ". "ai, eso si que si! Eso sí que si!"

X: claro.

A: "pois ponte aí, que vou buscar" E... marcha, e volve, vai buscalo pau, e "toma o chocolate que ... " [ri] E o outro...

X: esa do médico nunca ma contaches, eh, Alfonso? Non che acordou...

A: non, saleu agora,...

comba: que había, moitas, non? Variaban moito?

A: si, hai... había outra, o... o burlón, (.) había o burlón, e ese pois... facíalle burla,

pasaba por detrás, pasaba por diante, e...

Comba: facíalle burla a Barriga Verde?

A: a Barriga Verde. e este non o daba cachado, non? Desaparecía, volvía aparecer... Hasta qeu fai que dorme, pero o outro que vai, colle o pau e pégalle, el a Barriga Verde. E entonces collen os dous e... cando llo quita, apaña fuerte e [ri] "Vaite".

X: ao final Barriga Verde sempre....

A: si si

X: sempre era o que saía ganando.

A: porque era o protagonista, tiña que ser o protagonista. Nunha película, sea cal sea, sea de vaqueros, sea de...drama, sea do que sea... hai un protagonista.

Comba: claro. Pero nunca morría Barriga Verde, ou morría?

A: non. E aínda falta o toro, (11:07)

comba: o toro

A: no toro facía un número mui ben.

X: no toro morre o toro.

A: morre o toro, e entón a xente que... hoxe... estades como queredes; venden a carne a 30 céntimos ou así. Entonces.... Bueno, xa podías estar á cola, que pa mirar, a ver se anda o corazón; e vai o corazón e chéiralle por detrás, polo cú. E polo cú, non? cheira. E di "mi ma! Oh! Como cheira polo cu! Está podre, non vale para nada! Ala, pa o río". (.) E aínda hai moitas máis, esto é [carraspea*. Outros números, facían outros números...

Comba: E teu pai como se lle ocurría? El... Algunha vez o tes visto preparar un número, ensaiar?

A: Si, el facía aquí na casa, de inverno. O da caixa... O día da caixa, do difunto, foi el o primeiro que... que a sacou. E moitas cousas. E o mar

Comba: O mar

A: o mar é o máis bonito.

X: eso cando iba descubrir América, non?

A: Siii. Aquí en Pontevedra houbo chavales (.) que... salía e volvía entrar... pa mirar o mar.

comba: eso foi na Peregrina?

A: na Pe... Foi na Peregrina. Estaba meu pai., claro, estaba no mar tiñamos que estar tres. E un... Co protagonista, bueno Barriga Verde, e logo outro ten que ter conta da tabla para pasar dun lado pa outro...

Comba: que había un barco, tamén, non?

A: os barcos.... tiñan que pasar os barcos... e logo... foi cando... preparado, un, un barco preparado e... entonces, tiña dous petardos, deses que teñen os rapaces pa ir pa tirarlle aos (...) Uns petardos, entón, plántaselle lume e... Bum! claro esplota, e o barco...

X: como un cañonazo

Comba: ah! como se afundira o barco cun cañonazo...

A: e afundiuse o barco, e o personal pois chillaba: "ai que afogo, ai que afogo!"

Comba: e aí iba Barriga Verde, Tamén, nesa historia estaba Barriga Verde?

A: (.) ...si, bueno, Barriga Verde... no. Barriga Verde... Barriga Verde aí non se nombra.

Comba: non se nombra...

A: porque non é el, non.

X: pero Barriga Verde iba noutro barco, non iba no barco que afundiu...

A: non iba nese barco: Iba ese, o que lle dei a... a meu sobriño. Hasta que mo pediu non parou. Era o... este... Cristóbal.

X: si si

Comba: Cristóbal, era outro muñeco?

A: si, era outro muñeco.

Comba: i como era? era diferente?

A: e.... si, mais, mais, mais... A cara máis fuerte que estes. Pero máis ben feito.

Comba: e non está na foto esta?

A: non, non

Comba: aquí xa non estaba, xa llo deras?

A: non, ahi non. Xa llo dera, seguramente.

Comba: o sea, que había Don Cristóbal, e Barriga Verde por outro lado.

A: si. E logo pois... eh... berraban, chillaban, claro. Os mariñeiros, e eso... Que afogo! Tal, e é cando saen os peixes, a comelos, porque claro...

Comba: si... que ese fora o peixe que atopamos a outra vez, non? O que atopou Anxo.

A: aínda había dous máis, pero... Esta cousa, non pensas, nin no día de mañá, nin nada... E non sei se os queimei ou se os rompín, non sei.

Comba: Xa.

X: pero aí cando dis Cristóbal, que te refieres, a cando ían polo mar cos barcos, que un era Cristóbal Colón?

A: Si. Claro! Un era Cristóbal Colón, e tal... que foi () aos mariñeiros... e... e logo pios, enfín. Era un pouco largo, eu non sei como...

Comba: Osea, ese era un número especial.

A: si, si, si.

Comba: sólo se fixo unha vez?

A: si si... No, non! Fixémola(.) ,fixémola... aquí, en Vigo e.... en Lugo. Non sei, tres veces namais, que o fixemos, porque enreda muito.

Comba: Xa.

A: Enredaba muito.

X: porque hai moito movimiento.

A: si, enredaba muito porque tiñamos que estar os tres, entón tiñas que estar aí, pa darlle ás tablas, mover eso... E tiña que estar eu, mais tiña que estar meu sobriño, e... meu pai tamén.

Comba: quen era, Arsenio?

A: eh... Manolo.

comba: Manolo.

A: Manolo, que morreu, o pobre home. E que... traballaba ()

X: Manuel era o que mellor traballaba, non?

A: si si si. Oi! Quedoulle, quedoulle como ao vello, porque... traballaba os muñecos, había poucos no mundo... na familia non había ninguén. (.) Eles mismos dicían! Non hai quen...

Comba: quen o faga tan ben...

A: tan ben como... como José. Si. Foi el... era el... a palleta... Todo. Falaba... Poñía, falaba. Non lle facía falta quitala.

Comba:Porque.... todos os personaxes non falaban coa palleta, non? Cando el estaba facendo os muñecos algúns personaxes usaba a palleta e outros non.

A: non non, a pallet... os muñecos falan todos coa palleta.

Comba: con todos. (16:59)

A: si, porque despois cando empezou xa Manolo... tamén cos muñecos, osea, a manejalo. Pois... xa eran dúas palletas.

Comba: Ah. Falaban entre eles.

A: entre eles, eh... unha voz, outra voz dun lado, outra... e (incomprensible)

E eu, collín a palleta [tuse] pero padecía, padecía das amídolas.

Comba: Xa

A: i entonces, chegaba un momento que se me irritaba a garganta.

E estando no servicio militar, na escuela naval, que estiven na Marina, esperei ao último mes de ir pa o Hospital e que me operaran das amídolas. Operoume un tipo... Éramos cinco, para as amídolas. Cinco,un detrás do outro. Un tuvo unha

hemorragia... Bueno! Detrás tiña que ir eu, e cando vin todo aquelo ali no suelo [ri] din media volta e marchei. E víñanme buscar, e "bueno, eso pasoulle a un, pero non lle pasa a outro". Entonces, arrancou, arrancan as paredes, onde están as amídolas, e a min, pois, enfín! Me escapa a palleta, me escapaba.

Comba: mmmm

A: non sujetaba.

Comba: pero a Manuel dábaselle ben.

A: si, dáballe ben, pero a Manuel pasoulle outro, tamén lle pasou algo... A conta dos muñecos, tamén... quizás pode que morrera.

X: pero algún tempo... manejáchelos muñecos, ou non manejaches nunca?

A: non, eu non. Manejalos, osea... para o público, non. Non, non os manejei.

Comba: na casa igual algunha vez.

A: eh?

Comba: na casa si.

A: si, collíaos aí, para sacar... Non tíñamos.... Foi... máis ben foi por Anxo.

Comba: Xa.

A: e foi por eso que fixen as fotografías. E saquei... a do teatro, a fachada, fixen despios unha... Unha... composiición. Víchela?

Comba: si, si que a vin.

A: É grande. E... e deuseme... pois vouno facer. anque sea... Anque sea en mudo, ou falando.... o modelo como... como se facía. E entonces puxen á miña filla, alí na entrada da porta, alí...para que collera a cousa, pero non estaba quieta. Cando dicía... "a ver, dispara!" E ela en vez de estar quieta, que estaba todo no mesmo sitio, iba canda ao muñeco. [ri] A veces salía un cacho [ri] e outras veces salía ... Hai algunhas que están, que están, dalle o aquel por aquí.

Comba: cortadas...

A: díxenlle, tu tes que estar fijo aí, nun sitio. Tu non te movas...

Comba: Pero están ben, eh! (20:24)

A: Cantos carretes... bueno, sabes? para sacar esas... polo menos dous carretes, ou tres!

Comba: Xa, pa facer unha selección.

a: o caso é que tíñamos carretes aí...

Comba: Si, si... Pero, por exemplo, teu pai ensinábavos a... manexar os títeres?

A: Si, si, si. bueno, ensiñaba... O que el, o que non lle gustaba, eran os dafuera.

comba: eran...? Os contratados?

A: que viñeran de fóra a mirar. non, os que foran... Curiosos. Na, na feira misma.

Comba: Xa...

A: e viñan sólo a ver cómo facían... Ou tal, eu que sei. E entonces... pois, non....

Comba: porque por exemplo algún neno, que ao final da función quixera ver por detrás... a el non lle gustaba eso.

A: Non, non lle gustaba, pero o pior eran... son os maiores.

Comba: xa.

A: iban solo coa vista a ver se podían copiar, e esas cousas.

Comba: xa

A: e meu pai era moi reservado. Para esas cousas era moi reservado. [carraspea] Este, eu podo contarche unha... En San Ramón de Bealo, en Vigo...

X: Si, si, coñezo. En Beade.

A: non, non, en Bealo. Que digo, San Ramón é en Noia, coño! [en realidade pertence a Boiro]. En... San Pelayo.

X: San Pelayo de Navia?

Comba: San Pelayo de Navia.

A: San Pelayo de Navia. Bueno.... (.) Esto contounos el mismo, que dunha vez, cando el aínda era rapaz, andaba el... ainda a estudiar. E vai, que... se pon... Daquela, que era... cerrao, de lona, non? Que estaba por debaixo levanta o pano e mirando e metendo a cabeza por aquí [imita o xesto e pon voz de esforzo] "E vai o señor José, pégame unha patada no cú que me meteu pa dentro! Dixen eu, pois agora xa estou dentro, agora xa non..." [ri] É o cura, que despois foi cura. Contounos el mismo: "deu unha patada e xa me meteu pa dentro, así que..."

X: osea, que eso era de neno, e despois cando foi cura...

A: si, contonuno.

Comba: contouno.

A: Porque estaba.... traballa en .... Aquí, ao lado... da Lama. Traballa aí de sacerdote.

X: pero teu pai non o conocía, claro.

A: non, pero presentouse.

X: Deuse el a conocer.

A: presentouse el... E... por alí algúns chámannos... Nos conocen, conocíannos polo toro polo rabo. Por Vigo... "Ah, é o do Toro polo Rabo!" (.) E... desto, deuse a conocer, que el era dalí de San Pelayo, e que... ocorrera eso. E... "Bueno, agora... Agora cando queira pode entrar" (ri)

X: claro.

A: hai cousas así...

X: pero onde era cura, da Lama, de Covelo?

A: o cura é dalí, de San Pelayo!

X: xa, pero contoucho cando era cura da Lama.

A: Non, era máis adiante, máis adiante.

X: si, nunha parroquia da Lama.

A: si, nunha parroquia da Lama, indo para Seixido e.... bueno, non me sale agora. Agora teñen, teñen un...

X: Covelo?

A: non, non, non. Covelo queda lexos

X: Antas?

A:En Antas! En Antas, si, si. E morreu aí.

Comba: ai, xa morreu, ese señor.

A: el padecía do... pulmón. Xa cando estaba... en Santiago, xa tuvera unhas cuantas (pérdidas?) e... E logo pois... Nós alí, con el, estivemos unhas... tres veces. Tres. Bueno, tres anos. Tres temporadas.

Comba: Alí nas Antas.

A: pero despois, xa non... dixeron, que un cura de.... de eso, que... que morrera. Entonces.... Na... Fomos, a vella e máis eu, fumos hasta alá. Pero íbano trasladar para aquí, para San Pelayo. O traslababan para aí. E ... entón nos contou despois o pai que... que estudiara con moito, moitos esfuerzos, porque o pai era mariñeiro, e andaban, bueno, ao día. O pai vendía ao día, e tiñan poucos cartos, e todo era para que o fillo estudiara. Que... Aínda.... A sotana que levou, foi... Colléraa empeñada.

Comba:mmm

A: empeñada, en Tui. El fíxoo en Tui, non foi en Santiago, fixo a....

Comba: o seminario.

A: O seminario. E... ía empeñada e menos mal porque... este.. ían aí a buscalos, aí pa casa del (25:53) , bueno, pa rectoral. Viñamos e falábamos, eso... Invitounos a comer. E logo díxome: tes que me arreglar o campanario (.) que... soltouse

darriba e... rompeu a argolla, e hai que... Bueno, pois nada. Mañá xa miramos, que o que hai que facer. E... fun pa arriba, subín cunha escaleir, collín unhos alicates e un alambre, fíxeno doble, dúas veces... E... Xa funciona. E nada, agradecido e esas cousas. Viña ao cine todos os días, todas as noites. viña ao cine. Que está prohibido ir eles aos espectáculos, pero...

Comba: Ah, si?

A: si, ta prohibido.

Comba: non poden?

A: aos espectáculos non poden ir.

Comba: pois débeno incumplir bastante, eso, non? [rio]

X: Si, pasa que ao mellor daquel tempo non lles gustaba mezclarse coa xente da parroquia, e tal...

A: Eu que sei! No.... dice que el, o clero, que non lle permitía...

X: non lle permitía.

A: ...ir aos espectáculos.

comba: pero el coincidiulle de ir xa de cura a ver o espectáculo de Barriga Verde?

A: si, si si.

Comba: e viu os títeres xa de cura?

A: xa de cura, de cura, de cura.

Comba: e non lle parecía mal, cando pegaban no cura?

A: a min non me parecía mal, que va!

Comba: a el...

A: aínda se ría máis que ningún. Si, home! E aínda había outro, outro, en Seixido, sabes cal é a carretera esa?

X: da Lama pa arriba?

A: Despois da Lama, ven, esto, Antas, que falamos, e despois Seixido. En Seixido, daquela, da primeira vez non había dese... salón, ningún. Había un garaxe que era... da liña que facía o recorrido ese. Era... Pombo, me parece que era. Ti non te acordas?

X: non me acordo...

Comba: de autobuses?

X: que viña de alá de Seixido a Pontevedra?

A: A Pontevedra, si. E tiña... tiña oficina... Bueno, onde tiña eso... Aquí... na esquina mismo do... Ahora cho vou dicir. Onde está... San Francisco, a carretera que vai pa abaixo, a que sube e baixa...

X: A que vén paquí hacia o río?

A: Si

X: Cobián Rofiñán? O Rouco

A: Esa, Cobían Rofiñán. Eu cos nomes...

X: por alí é o Rouco, antes chamábanlle o Rouco.

A: pois na esquina mismo, arriba de todo, hai un... hai unhas casas, así. Pois alí tiña a oficina, el, donde cargaba os coches; descargaban alí.

X: si si si.

A: E... verás. Entonces tiñan, en Seixido, tiña un garaxe, porque ao primeiro, sólo iba hasta Seixido, cun Chevrolet 4 [ri] Tiña alí no, no garaxe. E... cando pintaba os outros coches, tamén pintaba... tamén ese, igual, non? Bueno, pero... Pidímoslle, entón díxonos. Bueno, pois é igual, home. Que... que quede o coche fóra. E aí quedaba o coche fóra, ( ). E por ejemplo, o garaje estaba así. E aí ao lado, estaba... Non é a rectoral, é a casa do cura. Non había outra, a casa do cura. E entonces, aparece, era moi delgadiña, e tiña un burato: da casa miraba para o garaxe. E o cura desde aí [ri] que había de observar, miraba por ese burato!

X: e o cura miraba o espectáculo polo burato!

A: por non, por non poder... "que se me vé a xente alí pode decir que... Entonces, eu vexo igual a película polo burato este..."(.) E tamén, me invitaba a comer. Son, a xente por aí é moi dada! Invitoume... dúas veces, aí a comer.... Mandoume vir a arreglar o reló da... da iglesia. Porque non lle funcionaba. E que sabía se ia saber eu! Pero empeceille, fun arriba a mirar a maquinaria, e esto... e no bordillo había un cacho de tella que caera do tellado. Quedara atrancado aí, e... Bueno, sacámoslle eso e despois...Puxémolo... bueno, baixámoslle o... todo o péndulo, e iso... Non, subímolo, que non é igual. O que máis rabia dá aí .... é subir parriba. E despois puxémolo en hora, porque ten despois outro reló pequeno, dentro para... para, non sei, para mirar.

X: si si si

A:E cando empezou a tocar a campana dixo "ah, carallo, xa teño hora!" E invitoume dúas veces a comer con el, tiña unha hermana e unha sobriña.

X: que memoria tes eh Alfonso!

A: ah! Do que me acordo é do de atrás! O que fago... hoxe á mañá, ao milor non me acordo!

X: si si si. Pero bueno, acórdache moitas cousas de antes.

A: Por eso que... me queren meter aí na Academia. En.. Aí, eso de....

comba: No da Cruz Roxa, eso?

A: na Cruz Roja. Dicen que hai... Bueno, que están aí muitos que...

X: e que te van ir, a buscar?

A: Si,

X: veñente buscar?

A:vénme buscar e a traerme. Cóllenme aquí na, onda farmacia, e despois veñen traerme. Que aí, uns xogan, outros fan números, outros tal, pa non... perder memoria. E logo se queredes facer, esto... Ximnasia, que tamén hai, aí, hai mulleres, e... facer gimnasia [ponse a imitar cos brazos]

[río]

A: ahora, vou aprender o kun fu, ahora. [rimos]

Comba: está ben.

A: Digo eu, empezo mañá, vou a ver...

C: ah, empezas mañá! (33:06)

A: empezo mañá. Ás cinco da tarde me veñen buscar. E vou a ver como é.

X: seguro que che vai ben.

A: oiches? Con non volver...

Comba: tamén. Se non estás contento...

A: Non se perde nada.

(.) Pois nós de inverno... De inverno, pois pasámolo pipas. Millor que de verano, porque de verano había que armar, desarmar...

Comba: xa, era máis duro.

A: máis duro. E de inverno, pois como botábamos quince días, parados no mesmo sitio, mentres duraban as películas... diferentes, claro, pois... tábamos alí.

Comba: porque poñíades as películas, e os títeres antes da película...

A: non non non non. Aí non había títeres.

C: aí non había títeres?

A: Non, era solo... as películas e logo despois, os muñecos.

Comba: pero houbo algunha época que si que levábades os muñecos, non?

A: os muñecos si!

Comba: ah! vale! Títeres... eso.

A: varietés...

Comba: varietés non, eso, muñecos.

X: facíades muñecos...

A: ... cine...

Comba: cine, e despois baile.

A: e despois, dábamoslle á mocedad... discos, e... van contentos de carai! E eu tamén, tamén bailaba no medio.

Comba: Home, claro! porque vós erades unhos mozos, non?

A: éramolos tres: Arsenio, Manolo e eu, pois facíamonos relevo. Primeiro un, despois ía o outro... e a poñer discos, veña!

Comba: e así igual... atopábades á moza, aproveitabades para mocear un pouco...

A: ui! mozas! Levábamos á casa, e tal... A que se deixaba, deixábase, a que non...(34:48)

[Xaime e eu rimos]

A:...deixábamola pasar. O que pasa é que... a miña nai era mui respetuosa sobre este caso porque nunca lle gustou... bronca, nin deso.

Comba: xa

A: E nos avisaba de que... non fixéramos mal, que non fixéramos esto, porque despois tumba taramba... Esas cousas. Pero...

X: túa nai marcaba muito as pautas, non?

A: si si si, era moi recta, era moi recta.

C: más que teu pai?

A: meu pai non dicía nada, meu pai era un bohemio. Non, meu pai... E ademáis, como era xordo... Quedou xordo da viruela.

C: xa

A: pois... el non se metía, en eso. Bueno falando alto, oía. Pero... el sempre, o del é... estar entretenido con algo. Facía sillas.... con vimias desas que...

C: si

A: e cando vén por alí pola aldea facía sillas... pa muñecas. Pequenas, non? Sillas pequenas para muñecas. Arregláballe ao mellor, a, a... dueña do... donde durmíamos, porque non durmíamos no coche nin facíamos nada, nos buscábamos sempre unha casa, libre... Deses que marchan para o estranxeiro, e nos deixaba. Nos conocía de, nos conocía... Pa eles, nós éramos uns viciños máis. Uns viciños máis. E depois era unha casa de Fulana, que a ten libre, que

marcharon, tal, e si lla deixa... E íamos alí, e...collíamola chave, e tal. Ao mellor tiñan unha neta, ou tiñan unha... O vello pois, facía unha silla, e dáballa. e eles todos contentos, e nós tamén. E facíamos así. El fixo... Era inteligente, anque era así... Era inteligente. Fixo un sino, sabes que é un sino?

C: non

A: sino é, que se mete un papelito e sale... Metes a moneda e sale un papelito para saber a...

C: o destino

A: o destino.

X: como la suerte del pajarito

A: é unha cousa parecida, si. Tiña a parte de mulleres, e a parte dos homes. E... fixo eso, e despois, xa cando...

Comba; e eso como era?

A: era unha... casetucha.

C: unha casetucha?

A: unha caseta, que durmían dentro iles, eh? E facían de comer.

Comba: pero quen? quen durmía alí?

A: meu pai e mais a miña mai.

C: ah! Osea pero entón eso tíñano antes de tervos a vós...

A: Non, non, non... Despois ao final, que é cando retiramos... Cando retiramos... o teatro...

X: cando retiraron a barraca...

A: pois nós, eu e máis miña hermana, esta... gorda... pois fixemos caseta de tiro.

Comba: si

A: Eh... Nove metros, non era pequeno.

C: si si si

A: e eles... E meu pai fixo o Sino, pa eles. e eles estaban nunha cousa, e nós na outra.

C: mira! pois eso non o sabía eu.

A: a tí xa cho dixen tamén.

X: si , eu eso si....

C: e que... inventaba... o que poñía nos papeliños...

A: No... os papeliños... copiábase polo horóscopo...

C: vale

A: Entonces, bueno, de mes a... mes, e cousa así.

C: xa, xa. Entón a xente metía unha moeda....

A: Metían a moeda... Bueno, unha peseta. Entonces, por outro abuxeiro, pois... botaba o papel.

C: que botaba... que estaba dentro el, non?

A: El estaba dentro, pero quen era a persona...? Bueno, e despois que fixo? Hubo unha copia, parecida, igual, non? Bueno, o xogo era o mismo.

C: mmm

A: hora, a caseta era distinta. Fíxoa... entonces, que fix... Bueno, el non se andaba á competencia, a ver quen... Pero meu pai dixo: "me vas ti quitar o público? Pera un pouco". E que fixo? (38:59) Colleu unha... como se fora un... caixón, non? un caixoncito, así, na? Entonces, abreu, polo medio do sino, ese, abreu, entón poñía esa caixa aí. Pero, poñía dous muñecos. As cabezas de, de... dos muñecos estes. E máis cos vestidos... en... en gallego. entonces, arriba tiña un... un... un motor deses de giradiscos, do... aradio, non?

Comba: si, si, si

A:baixoulle a palanca, e entonces, ao andar darredor, os muñecos facían como que estaban bailando a muiñeira...

C: anda!

A: en vez de andar co... eh... as marionetas....era unha cousa parecida. pero claro...

C: serían como autómatas, non?

A:si... era eléctrico.

C: e eso era si lle metías a moneda?

A: no no no, era como...

X: como atracción.

C: como un reclamo

A: Era como un reclamo, e... o claro, porque ao primeiro tíñamos un timbre. Un timbre de... deses de... como se fora das portas: riiiiiiin. Pero claro, o outro tamén o tiña... Pois logho hai que facer outra cousa. (40:13)

C: mira tu! pois eso é bonito, eh! [Que inxenioso!

X: [unha maneira de... de destacar, non?

A: despois... o pobre xa non andaba... ben, e había que andar colléndoo... no colo e... El non quería, porque... eu creo que... al chegar a unha edá... ao sacarlle unha cousa que... que maneja un, parece que xa que non vales... para nada...

Comba: xa.

A: E el xa estaba... [incomprensíbel]. Pero, antes do teatro, que eso a ti non cho dixen, xa cho dixera, me parece que si... Antes do teatro, tiña os muñecos. É o que andaba... O que trouxo pa aquí, pa Galicia.

Comba: si.

A. pero fixo unha caseta de... estos... Continua. O sea que entraba, a xente, e... E miraba o que había e... claro, salían por un lado e xa entraban por outro. E outros entraban por outro lado. La mujer araña.

Comba: ai, si?

A: la mujer araña... aínda hai pouco, bueno, hai pouco... Xa hai tempo. Estaba alí arriba e agharrei e tirei con ela. Non a iba a usar, nin... tirei con ela. E era... coas patas, catro patas... a barrigola, enn. E logo pois... aquí diante, así como fora un... Un... unha desas como se fora meter os bois na...cabeza, non?

C: si

A: é por onde tiña a cabeza... Botaba a cabeza por aí.

C: unha muller? que era, túa nai?

A; non. Unha tía. Pero era unha moza,... daquela... Morreu xa fai boa...

X. unha irmá de túa nai?

A: unha irmá de miña nai. Era moi finita e... E... entonces tiña o pelo largo, e adaptábase moi ben a eso. Entonces collía a ela aí, coas trenzas amarrads unha a un lado e unha a outra, e eso era... Claro! E entón, facíalle preguntas. En donde nacistes? En la selva... Eh...

C: O público preguntáballe a ela?

A: e donde naceu, na selva, e... que es lo que comes? Pues... (.) carne... Bua! Estas cousas. Que había que darlle carne...

C: I esto era antes da barraca?

A: no. Eh... Si, si, si. Foi antes.

C: e tu eras mui pequeno daquela...

A: eu non estaba, eu non nacera...

C: ah! tu non naceras....

A: Aínda non nacera. Eu seino porque o dixeron...

X: cho contaron

A: o contaron eles. (.) Entonces.... Estaba como na escaleira, non? Hai unha... bueno estaba... un palco, ou un escenario.

C: si.

A: entonces puxeron unha valla, pa que a xente non fora a mirar... o truco, claro.

Comba: xa.

A: unha valla pa que non pasara pa diante. E logo unha escaleira que... empeza por aquí e subía subía hasta aló arriba. E ela estaba no medio da escaleira. E claro (.) O truco era de que... por espellos. Por espellos, poñíase o espello así, diante, e claro. O espello reflejaba a escaleira aquí, e parecía que se vía... que eran... a escaleira continua.

C: claro.

A: estaba mui ben... mui ben preparado.

C: porque eso tamén o contaban hoxe: : que tamén había un número que parecía que non tiña corpo, non? Unha muller ...

A: la cabeza parlante, si señor!

X. la cabeza parlante...

A: La cabeza parlante, si, si, si.

C: ah. E eso facíadelo na barraca, xa?

A: si... [incomprensíbel]

C:i un número que era dunha mariposa, facíadelo?

A: Ese era... Eso non éramos nós. Eso era... eh... unha parienta.

C: Topete? Julia?

A: Non non non. As que están... As que estaban en Ferrol.

C: Ah, de Santiago.

A: de Santiago, sí. Unha filla, a que facía de mariposa. Facía de mariposa, de mariposa, pois enfin, un traxe blanco... E... con cornos, como se fose... E logo, os colores, pintados colores pero logo tiñan que estar... hasta alá de todo, cunha linterna como se fose a do cine, unha linterna desas, que... fora fuerte. E... Alumbraba e... relucía. E así... conforme a marioposa... [xesto de indiferencia, eu río]. Tamén facía... este... o do alambre.

C: o do alambre.

A: traballaban o alambre. Bah, como se chama... corda floja, ou...

C: ou no alambre, non?

X: eso os teus parientes...

A: Si. Amais eles eran de circo, que non eran....

C: máis de circo que de tít... que de marionetas.

A: por eso que digo eu... que os muñecos copiáronlle a meu pai, que el... el por Castilla non tiñan muñecos.

C: eles orixinalmente non andaban con muñecos.

A: non tiñan! Pero como en tódolos sitios era Barriga Verde, Barriga Verde....

C: pero á parte deles houbo máis imitadores, non? Por aí non houbo máis xente que imitou a teu pai? Por exemplo, polo interior, na Estrada, non había unha familia que tamén facían muñecos i lle chamaban Barriga Verde?

A: eses eran os de Ourense. De... de Julia. E daquí... de Julia, que fixo unha casa alí na Estrada.

comba: Ah!

A: pero xa morreu. Morreron os dous fillos que tiña...

X: porque Julia tamén facía muñecos, non?

A: (.1) Ela quería facer os muñecos, pero non os podía facer. Non podía traballalos. (46:25) Porque era moi... obesa, moi gorda. E cansábase as pernas, non... Entonces... E el tampouco, non lle gustaba, non lle iba os muñecos.

X: pero bueno, ao mellor intentar intentárono.

A: si, si, si... Pero tiñan muñecos. O fillo, o máis vello, intentou de... de... de aprender a palleta... E facíao el, cos muñecos e...

C: i como se chamaba o fillo?

A: eh... Aligio. Eran moitos hermanos. E non queda ningún. e mira que eran moitos, esa familia eran moitos. E non queda ninguno. E tiña unha... a única muller, a única muller, que lle chaman Isabel. Un día que estaba no.. preguntei por ela, alá atrás. Preguntei por eles, a ver que eran deles. Díxeronme que estaba no asilo, estaba no asilo, moi velliña, moi velliña. (.) Hai tempo xa. Morreron todos.

C: mira, outra pregunta que che quería facer; porque me dixo unha señora de Santiago que ela acordábase de ver a barraca de Barriga Verde, pero non en Santa Susana, sinón na... sabes donde están agora os patos?

A: na Alameda?

C: no paseo central da Alameda, si. Alí ao lado da igrexa do Pilar. Algunha vez poñeríadela aí?

A: Non sei. (.) A nós sempre nos mandaron pa arriba, para a feira.

C: sempre pa arriba.

A: claro, frente ás churrerías, que antes poñían as churrerías todas... As churrerías... as casetas eran do ayuntamiento. Non eran, non eran... As subastaban e cada un collía... ou un... ou no lado deses...

C: claro.

A: sempre alí. Eu acórdoa sempre alí. Na Alameda, no. Eu non a acordo. Sería antes?

C: pois igual foi antes...

A: Sería antes. Eu... na Alameda... si, tómbolas e eso, sí. Pero nós non. E...

X: En Lérez cantas veces puxestes, Alfonso?

A: creo que... unha vez nada máis.

X: unha vez namais?

A: E... o refrán é ese: o santo da mesma parroquia non fai milagros...

C: pero alí cando vos puxérades fora coa barraca ou...?

A: coa barraca, coa barraca, si, coa barraca. Non sei se foi por San Salvador ou por San Benitiño.Puxéramos... na esquina donde... Osea, na porta, a parte esquerda, que hai un... un campo que vai dar alí ao... Campiño que está alí ao lado da iglesia. Donde está o...pararraios. Non sabes onde che digo?

X: hacia o... hacia o... claustro? Ou hacia a capilla de San Benito?

A: hacia a capitlli... a capillita esa...

X: Alí naquel ángulo?

A: bueno... frente... a donde poñedes vós o... O da porta.

X: ah! Xa xa xa...

A: hai un campito alí, e alí, puxemos alí. Pero todos era... a todos lles deixábamos entrar. Como eran veciños... Pero que... Eu veño aquí...

C: non fixéstedes negocio.

A: Nada! Dixemos, “ah, non volvemos”. Que vaian andar a bailar.

C: porque aquí, en Lérez, como... tíñades relación cos veciños, boa?

A: si, si, si... temos.(50:20). A ver, ainda... Aínda quedan familias por aI. Os Filuseras, chámanlle os Filoseras...

X: Que ven sendo teu o do bar San Yago?[o da cafetería San Yago?

A: o da San Yago é... É meu primo.

X: Teu primo?

A: Si

X: por túa nai, claro.

A: Si, pola parte de miña nai.

X: ese é o que ten unha tómbola, non?

A:ten a tómbola.

X: é o que ten a tómbola, como lle chaman? Tombola...

A: El cubo. Si porque... O pai morreu hai... hai dous anos, xa.

X: E aínda sigue tendo... O San Yago, aínda o sigue tendo?

A:Si, si.

X: Non o traspasou?

A: Inda non. É moi válido, ese chaval. Tanto na tómbola como no bar... Atende ben á xente e... fai mover a... o personal. Pois si home, aí non... ta parao. Pao negocio vale. E despois teñen, as lanchas, esas.

C: mmm

A: Teñen, esto... caballitos. Antigos, de empuxar.

X: De cando non había corriente...

A: De cando non había... Corriente... nin con corriente. Non había motor, era... Empuxaban os rapaces e despois, cando se cansaban sentábanse e andaban eles tamén.

X:si si si si...

A: E bueno... Voladoras... Todo así! E pa eso... aínda vai chegando. Eso é máis ben para comer. Esa é... Pao negocio non vale.

C: e en Lérez de inverno tampouco nunca actuastes?

A: non. Actuamos, mira tu o que é nun sitio e outro. En... en Berducido, sabes onde é?

X: na de Ribas.

A; na de Ribas. Daquela vivía o Ribas. Chámanlle o Barbas.

X: A do Barbas.

A: Temos estado alí, pois... enfín. Bastante tempo e... tiñamos películas para... para dúas semanas... E logo pois... se a xente quería seguir, pois alquilábamos algunhas e xa estaba.

E tamén, más arriba, indo para os Milagros, qeu xa vai ancheando é unha cafetería... Bueno, daquela non era cafetería; era unha taverna.

X[que é alí nas Fontanas?

A:[chámanlle as Columnas. Non sei cantas columnas son. Bueno... E aí tamén.. .traballamos, cine. E na de... e... na de Pampín.

X: na de Pampín?

A: si claro. E... xa digo.

X: a min unha vez unha señora díxome que... que teu pai, que ten estado na de Simón, en Casal Novo, que tiña un baile. Ti non recordas?

A: non.

X: o Simón poñía baile e como complemento levaba a teu pai para que... puxera muñecos.

A: non, eso non me acordo. Non me acordo. Puido ser certo, pero non me acordo.

X: claro, pudo ser...

C: pudo ser antes de nacer tu...

X:... pudo ser cando ti eras novo. Porque o Simón... Ese señor morreu, non sei, tiña eu... quince anos.

A: de aí ven o conto ese de... "Que vas tocar, Caeiro?" "A de sempre, por non variar". [rin] Sempre tocaba a misma cousa. Non variaba porque el levaba o acordeón. Era o que tocaba o acordeón.

C: Quen?

A: Este tal Simón.

X: simón, Simón. Tocaba mui mal.

C: xa... E teu pai tocaba algún instrumento?

A: No... Bue... tocaba mui ben o tambor: facía... parábase a xente a velo porque... tocaba o tambor e botaba os palillos ao aire. E... E máis a trompeta.

C: i o violín non?

A: na... violín non. (.) E logo por que? Che dixeron que tocaba o violín?

C: porque nos dixo antes un señor que tocaba o violín.

A: Bah! Violín... Violín eran eses que... Eses que andaban nas feiras... coas coplas.

C: Ah! Os cegos...

(55:13) Chega a filla e rematamos a conversa.

AURORA DE MESEGO (O CARBALLIÑO) 22 de xullo de 2013

[A entrevista ten lugar no antigo forno da casa familiar, agora rehabilitado por Ricardo, sobriño de Aurora, quen tamén está presente durante a conversa]

A: Así que imagínate onde vai a historia. Este mantúvonos a tres ou catro generaciós. Aquí podíase facer unha película, porque sabes que antes, nos fornos e nos muíños, isto era a vida social do pueblo. Tu me entendes? Onde se reunían. Entonces aquí...

C: Porque aquí facíase o pan, pa todo o lugar, ou...?

A: Mira, aquí... vamos a ver. Aquí cobrábase polo pan. Osea que esto era... Non era unha panadería que se vendese pan, senón que se cocía. Bueno a veces tamén vendían as panadeiras...

C: A xente traía a fariña, non?

A: Si. Este era un pueblo mui pobre. Tiña mui poucas terras, e muitos veciños. Era un pueblo pobre.

R: Fala por ti, eh! Eu son de familia rica.

A: Escoita. Era un pueblo con moi poucas terras, e moitos veciños. Cando foi da Posguerra, pois... a xente, imaxínate, non tiñan que comer, porque se empezan a comer do que cosechaban, en quince días comían todo. Entón, que fixeron as mulleres? As mulleres deste pueblo siempre che fueron mui traballadoras, eh! Colleron e metéronse a vendelo pan, polas feiras, pola ribeira, e por esos sitios todos. Ricas non se puxeron; pero os fillos non pasaron... fame. Non sabes?

C: mmm

A: Entonces, foi... Pois esto... Como che diría eu? Había outro forno máis arriba, tamén. Pero este era o máis antiguo. O forno da señora Aurora era... A min ahora, mira, parece que me... enche de orgullo, cando vexo xente maior aínda que dice "ai, o forno da señora Aurora. A señora Aurora tan boa como era..." Porque ademais aquí, quedábanse... Bueno, eso había costumbre en todos os fornos, eh! Os pobres todos, daquela... Como non tiñan un seguro, non tiñan nada de nada... Pois a xentiña ao ser maiorciña, pois saía con un saco a pedir polas portas. Porque non podía traballar nin tiña outra cousa. E ao millor anque quixeran non tiñan que lle dar. Entón había moitos pobres pedindo. E donde se quedaban? Nos fornos. Donde ten a casa o Ricardo era un palleiro mui grande. Que alí era onde se gardaba a herba... a carqueixa... que hoxe precisamente celebrase a Madanela, e a Carqueixa viña da Madanela. Era co que se quentaba o forno daquela.

C: ah

A: Nos tempos dos nosos bisabuelos, quentábase coa carqueixa. Gardábana alí. Entonces os pobres... Aquí había outro palleiro, na parte de arriba. Que comunicaba... Esto era a porta que comunicaba esa ventana... Comunicaba co palleiro. Entonces aí metían a leña do forno pra o palleiro. Había un sitio que se

chamaba a sotilla, que era como unha habitación así de madeira, feita no palleiro, onde gardaban as rosquillas, porque se facían tamén as rosquillas nos tempos dos nosos bisabuelos, pa vender na romería. Entonces gardábanas alí pa que os rapaces non foran a elas. Non sabes? E viñan... Comunicábase do palleiro pra o forno, non sabes? Entonces os probes onde se quedaban? No palleiro daquí e no palleiro dalá. E no forno.

C: Que estaban quentes.

A: Que estaban quentes. Aí... no pote, aí ao lado do pote, aí aos pobres que viñan había a costumbre de lle dar o caldo e pan. E cando se acababa o caldo, que se xuntaban muitos pobres, dicía a Mamá. A Mamá Aurora poñíanos a mondar nas patatas aos rapaces todos. E nós tiñamos unha rabia! Dicíamos: "vaia! Piden pan, pero ahora temos que... " Osea, pan con patatas, imagínate o que era. Porque as patatas era algo quente, non? Entón dicíamos "ou sea que agora acabouse o caldo te temos que poñernos nós a pelar nas patatas! O pan sólo". "ai, non, non. Hai que lle dar algo quente aos pobres." Entonces dábanlle pan con... Bueno, aquí habíache unha historia... Unha historia mui larga, do forno da señora Aurora. Tódolos fornos tiñan historias, non sabes? O... Ensaíabanse os cant... Non, os reyes ensaíabanse arriba, alí na casa do David do Jafbai (?), ti conoces ao David?

C: nnon...

A: Ai, porque non eres daquí. Eso tamén, ese señor... Nunca foi á escuela, sólo andaba con unhas... ovellas no monte, i era o maestro de todo o contorno.

C: Entón a túa familia, facían aquí o pan e logo vendíano polas feiras?

A: Non, a xente que... Viñan as panadeiras. A facelo aquí, e iban a vendelo polas feiras e pola ribeira. Entonces este forno, eu recordo cando me criei, este forno non paraba nin de día nin de noite, nin domingos... Nin sábados nin domingos. Solo paraba o día de San Bartolomeu, que lle tiñan moita devoción. Seica era avogado dos incendios, e como... Ahora vés todo tan limpio, pero esto todo... había borralla por tódalas esquinas, aquí cocíase o pan, aí había o taboleiro, que lle chamaban, onde se poñía a... a levedar... Entonces... Claro! Era todo de leña, non me entendes? Era mui fácil que queimase nun forno. Entonces todos os panadeiros... En Señorín, que era un pueblo de panadeiros... E eu oía contar na casa que xuntaba meu bisabuelo de... Señorín eso e todo, e iban a misa ás... Á misa do San Bartolomeu. [Ese día non cocía.

C:[Ese era o patrón dos panadeiros.

A:S... Eu, sempre oín que era dos... avogado dos... pa que non houbese incendios, non sabes? Eu o que sei é que... era o único día que paraba o forno. Osea, día e noite. Tamén había unhos días, que era por San José e Pascua, que aquí facíanse muchísimos bizcochos. Entonces había que ter a unha temperatura... máis suave que pro... que pro pan. Eso sí. A Mamá doíalle muchísimo un brazo, como non había batidoras, batían todo a mau, e se cadra facían 50 ou 60 bizcochos o día de San José! Ou nos dous días facían máis, non entendes? Naqueles días... Medio Carballiño comía bizcochos do... Porque se lle regalaban ao avogado, ao maestro, ao cura... Todos... Levábanlle todos o rosco... Non lle chamaban roscón entón, chamábanlle bizcocho. Levábanlle o bizcocho. Entón os bizcochos do forno da señora Aurora

eran mui famosos. E víñanos facer aquí todos. E praos afillados, e pra todo! De verau iban cos bizcochos pra Madrid, a xente que viña de aguas ao balneario. A este balneario viña xente... psss! De todas partes.

C: Entón a señora Aurora é a túa abuela...

A: Miña abuela. A abuela máis marabillosa do mundo, que te poidas imaxinar. Como miña abuela era única. Si. Vivía... pra familia e prós pobres, e prao traballo. E tiña alma de artista, porque facía flores... Mira...

R: Nótase que era a túa abuela!

A: Era... Miña abuela era marabillosa. Mira,facía flores... A min contábanme as veciñas, as señoras maiores... Porque eu xa non recordo a miña abuela a facer flores. Facía flores de tela, e de papel. Cando viñan as gitanas por aí vendendo flores e dicían "esas eran as da Mamá Aurora?" "Ah, as da Mamá Aurora! Esas eran unha chafallada!". Había feito un arco pra o San Antonio, e decían... Con unhas cousiñas plateadas, estábanse siempre movendo, movendo, movendo... Había moitos anxeliños. (.) Eu estouche alargando a...

C: Nada, tu conta... Que a min todo... Todo me gusta, escoitar.

A: Mira, cando... Nos tempos nosos, e nos dos nosos abuelos máis, morrían muitos nenos pequenos. Daquela solo iban arriba os que eran duros. Non había antibióticos, nin nada, entonces a xente tiña familia numerosa, pero ao mellor de oito quedaban catro ou cinco; de doce quedaban oito... En todas as familias morrían nenos. E non había flores pa lle poñer, porque ahora todo o mundo ten flores nas casas; daquela as flores tíñanas nos pazos... Ou miña abuela, que non era rica: por aí había todo unha mata... debaixo desa parra, unha mata mui grande de hortensias, azuzenas, rosales... Miña abuela sí. Claveles... Pero a maioría da xente non tiña flores. Entonces, morría un anxeliño, como dicían elas, pois dábanlle un pensamiento e unha corona. Eso quen o fixo? De quen eran? De miña abuela, que era a que os facía, e entonces andaban pa tódolos... pa tódolos anxeliños. Dicían: andaban as coronas da señora Aurora e os pensamientos pa tódolos anxeliños. Miña abuela era unha artista!

C: Si, si.

A: Miña abuela era unha artista! Que non é... Facíanos os calcetines... Nunca lle vin facer un jersei, non o debía saber tejer, eh! Pero os calcetines, como os calcetines de compra. Igual, non se diferenciaban dos de... Dos de comercio.

C: De ben feitos que estaban...

A: Si, si. E logo xa, miña abuela, cando xa non tiñan o forno, que o forno estaba arrendado, e pasaba a vida calcetando. Tiña unha cesta, toda chea de calcetines, e despois miña nai teñíaos. Facía unha pota de eso e teñíaos todos, non sabes? E... Tiña unhas gafas, pra ler. Eu unha vez, barrendo, encontrei o cristal dunha gafa. "Ai! A lente da mamá Aurora alá foi, os anteojos, os anteojos da mamá Aurora." E non me acordei de lle dar o cristal. Pasou dous días calcetando. E ao terceiro día dixo: "Ai! Mira, non me ten un cristal os anteojos, acabo de perdelo, e ahora non vexo sin el". E dígolle á Mamá e ao Papá: "anda! Leva tres días e non se enterou

hasta hoxe!" Pero unha muller moi laboriosa: cociñaba, a abuela cociñaba mui ben; calcetaba, facía flores, facía os bizcochos, o pan... Miña abuela era única! E dábanos cariño e comprensión a todos... Criou a tódolos sobriños. Era ela e unha irmá. E un irmáu, que mataron elas, ao irmao matárono elas. (.) Non te rías! Non vos riades, que vos é en serio. O irmao era o único neno que había na familia, estaban loquiños con el. Veu tarde, xa, seica era un neno moi guapo. E bañaron o neno, e daquelas non debían estar mui acostumbrados aos baños, dicía a Mamá: "o neno morreu co baño, porque de alí a dous ou tres días morreu o neno".

C:ostrá!

R: igual colleu unha pulmonía...

A: Oíches... Non, non, eu creo que daquela a xente non se bañaba. Daquela a xente non se bañaba. E elas, estaban tolas co neno, e bañaron ao neno. E seguramente o neno colleu un resfriado... vai ti a saber. O neno seica morreu enseguida, a mamá dicía "o neno morreu co baño". E a... A irmá seica era mui guapa. Entón a irmá, morreu... Era a da Quintana, desa casa tan bonita... Esa si que é mui bonita, que hai aí arriba... Morreu a irmá e quedáronlle... cinco fillos. I o máis pequeno, pois miña abuela, iban coa irmá prao cementerio, para Longoseiros, porque o marido era de Godás entón enterrárona en Longoseiros, e miña abuela colleu co neno prá casa. Criouno... Pois comá filla dela, igual. I os outros irmaos criáronse igual aquí. Porque o pai volveuse casar, e a madrastra éralle buenísima. Buenísima, buenísima. Pero xa sabes o que teñen os rapaces. Entonces viñan... Ala, pra onda a abuela e pra onde a tía e pra onde o abuelo. Aquí ricos non eran, pero sempre había que comer, non sabes? Entonces rifábanlle... Ala, escapaban pra aquí. Osea que se criaron aquí todos, igual. Xa ves. Miña abuela criou aos sobriños, criou á filla...

C: Si, si, as mulleres...

A: Meu abuelo era emigrante... E pasou a vida... Non sei se os sobriños saben del, tamén. Desde logo tua irmá, si. Pasou a vida en Cuba, en Estados Unidos... Daquí pa alá. Cando veu era vello. (11:01) Non sabes? Recordábase moito da filla, que lle mandaba... Á abuela mandáballe cousas preciosas naqueles tempos. Aínda me recorda... cousas que había na casa de seda natural que daquela a xente noas tiña... Unha máquina Singer de coser, que a miña nai bordaba mui ben... Osea que se acordaba delas, pero, a vida...

C: Andaba polo mundo adiante.

A: Si, non sabes?

C:Mira, entón cóntame como era o tema... das festas... A que festas ibades vós, cando vistes vós a Barriga Verde? En que festas o víades?

A: Mira, as festas eran... chamábamoslle... Ás do San Cipriano chamábamoslle as festas do setiembre. Eran polo que eran conocidas. As festas do setiembre. Empezaban o 15, 16, 17 e 18; o 19 era o broche e a Saleta, alí arriba, n'Astureses. Osea, que non eran... Anque non eran do Carballiño eran... Acabábanse as festas do setiembre, acabábanse o día da Saleta. Iba todo o mundo á Saleta.

C: Unha romería...

A: Unha romería aí. A virgen da Saleta. Bueno. Entón, o 15... O que xa non estou segura é si era o 15 ou si o 14, o concurso de... de gando. Había o concurso... Sabedes donde é o cine Alameda? (.) No, non conoces o pueblo.

C: donde era, non?

A: Cerca da pista roxa, antes... No, a pista roxa queda pra outra parte, e prá parte daquí quedan columpios, tamén aí. Non hai aínda columpios? Hai, dos nenos. Como non?

R: Na pista roxa?

A: a pista roxa é pralá. E pró lado de aquí volve haber columpios.

R: Na alameda é donde hai columpios.

A: Na alameda. Vós chamádeslle ahora alameda, bueno. Porque é alameda ahora. Pois alí era onde era a feria... do gando. E na pista roxa había a feira... E dos porcos, e desas cousas. Entre a pista roxa e a Alameda. O sea que estaba metida entre o pueblo, imaginate de verau aquelo: a caca toda das vacas, dos porcos, e de todo... O que era aquelo, non? Osea que o Carballiño...

C: Pero que era, unha das primeiras feiras, así... do outono, non?

A: Non, non, non. Todo o ano! Aquí había feira o 16, i o... o último día de mes. I eran unhas das feiras millores, as do Carballiño. Ti sabes? Ademais había xente desde a mañá á noite. E pola tarde, as mozas iban ao paseo, á feira. Non sabes? Non é como ahora, que unha feira pois é como un... Un mercado deses que se acaba ás 2, ou á 1 ou ás 3. Pero daquela non. Desde a mañá, desde a madrugada, á noite, había xente. I entón... Alí había a... a feira das vacas. Era onde había o concurso das vacas. Pero despois os premios entregábanos na plaza! Na cima de todo, alí en frente do... Vamos a ver... Donde hai agora a Cruz Roja, a casa da Cruz Roja, non hai alí? Que era un dentista, o Porfirio. Bueno, pois alí mismo, na cima da plaza, alí mismo, na cima da plaza, era donde se entregaban os premios. Desfilaban as vacas pola... pola calle... E entregábanse alí os premios. Despois, o 16 chamábanlle o Feirón. O 16 i o 31 de... de diciembre, era o Feirón. Porque eran as dúas feiras millores do ano. (14:12) En diciembre, porque era a feira das Cebas, cando a xente vendía as cebas...

C: que son as cebas?

A: Os porcos cebados.

C: Ah! Vale.

A: Os porcos cebados, entón a xente compraba os porcos cebados, non había granxas, nin había carnicerías que vendesen, nin nada.

C: Cebábase nas casas...

A: E íbanse vender. E o 16 tamén era o feirón. O 16 non cabías na calle. Era imposible coa xente que había. Porque viña a xente da montaña i a do Ribeiro.

C: E había gando, pero habería tamén máis cousas a vender, non?

A: Si, si, si. Era unha feira que había de todo! De todo. Para eso si que necesitabamos o día, porque había a feira das galiñas, alí en frente da... Na plaza Emilia Pardo Bazán en frente da... Pastelería Cerviño. Alí era a feira das galiñas. Había a feira dos huevos, no fondo da plaza. Había o Rianxo, a feira das cebolas, que esa é en maio, pola avenida, por alí por onde está o Derby, por onde a plaza de abastos. O sea, a feira si que necesitarías un día pra describila. Un día non, pero polo menos hora e media. Entón, o 16...

R: hai muita diferencia! [río]

A: Bueno, entendámonos, así a grandes rasgos. O 16 a xente pois... Iba á feira.

C: A xente de todas as parroquias do contorno...

A: Todo! De todo, pero estouche falando do Ribeiro, desde Ribadavia, que despois... Antes eran as festas do Portal de Ribadavia, que collían o Ribeiro todo; acabábanse as festas do Portal... Estouche falando de xente que viñan desde Leiro! Que viñan... De Cabanelas, de Banga, de Anllo, de Gomariz... De despois a parte toda da montaña, Santa Eugenia, a Piteira... Toda esa parte! Moldes, Boborás... Toda, collía toda esta zona... Xa vés, non se cabía no pueblo. Entón, había, na plaza, había as tómbolas, que lle chamaban... Agora dicimos as barracas, pero daquela eran... Dicían "son as tómbolas!". Había un barullo que non había quen parase.

C: Na plaza maior?

A: Na plaza maior, hasta abaixo por alí por donde está o... Como se chama aquela cafetería que hai? Non. (.) Como é aquela cafetería que está antes do... Ai, ai, ai, ai, ai.... Si, hombre. Traballaba alí o Manolo Sastre, bueno, ti eso xa non tacordas. Pois mira que non macorda ahora... Na cima do... Do Tino, non sabes a cafetería do Tino? Do bar Nuevo, antes de chegar ao bar Nuevo. O bar Nuevo que daba... pola parte dabaixo...

R: Pero estás indo pola rúa principal arriba ou abaixo?

A: Abaixo.

R: Osea, máis abaixo do Capri?

A: O Capri queda vindo pra Mesego!

R: Queda na esquina.

A: Na esquina, pero eu estouche falando da praza pra abaixo. Sabes os calzados Roberto? Sabes os calzados Roberto?

R: Ah, da plaza cara o concello.

A: eso, todo aquelo, desde a cima... Desde arriba, desde a calle hasta abaixo, todo barracas.

R: Toda a praza maior...

A: E tamén as había na outra pista, por alá pola pista roja tamén había... Osea que estaba... Na Alameda, non sabes? Por tódolos sitios había... tómbolas. Había

caballitos... Había... barcas, voladoras... Que máis había daquela? Os fantoches eso era... Se un neno non o levaban aos fantoches, ese neno non podía decir que fora ao setiembre. Os fantoches estaban por abaixo da Pita, do estanco da Pita. Antes de chegar á taberna do Moucho. Alí nun espacio que había... I era, pois unha barraca, con toldos. Imagínate que os rapaces que quedaban fóra picaban con alfileres aos que estaban dentro! Porque dentro estaba así, a piña [xesto de mans moi xuntas]. E meu pai dicíalle a miña nai: "entras ti cos rapaces, porque eu entro coa carteira e salgo sen ela".

C: Xa.

A: Non sabes? Bueno, entón, fóra había un... Como un pallaso, así todo pintado... Ah! O Traga Estopas, que botaba lume pola boca!

C: Efectivamente.

A: Tragaba estopas... Aquel si que nos tiña hipnotizados... Teu pai deso aínda se acorda millor ca min, eh! Do Tragaestopas. Mira, entonces botaba lume pola boca. E estaban... E con unhos platillos, e un bombo, alí fóra. Non sabes? Unhos platillos e un bombo. A señora dos fantoches era unha señora guapa, alta, boa moza. Gorda... Daquela, as que estaban gordas estaban máis lucidas, máis guapas, non sabes? Pois entrabamos dentro...

R: Toma nota, eh! [rio]

A:... entrabamos dentro e empezaba a sesión, non sabes? Eran marionetas. Nós chamábamoslle fantoches. I había o cura... Había... Quería o bacalao: "queres bacalao?" Pum, pum, pum, pum! Dábanlle con un pau... E despois... E había o Demo... E o que me acordo é, si, cando se acababa decía: "acabouse... Morreu o Demo e acabouse a peseta!". Que era o que costaba a entrada, non sabes?

Co: Costaba unha peseta.

A:Unha peseta. "Morreu o Demo e acabouse a peseta". Era caro, xa para daqueles...

C: si, porque unha peseta...

A: Meus pais dicían que fixeran... Non sei, oiríano comentar, por alí. Que aquela señora, que fixera muchísimos cartos. (19:15) O que pasa é que unhos dicían que era de Pontevedra e outros d'Orense.

C: mmm

A: Non sei.... se a señora dicía que eran de Pontevedra porque todas as tómbolas eran dos de Lérez. Dicía o señor Miguel: "Ala! Gardar as carteiras, que xa están chegando os de Lérez!" Quince días antes das festas do Setiembre.

C:Teñen esa sona?

A: Tiñan. Home, habería de todo, non? Dicíase que os de Lérez todos eran carteristas, había... habría outros que non eran. Pero tiñan... Entonces o señor Miguel, que era un veciño mui simpático, dicía: "gardade as carteiras, que xa están chegando os de... os de Lérez".

Comba: entón.... Tu ibas cos teus pais?

A: Si. Íbamos cos pais, porque oye; non podías... Era unha aglomeración de xente grandísima, eras pequeno... Precisamente o pai de Ricardo perderase nunha festa desas, de Setiembre. Na feira... Estaban comendo pulpo meus pais e outros veciños, pola parte de abaixo dos fantoches. Na famosa... Na famosa esa taberna do Moucho, que era... unha señora moi limpia, moi disposta. Tiña muchísima xente. Que era a nai dos Garrigas, non sei se che soa a... Gestoria Garriga...

C: Non...

A: Como non eres daquí non che sona. Pero bueno... Entonces meus pais estaban comendo, i os veciños, non sabes? I eu non había ido, se conoce que como era pequeniña aínda quedara con miña abuela. I el, saliu afora, a ver os fantoches, a ver... Non sabes? Como alí todo era... festa... E cando se descuidan, desaparece o neno. Entonces mobilízase todo o pueblo. Como... Todo Mesego estaba na feira, unhos iban vender unha cousa, outros outra, outros... A feira era de todos, era todos... Mobilízanse... porque a festa... Á festa iban á tarde, á mañá iban facela feira.

C: Tamén iban vender algo, ou iban solo á feira?

A: Mira, meus pais... Meu pai compraba xamóns. Pero á feira non os iba vender. Non sabes? Que non iban... Agora, cando tiñan gando pra vender, porque a veces tiñan touras, chamábanlle eles. Tiñan... As vacas da casa, pois... non se vendían, ou sea, que estaban pra facer o traballo, pra leite e pra eso todo, solo si unha vaca salía mal, ou... Pero había touras, que criaban touras pra vender. Eso si. E posibilemente foran vender unha toura, non sabes? E os veciños tamén posiblemente. Ou un becerro... Algo. Porque os porcos nese tempo non se vendían.

C: Vendíanse despois en diciembre.

A: Si, que en diciembre... criábanse no... cebábanse aí no forno e vendíanse. Pero nese tempo non.

C: Entonces aparece o neno. Mobilízase o pueblo enteiro... Toda a feira... "ai, falta o neno do Forno! Falta o neno do Emilio, ai, falta o neno do Emilio!" Todo o mundo mobilizado, xa pasaban os recados de unhos a outros, todos en busca do neno... Donde aparece o neno? Na carretera do Irixo, que estaban unhas Mesego do Cabo, osea, de Mesego do final... Que vendían fabas, que andaban nas fabas. Bisabuelas del Juan, también. Aquí todos éramos parientes. (22:04) Entón, unha señora, unhas señoras que eran de hacia o Irixo encontraron ao neno, chorando. "Neno, e logo ti soliño?" "ai, pois perdín á mamá e ao papá". "De donde eres?" "Eu son de Mesego". O neno xa falaba. Entón elas: "ai, de Mesego, entón hai que levalo onda as das fabas, que son de Mesego. Chegaron e xa estaba todo contento, comendo un racimo de uvas, que estaba coas señoras dalí. Sempre falaban, eu era moza e aínda seguían... "O susto que nos diu!" O sea, que era unha aglomeración tan grande de xente! Que era... Xa vés! Xente de toda a comarca.

Comba: claro.

A: i había o alumbrado. Eso tamén. Eso era outra cousa... "Hai que ir ver o alumbrado".

Comba: Que se comentaba muito, non?

A: Claro, porque... mira: Nas aldeas non había luz. A min recórdame, poñer a luz nas casas... Aínda me recorda a min. Era mui pequeniña, mui pequeniña, pero teño idea aínda, que pola noite... pola noite, á noitiña... Enchíanse os depósitos, preparábanse os depósitos de carburo. Que se colgaban... Na ventana colgábanse os depósitos de carburo, non sabes? Colgábanse os depósitos. E había moita xente pois que tiña un... candil de gas, porque non tiña pa petróleo, non sabes? Entonces tiña un candil de gas. Nós de gas tamén tiñamos un... Unhas veces tíñamolo de gas, e outras cunha veliña, que sinto moito quedar sin eles. Porque... andábamos do forno pá casa, porque nós vivíamos un pouquiño máis adiante, e andábase co candil. Como nos camiños non había luz! Andábase co candil, non sabes? E claro, imagínate ti, ir ao Carballiño, que era todo iluminado, toda a calle iluminada, con luces de colores... A xente iba a velo... iba a velo fuego, que botaban as ruedas. Vós, as ruedas téndelas visto? [Son baixas. É fuego baixo.

C:[Non as vin nunca...

A: pois, oye, eu non sei o ano pasado, non sei se non as botarían...

C: que se encenden e entón dá muitas voltas, non?

A: si, si, muitas voltas, pero con figuras, non sabes? Pois mira: as ruedas, iban ver as ruedas; iban os nenos aos fantoches, e iba... E máis, todo o mundo ver o alumbrado. Estouche falando de que a xente viña de Cabanelas... Cantos kilómetros queda? Seis-sete... Tranquilamente sete. E se vivían no fondo de Cabanelas, escuso dicirche. De Gomariz imagínate a cantos!

C: viñan a pé?

A: A pé... Pero estouche falando... Viñan cos nenos, e coas cestas das cenas. Nós sempre cenábamos no Carballiño, debía por non ir cargados, que sempre cenábamos alá, pero a maioría da xente... Outra tamén non a levaba, eh! Tamén comían nas tavernas... Que non íamos a hoteles, íamos de taverna, que era máis barato. Pero a maioría da xente... Había tamén xente que ía comer ás tavernas que non o levaba, pero a maioría si: iban coas cestas cargadas, e cos nenos. No colo! Uns pola man e outros no colo. E despois cando se acababa o fuego ás tres da mañá, estaban as mais todas debaixo dos soportales, pobriñas así cos nenos no colo, durmindo os nenos, eh? E despois, cara a... coller outra vez cos nenos, eses sitios. Que aínda dicían "ai, que ignorantes!" Ignorantes por que? Hai que pensar que se non viñan ás festas do Setiembre... Unha televisión non a había, un aparato de radio tampouco... O sea, non vían unha luz (no pueblo na tiñan), non vían un... un fantoche, que non sabían o que era un teatro, nin o que era un títere, nin o que era unha cousa desas...

C: Era o acontecemento máis importante...

A: Era. Era. Máis... Oye... Se nós hoxe vamos... Si diría, o espectáculo máis importante do mundo non nos é tan... Tanta novedá! Porque ao fin e ao cabo xa estás acostumbrada a... Pero entón non! Entón dicían "que ignorantes, co aqueles nenos así gardadas..." Era a única maneira que tiñan de ver algo!

C: Eso quen o comentaba?

A: Eso vivino eu! Eu teño setenta e seis anos, nena, eh!

C: non, pero quero dicir... quen eran os que lle chamaban ignorantes aos outros?

A: A xente. A xente daquí cercana.

C: A xente... que se creía máis...

A: Máis de ciudad. Éramos de aldea coma eles. Pero como estábamos aquí cerca... Aquí coller un neno no colo, ou levalo... [dille a Ricardo:] Vaise o Juan, non tes que falar con el? Ai é ighual.

Mira: aquí, como... un neno... vamos a ver. Coller un neno no colo ou collelo pola man daquí ao Carballiño, relativamente... Era cerca, non era tanto traballo. Entonces non se... "mira vir desde alá, desde Cabanelas, co neno ao lombo!". "Mira a vir desde tal..." Non sabes? Pero eu agora doume cuenta, que si, que... Era a única maneira de que os pais e os fillos; ademais xentiña que traballaba todo o ano, de sol a sol. Pst! Non había un horario, como hai agora!

C:mmm

A: Oye. Era normal que quixesen tamén ter un momento de asueto. Divertirse un pouco e ver algo.

C: Porque... A Barriga Verde ti recórdalo só... no Setiembre?

A: Si. Ai, non viña noutras fechas.

C: Non viña noutras festas.

A:non non non non non. Eu e todos.

C: E chamábadeslle así, o Barriga Verde?

A: Os fantoches. Tamén se chamaba Barriga Verde, tamén se decía, non? Pero o máis eso era... "Ai! Logo vén o setiembre para ir aos fantoches" Dicíanlle aos nenos. "Ai! –ao mellor a un neno- como t... Mira! Como seas malo, ti aos fantoches non vas!" Era un castigo, non ir aos fantoches.

C: pero iban sólo nenos, ou iban maiores tamén?

A: e maiores, os nenos non iban solos, os pais iban cos nenos. Os pais iban cos nenos aos fantoches. Os pais, ou un tío, os abuelos ou... Non sabes? Alguien. Pero...

C: eles solos non.

A: Non.

C: Igual os un pouco máis maiores...

A: Bueno, ao ser maiores, eu non sei, porque despois ao ser maiores xa volábamos...

C: Xa non íbades?

A: Posiblemente non.

C: porque tu cantas veces terías ido?

A: Ui! Desde que nacín, desde que teño uso de razón, eu acordo siempre os fantoches!

C: mmm? Fuches varias veces, logo?

A: Varias? (.) Xa che digo, ao chegar as festas do Setiembre íbamos aos fantoches. Eso...

C: E recórdalos sempre iguales ou había algo... ?

A: Non, sempre iguales, sempre sempre. Siempre era o mismo espectáculo. Siempre, siempre. Siempre era o Demo, siempre era o bacalao, siempre era o pao... Siempre morría o Demo, siempre andaban a paus...

C: E había... Estaba o cura... ?

A: O cura... Oye, o que non me recordo... Teu pai si que seguro que se recorda, o que lle daba os paus ao... ao Demo. Mira ti, que non me recordo como se chamaba ese personaxe...

C: O personaxe que lle daba paus a todos, non?

A: Claro, ao Demo.

R: Sería Barriga Verde?

A: Nós Barriga Verde chamábamoslle ao que... Posiblemente era o Barriga Verde! Porque, oye: o que estaba fóra nós dicíamos que era o Barriga Verde, pero posiblemente, o... Fóra era o Traga Estopas.

C: mmm

A: Ese era o Traga Estopas. Posiblemente era o Barriga Verde o que lle daba ao...

C: I estaban, o que estaba coa cara pintada na porta, a señora, e non había ninguén máis, por alí?

A: Mira, aquelo todo érache unha... Unha empresa. To... Mitá do... do Setiembre, como lle chamábamos nós ás festas... Non ves? Despachaban uns no sitio dos outros, andaban... andaban todos mezclados. Osea que ao mellor nun momento había dous ou tres e noutro momento... (.) Non sabes? Pero os principales eran: o Tragaestopas, co... co bombo e os platillos, a señora esa, que a señora era a... a da taquilla, bueno a...

C: A que cobraba entrada.

A: Si. Non sabes? Eso si que me acordo.

C: E entrábades... E dentro sentábades nalgún sitio ou estábades de pé?

A: Ai sentarse... ti toleaches! [rio] Mira, eles tiñan como un... (.) Como che diría eu? (30:00) (.) Vamos a ver, máis alto que esa cheminea, non? As marionetas por atrás. Non me entendes?

C: Si, si, si, si.

A:As marionetas por atrás, non sabes? E nós todos alí mirando, todos así apiñados, apiñados, apiñados...

C: E que sería? Unha tela, ou de madeira?

A: O que si que xa non consigo... eu penso que tiña por abaixo unha tela. Eu penso que tiña unha tela, non sabes? E despois... este... vamos a ver, como se fose así un... por atrás [explica con xestos] Estaría a esta altura. Bueno, tiña que estar alto para que visemos todos...

C: pa tapar un home, tamén, non?

A: Si, e pa vermos todos. Entonces, por atrás, era por onde estaban os... actuaban as marionetas.

C: ahá

A: Non sabes? E nós todos así... todos así... Apiña que... Mira, cantos máis entrásemos, cantos máis... Se cabíamos douscentos non entrábamos cen. Personal sobraba, porque eles tiñan siempre xente! Estabase así [xesto coas mans, de apiñamento]. Había que esperar moitas veces pra entrar! Ou sea que apiñados, apiñados, apiñados, apiñados.

C: E chegábades e facían fantoches?

A: SI

C: solo fantoches. Non había... [actuacións de outras cousas...

[A: Nada máis. Non. Eran fantoches, eran fantoches, non sabes? Eran fantoches.

Despois empezaron a abrir outras barracas máis modernas, había outra que era... eléctrica, así todo eléctrico que... había xa moitos... Non sei como se chamaba aquela, aquela foi máis tarde. Aquelo... Era unha novedá, cobraban unha entrada carísima! Eu fora coa mamá e co papá, pero eu xa era... Daquela xa era maiorciñas, que xa andábamos muitas veces así solas, non sabes? Seguramente me levaron porque era a entrada cara e... Eu que sei; vai ti a ver.

C: e como era aquela outra?

A: Si, pero aquela non consigo recordala tan ben. Recórdome que había... Unha mirándose ao espello, outra... E facíanos gracia, porque claro, eran movimientos, todos, e entonces... Como non estabas acostumbrado...

C: que serían, como autómatas? Como muñecos... [mecánicos?

A:[Si, claro. Eran muñecos mecánicos pero claro, daquela nós non estabamos acostumbrados a que se movesen as... as cousas, non sabes? Había por exemplo, un

señor que estaba facendo no... no lume... E caíalle o pantalón, non sabes? E víase o lumiño... Esas cousas, non sabes? (.) Si, eso sí. Había o dos espellos, eso xa o había siempre, o dos espellos, non sabes? Ai!!! Reíamonos muchísimo, daquela xa éramos... xa íbamos solas, e... Ai! A unha que lle facía a cara ancha, a outra alargada... Xa sabes, o dos espellos, eso. Había o... Pero eso xa era máis tarde. Ou se o había antes eu non o... o tren da bruxa... que entrabas dentro e dábanche escoba. Escobazos, pero eso xa era...

C: pasar medo, alí...

A: Si. Pero eso xa éramos nós xa...

C: Xa íbades só.

A: Eso, xa íbamos solos, eso xa nada. Os caballitos, os caballitos tamén. Os fantoches e os caballitos; eso era algo dos nenos. Os cochitos xa viñeron máis tarde aquí. E por exemplo, os caballitos, eran sólo os caballitos, porque a min recórdame que a primeira vez que fun a Orense, que tiña dez anos (cando hoxe un neno aos dez anos xa foi a Madrid). E, nunhas fes... Eran as festas de Corpus, e entonces había... O coche de bomberos... Ai, eu fun nun coche daqueles de bomberos. Era como os caballitos, igual. Pero había bomberos, había... Xa nos facían máis... muita gracia. Aquí solo viñan os caballitos. Despois viñeron os coches eléctricos máis tarde, xa... Eso xa era... Xa éramos mozas cando viñeran. As barcas si. As barcas si que as houbo siempre. Pero nós aquelas barcas voladoras! Non nos deixaban ir... Porque nosa abuela, nosa mai tiña medo si levábamos un golpe... Entonces as barcas voladoras... Taba prohido irmos. Había outras máis baixiñas. (.) Había o venyven! Tamén daquelas xa nós íbamos solas. O venyven, que era como un queixón, iba e viña, iba e viña, eu levanteime unha vez máis mareada ca pouco...

C: como un columpio, entón?

A: Era como un caixón, mui grande. Como esta arca, máis ou menos. E entón, íbamos... Iban e viñan, iban e viñan, íbamos e víñamos... Eu cando salín dalí mareadísima de todo. Había as montañas rusas, tamén. Pero eso xa todo... de máis grande. I eu, de pequena tamén eso non o recordo, porque eu a esas cousas de pequena tamén anque as houbese non nos deixaban non nolas deixaban ir. Non sabes? Entón non...

C: Ousea, de pequenas... I esto... ti ibas cos teus pais, íbades cos teus pais... á feira?

A: Non. Pola mañá iban os nosos pais á feira. Nós pola mañá quedábamos na casa. E despois pola tarde... Ïbamos á festa, e a velo fuego... Hasta as tres da mañá non víñamos pá casa.

C: E a Barriga... aos fantoches a que hora iríades: pola tarde, pola noite?

A: Pola tarde, os fantoches era pola tarde. Os fantoches funcionaban de tarde e de noite. Pero xa... penso que funcionaban pola mañá porque había nenos, que eran de lexos, que xa viña pola mañá á feira con seus pais. Non sabes?

C:Claro, aproveitarían...

A:Tiñan que funcionar porque a min recórdame unha señora (...), unha abuela, a pasar coas netas, e entonces dicíalle: "lévoas aos fantoches, porque despois van os pais á tarde". Entón xa tiña que haber pola mañá fantoches. Pero pola mañá si que non recordo nunca ir... Non sabes?

C: Entón, na obra de Barriga Verde... Que había un personaxe que batía en todos...

A: Si, porque o outro dicía bacalao, bacalao, bacalao... Queres bacalao? Bacalao, bacalao, bacalao!

C: E a vós eso facíavos gracia...

A: Hombre! (.) Cousas de críos...

C: Pero aos maiores tamén lles facía...

A: Aos maiores non sei se lle facía gracia o vernos a nós rir tanto.

C: Porque tamén daquelas... Eh... Bater nun cura... supoño que sería...

A: Non, ao cura non se lle pegaba. Ao cura... O que pasa é que eu... o espectáculo non o recordo ben como era. O cura tiña que ser o que botaba a bendición.

C: Ahá

A: [a Ricardo] Estou segura de que teu pai a recorda millor.

C: Botaba a bendición... Ao espectáculo?

A: Non, non. Aos... Ás marionetas aquelas todas, non me entendes?

C: ahá

A: Imagínome que cando o outro lle pegaba, pois... botaríalle a asolución. Eu eso xa...

C: Cando morría...

A: Si. Eu eso xa... Eu, o que me recordo é máis do pau... "Queres bacalao, bacalao, bacalao..." Eso si que me recordo. "Morreu o Demo, acabouse a peseta". Eso tamén o recordo...

C: Porque aí acababa o espectáculo.

A: O espectáculo, si.

C: E acórdaste dun touro?

A:[baixando a voz, como se lle custase lembrar] Eso foi máis tarde... O touro. Que eu non iba ao touro. Qeu se poñían no touro e caían... E... non sabes?

C: Si, pero digo nos fantoches...

A: Ah! Nos fantoches había un touro! Había un touro, ai... pois si que había un touro, nos fantoches. Había un touro, nos fantoches. É que eu teño o espectáculo bastante olvidado xa, eh!

C: Home, si eras tan... Eras pequeniña, entón...

A: Era pequeniña pero despois xa era maiorciña, podíao recordar mellor, eh! (.) Había un touro!

C: que toreaba...

A: Si, si, si, claro. Claro. Aquí vou preguntar a meu irmao, como era o... Si, si, si. Si que había un touro.

C: E vós, claro, víades a obra unha vez no ano, no setiembre...

A: e nada máis. Nada máis. Era na única fecha que viña.

C: E despois... Tíñades algunha outra... Non sei, algunha outra atracción, ou íbades ao cine...?

A: Mira, nós empezamos a ir ao cine, pois mui pronto. Eu a primeira película, a primeira vez que fun ao cine, fun en Marín, porque aquí...[Mesego enteiro íbache a Marín.

C:[en Marín?

A: De verao, á praia.

C: Ah, si?

A:[susurrando] Ai, si che conto eso! [río] Tes apuro?

C: Non, eu non. [rio]

A: Os nosos abuelos, e bisabuelos... Aquí todo Mesego, todo o pueblo iba a Marín. A xente, era un pueblo pobre, andaba traballando nos eidos, andaba como podía... Bueno, é un pueblo obrero, un pueblo... Ah, pero a Marín íbase. Iban nos carromatos...

C: anda....

A: Entón non había coches. E había... Ao mellor tamén influía que aquí había dous ou tres señores que tiñan carromatos, que era como decir os camioneros, non sabes?...

C: Claro, porque andaban por aí adiante...

A: Claro! Iban da montaña ao porto. Levaban, por exemplo, de aquí patacas, e traían de alá a sal, traían as velas...

C: A Vigo?

A: A Marín. Aquí iban a Marín. Debía ser o sitio máis cercano. Entonces levaban, produtos de montaña e traían produtos de... de mar, non, que as velas non serían, pero virían nos barcos, digo eu.

C: Claro. Si...

A: Traían produtos do...

C: Si, porque o sal daquí non era.

A: A sal... Oye, eles traían a sal. Traían... Osea, traían produtos dalá, e levaban produtos daquí. Un intercambio, non sabes? Entonces tiñan unhas... mulas, yeguas... Non sei.

C: Animais de carga.

A: Si, bueno, que eran os que se encargaban... E había dúas ou tres casas, dous ou tres señores, que dicían: eran arrieiros. Cos cabalos, e máis tamén tiñan os carromatos. Primeiro era un carro de arrieiros, e despois cos carromatos. Entonces iban, collían a ruta esa, e iban a Marín. E que pasaba? (...)a Marín ao vir o tempo dos baños, como dicían elas: iban unhas e viñan outras. Beixaban alí á Profesional, ao instituto que hai alí abaixo; aquí hai un instituto.

C: mmm

A:E no fondo había unhas faias... Púdolle quedar a cabeza descansada a quen as mandou cortar... Unhas faias... Mira, eran tan grandes e tan... aquelas faias. Debían ter douscentos anos, aquelas faias, que marabillosas eran. No outono poñíanse preciosas. Entonces, botaban a noite enteira carrexando as cousas prás faias. Dicía a mamá, os pequenos levábamos as cousas que pesaban pouco, e os grandes levaban as cousas que pesaban moito. Levaban... Había un caixón na nosa casa que ese seica levaba pra medio pueblo, porque era mui preparadito de carpintería. E alí era onde levaban a roupa. (40:11) Despois levaban a bota do viño, levaban o saco das patacas, levaban o lacón, levaban os chourizos, levaban os huevos. Levaban todo daquí! Por iso iban, que senón, imagínome eu que non terían cartos para gastar. E despois, con dúas cadelas que levaban, traíanlle regalos pra alguien que non fose. As sobrecamas, que lles chamaban elas ás colchas... As primeiras tinas de lata... Porque a xente iba lavar ao río e levaban a roupa en cestos. Non había tinas, nos tempos das nosas abuelos.

C: mmmm

A: Entonces as primeiras latas... AS primeiras tinas de lata, viñeron de Marín. (.) Traían as botellas de ginebra, que na nosa casa había tres, que sólo quedou unha, que se rompe esa xa si que... Dios mío! Que eran, as que se poñían de noite na cama, con agua mui quente, que conservaban a calor desde a noite hasta a mañá. A mamá cambiáballe tres veces a agua, metía... E conservaban toda a noite a... a calor. Porque esas que se ven agora por aí nas feiras e por aí a vender, de barro, esas son porosas. Aquela era un... Eran oscuras...

C: E bebíase a ginebra e...

A: E a ginebra, por que as traían de Marín? Porque os mariñeiros bebían a ginebra, entonces...

C: Viría de Inglaterra, ou de por aí.

A: Claro. Entonces elas, traían de regalo as sobrecamas, como dicían elas, as botellas, e as tinas. Osea, que aínda traían regalos.

C: E canto tempo se botaba alá?

A: Pois voucho dicir! Botaban pouco menos tempo no camiño que alá.[río]Salían de aquí... Dicía a mamá, salíamos na madrugada, pero aquela noite xa non durmíamos, carrexando as cousas pró carromato. Porque os carromatos non podían subir arriba, porque eso era unha costa, a Pedriña, agora hai carretera, pero era un... non daban subido, entonces os cabalos traíanos arriba, a... A descansar, e a comer, e a beber. Pero despois, os carros deixábanos abaixo.

C: Alí nas faias, non?

A: Enganchaban os carros, e marchaban todos. Cando chegaban a Brués, a un pueblo aí a unhos kilómetros, empezaban a dicir os rapaces: "oi, eu que fame teño!" E outro dicía: "que fame teño!". E dicían as nais: "claro, xa lles chegan os aires de Marín, xa lle abren o apetito". E a mamá decía: "o apetito? Eran as fiambreiras, que levaban as tostadas, e as costilletas, e aquí só se facían as costilletas cando enfermaba alguien, e as tostadas pola Pascua. Entonces levaban pró camiño as fiambreiras coas tostadas e coas...

Comba: costilletas...

A: ...costilletas, e era o que lle abría o apetito! E as mamás decían: "xa lles cheiran os aires de Marín". En Brués! Si. E despois chegábamos a... a Vichocuntín... No, non sei si era en Cerdedo. Bueno, nun sitio deses de por aí facían noite, quedábanse nun palleiro.

C: Xa fixeran un día enteiro de viaxe?

A: No, salían de madrugada, e iban andando hasta non sei se era Vichocuntín, Cerdedo, ou por aí. Bueno, alí quedábanse, nun palleiro. As bestas descansaban, bebían e comían. E eles cenaban. Cenaban, facíanlle a... cena, nós puñémoslle touciño, uns chourizos, e as mulleres, había alí unhas paviñas, que sabían que non sei... facíanlle o caldo, como unha potaxe! (43:21)

Cenaban todos. Durmían alí. Na madrugada, levantábanse, lavábanse e marchában hasta Marín. Pero ao chegar á Estribela, xa se beixaban dos... dos carros, e xa escapaban, unha co touciño, outra cos chourizos, porque había que pagar un fielato na entrada de Marín. E para non pagar o fielato escapaban coas cousas polo camiño. Non sabes?

C: xa, xa,xa...

A: pero antes (43:50) de chegar a donde se quedaban, xa polo camiño dicía mamá: "non quedaba nin unha mazá nin nada en todo o camiño." Porque por costas arriba... beixábanse. Sólo quedaban os vellos e os nenos no carromato, os outros iban a pé. E entonces íbamos, iban a xente ás mazás, por donde había ao rededor, non quedaba nada polo camiño.

C: Por onde pasaba, arrasaba!

X: Non me digas que non era divertido! (.) Despois chegaban alá... E se escapaban. Ah! E iban a buscar pousada, decía a mamá; nós ibamos prá casa da señora Manuela, xa íbamos siempre. Pero... a maioría da xente iba tódolos anos, e nunca

tiña unha pousada fixa. E iban pra unha pousada, naquela roubábanlle unhas patatas ou eso... Ala! Arramplaban coas cousas pra outra casa. [ri] Ousea que non pasaban os baños completos moitas delas.... Dicía a madriña, e a María... Bueno, así por moitas dicía: "iban pra unha casa, iban tamén para onda Señora Manuela, pero elas dormían nunhas camas de cordas". Que siempre tuven curiosidá por saber como serían aquelas camas de cordas. Dicía, "porque lle eran máis baratas". Entonces elas durmían, durmían dúas ou tres nunha daquelas camas de cordas. Nunca soupen como eran. Nunca soupen como era esa cama!

C: Sen colchón...

A: Eu que sei como era! Nunca... Siempre tuven curiosidá, e nunca soupen como eran. Entonces a mamá decía... Nós íbamos prá casa da Rosalía, da señora Manuela, que era unha casa de confianza, ou sea, se (...) dunhos anos pa outros. Pero as outras... Claro, seríalles máis baratas, facerían como... como podían.

E despois había os protestantes! (.) Entón, dicía... Os protestantes tiñan unh sofá de terciopelo; elas acostumbradas a sentarse nun banco... Dicía " a Felisa iba siempre ás cerimonias dos protestantes porque botaba cada sono naquel sofá..." [rimos] Mira, era de película!

C: Alí en Marín?

A: Era de película, ir a Marín, non me digas!

C: E logo bañábadesvos, na praia?

A: Bañábanse... miña abuela... No, eu cando... Nós tiñamos traxe de baño, e miña nai tamén. E miña nai debía ser a única no pueblo que tiña traxe de baño, porque aquel traxe de baño en todo o verao non paraba nada. Viña miña nai e levábao Fulana, viña Fulana e pasáballo a Citrana [ri] . Y era siempre o mismo traxe de baño, da abuela, un traxe de baño azul. Oye, canto sentín tirar con el! Que eu despois tirara con el porque estaba... vello; mira, tenme pesado moitas veces, e decía, pa que o tiraría! Era un traxe de baño azul, tiña así unha faldita... Era un pantaloncito corto e unha faldita así, de punto. E de tirantes, de tirantes máis ou menos como son ahora os nosos, como pode ser... non sabes? Pero despois outra xente envolta nunha sábana, as da montaña sobretodo... Pero outra xente... Envolta nunha sábana. Decía mamá: "levaban cada susto!" Porque despois coa sábana non se...

C: Non se movían...

A: Non se movían, e creo que... Que bueno. Tan siquera que se bañaran coas bragas, muller! É así! Pero mira que coas sábanas! Envolvíanse nunha sábana...

C: E eso en que época era? En que época íbades a Marín?

A: No, cando eu fun, nós íbamos en coche.

C: Quero dicir, en que época do ano? Iban en agosto...?

A: Non, en verao. En julio e agosto.

C: Julio e agosto?

A: Si, si. Cando... En Setiembre chamábanlle outonizas, as que iban, tarde, non sabes?

C: Pero esas eran as da montaña, máis, as que iban...?

A: serían, ao mellor, ao recolleren os frutos, ou así. Pero tamén iban no tempo de... en julio e agosto, cando iban os de aquí, qu'a mamá falaba de xente que... iba de aquí, non sabes? Oye, nós cando íbamos era distinto! Era outra época, xa había coches. Estouche falando do tempo que iba miña nai, miña abuela, miña... Y a que non podía ir mandaba os rapaces por unha veciña, pero non había un rapaz... non había un que non quedase sin ir a Marín, neste pueblo! (47:32)

C: Mira, entonces vós, [as diversións que había...íbase ao Carballiño?

A:[Ai, nós íbamos ao cine.

C:...ao Carballiño. Aquí... Mesego, chámase?

A:Mira, aquí houbo baile. Ao final do pueblo, na casa da señora Regina. Na casa da abu... da nai, do Lucho. Máis ao final, unha casa que está arreglando ahora... a filla do Lucho, alí, recórdame a min haber baile, aínda. Nós éramos daquela aínda rapacitas. E si que había baile. E na casa da señora Regina, que eran o... precisamente a señora Regina era a que tiña o baile alá, que non era a casa dela. Despois cando fixeron a casa aquí tíñana aquí. Ao mellor aquí polas festas de... Aquí, a Santa Lucía, que era mui famosa, en diciembre. E se chovía pois, despois que fixera un señor a casa alí, o pai da Olga; pois tiñan ao millor baile alí, se chovía, que non podían bailar fóra. Pero senón aquí, pois era... ao Carballiño, onde se iba.

C:mmm

A:Eu a primeira vez xa che digo, fun a Marín. Ao cine fun a Marín. E despois, íbamos, sempre nos daban os cartos pao cine; non sei se era para nos quitar da casa, pero tíñamos qu'ir á sesión infantil. Non nos deixaban ir á de tarde porque senón pasaba tarde. Entonces ás tres e media [bate palmas marcando velocidade], os domingos coma frechas. E os días de feira tamén; non tíñamos clase pola tarde, ían os maestros á feira, entonces o día de feira tamén íamos muitas veces ao cine. Pero senón pola semana, non. Despois de maiores íamos a veces pola semana, pero de pequena non.

R: e fuches ao cine antes en Marín que o Pabellón Neira aquí?

A: (.) Si. Porque eu tería tres anos cando fun ao cine en Marín. Touche falando... Oye , estouche falando de ir coas nosas parientas, coa Rogelia e coa Elvira Millera, elas eran mocitas, e levárenme a min e ter que saír comigo porque eu... que estaban matando a unha muller, si e eu... e entonces tivéronme que quitar pra fóra, non sabes? Osea, nunca había ido ao cine. Pero despois si; despois íamos aquí ao Neira... Que o Neira era de tablas, eran os asientos de tablas, como había os pupitres alí na escuela, non sabes? Na escuela. E había... Pra diante eran bancos corridos. Uns bancos e... Poñíamonos todos naqueles bancos, empezaban a empuxar unhos aos outros, mitad diles, fuera. [rimos] E cabíamos todos, todos os que fósemos, porque como unhos abaixo, sentados no suelo, e outros nos bancos... Había unha... estufa, unha estufa de leña, e había un caixón coa leña. Andaban as pitolas polo aire, había

o Antonio Alén, e o Pancho, un primo noso que non se sabe cal dos dous era peor... Entonces formábase cada, cada... Nös non íbamos a butaca, a butaca éranche eso, unhas tablas sentadas así, nós ibamos a aqueles bancos corridos.

C: aha

A:E separábanos unha valla desta altura. Butaca, podías pasar tranquilamente.

C: Porque a entrada era distinta, claro.

A: Claro. Nós entrábamos nunha porta corrediza, chegaba o Alén i o Antonio, corrían a... Iban tódolos días ao cine, todolos rapaces de Mesego. Tódolos domingos. E non tiñan unha cadela... Facíanlle así ás portas [onomatopeia dun zunido] Todos pa dentro. (50:38)Viña o Neira.... Lío. Aquelo érache un show! Mira hasta que punto, que unha vez díxolle o... o Neira ao Alén, díxolle: "Mira, ti entra de balde. Estasme calado e quieto, e ti entras de balde". Entón un día saliu fóra e díxolle: "Don Pepe, eu de balde non podo entrar, que eu quieto non podo estar." [río] Entraba igual de balde, porque el metíase por donde fora. Decía: "eu quieto non podo estar." Osea que era... Alí era un show. Ir alí ao cine... Chegaba a cola a... enfrente, ao Peñasco, ao comercio Silvares, ousea que cruzaba toda a calle. Pa... Era o único cine que había!

C:Era o que había... Foi o primeiro que houbo?

A: Foi o primeiro, que había!

C: E que películas poñían? Que películas recordas?

A: Mira, eu a primeira película que vin aí foron as aventuras de Marco Polo, no Neira. Esa si que me recordo, eh! E despois íbamos ver aquelas vaqueras, e aquelas españoladas todas, non sabes? Era o que... Aquelas de Jorge Negrete...Tíñanos Jorge Negrete, estábamos enamoradísimas dil... Así. Era todo. Pero a Mamá decíalle ao Papá, dicían qu'iles xa iban cando eran mozos, iban, ao cine, ao Neira. Pero que sempre era a misma película, "a batalla de Nieve". Dicía: "siempre era a misma película, a batalla de Nieve". Dicía: "había un muñeco na porta, un muñeco na porta que estaba dando voltas... E abría solo."

C: ai, si? Era como un mono?

A: Non non. Un muñeco! Eu que sei como era o muñeco... Eles dicían: "estaba aquel muñeco na porta siempre dando voltas..". Porque imaxínome que sólo abriría polas festas do Setiembre, eles solo falaban....

C: porque era un pabellón que montaban, igual daquela non estaba sempre montado...

A: Si, montado, si, porque era como un... Un pabellón.

R: Un barracón.

A: Un barracón, eso. Un barracón, aí é a palabra exacta. Por ejemplo, aquí o José, estos daquí desta casa, i os... Estes, eran moitos irmaos, outros que eran zapateiros, aqueles entraban... Cando había despois xa teatro, ou había cine, ou eso todo, que

despois xa había cine, cando eles eran... mozos. Entraban por atrás polo escenario. Non sabes? Pa entrar gratis, entraban polo escenario. Esto érache...

C:Osea que o negocio... Muito negocio non facía, o señor.

A: Non, debeu facer, que sempre viveu do cine. Don Pepe, que era un señor mui educado. Si, si.

C: Alí só se proxectaba cine, non había varietés, nin ningún outro...

A: Non creo. Donde houbo varietés... [ri] Donde... Que hai agora aquel edificio, donde eran os calzados Requis, acórdaste?

R:... calzados... Si.

A: enfrente de... Antes de chegar ao Capri. Bueno. I alí seica houbera un... Un café de bailarinas, decían nosos pais. Entonces [ri] chegaron os da señora Mercedes todos á casa. Porque botaban a vida toda aquí no forno, non sabes? "Ah! Ah! Estábamos alí e chegou un home e dixo: Que padres estos! Que padres estos!" Porque eran pequenos e imagínate. Eles estaban mirando todo o que pasaba!

C: claro.

A:[ri]Que me imagino que sería algo erótico, tampouco sería outra cousa. Que non creo que daquela pasase a outra cousa. [rio] O que pasa é que daquelas unha cousa un pouco erótica xa chamaba a atención.

C: Home claro!

A: Non sabes? Que non é... Si, e... Entonces que houbera algo de bailarinas alí. Sería así por... Por temporadas. Pero si non, despois non. Dos outros teatros que había, a min acórdame ir teus abuelos a... Antonio Machín, así... Pero xa éramos nós mozos. Non sabes? Non era... (.)

Había títeres. A min recórdame de vir aquí títeres ao pueblo.

C: Ah, si?

A: Si. Había, ou nas Seixas, no final, aí onde che digo que había o baile, ou arriba, na praza no pueblo.

C: E que montaban, tamén unha barraca? Ou...

A: Non. Atuaban fóra, non sabes? Atua... E a veces habíanche, agora doume de cuenta que a veces habíanche títeres bos, eh?

C: E que facían? Como eran, aqueles títeres?

A: Pois beilaban, cantaban, contaban chistes... Facían... Pero a veces, a veces, eu doume de cuenta, que viñeran unhos... Que aqueles foran alá, donde había o baile. Eran dentro. E digo: "que ben actuaban xa!". Non sabes?

C: mmmm

A: Ao mellor foi un pueblo... ou un teatro que despois se foron desfacendo... porque cando foi da Posguerra, a verdá, non se axudou nada á cultura de... do País. Entonces moitas compañías tuvéronse que desfacer e iren polos pueblos actuando, ganándose a vida como podían... Non sabes? Que non é...

I arriba si, porque nós mandábannos aquí ao forno a un recado e non víñamos o un sin o outro, que tiñamos medo. Si non iba teu pai non iba eu, si non iba... I había títeres, i o Papá era o que nos levaba aos títeres. Mamá estaba no forno i o Papá levábanos aos títeres. I antes de chegar el ao lugar, ao medio do camiño, xa estábamos nós arriba, e dicíalle el á... a túa abuela, dicíalle: "mira hoxe como non tiñan medo. Que antes de chegar eu arriba xa chegaran cada un por súa conta."[ri]

C: pero eses títeres actuaban por aquí tamén, polas aldeas?

A: Si, actuaban, si.

C: [Que pasaban, unha gorra, despois de actuar?

A:[E despois pasaban, pasaban, si. Non sabes?

C: Claro, que a xente igual dáballes, comida, tamén.

A: Pois a veces si. A veces... tamén lle daban. Alá nas Seixas, recórdome que nunha vez que actuaban alá, que estiveran alí unhos días, e dicían que lle daban patatas, e lle daban, así, non sabes?

C: E facían malabarismos, ou [acrobacias?

A: [De malabarismos non me acordo. Deso si que non me acordo. Non sei si facían, pero non me acordo. Máis ben era iso: cantaban, bailaban, contaban chistes, ao mellor un trociño así dunha...

C:... dunha comedia, ou dunha... parodia.

A: Si, si.

C: [a Ricardo] Faime muita gracia, que lle chaman títeres... Escóitase moito.

A: Títeres! Si, si, si.

R: Títeres é teatro.

A: É teatro! (56:30)

C: É teatro ambulante, non?

A:...ambulante, si. Sabes o que había? Pero eu eso non o recordo: os entremeses. A vós sónavos oír falar dos entremeses?

C:si, si, si.

A: Bueno, pois en Mesego creo que os houbo mui famosos. Que precisamente os debía escribir... o señor ese, que che digo eu que nunca foi á escuela, que andaba coas ovellas no monte.

R:O David do Hawai, que era...[(... do maestro)

A: [O abuelo.

Si, si, si. Pero era un señor... Eu digo, se chega ir á universidá... Sin ir á escuela...

C. E escribía os entremeses?

A:Si. I a Mamá, dicía que se acordaba de vir a Pardo Bazán aí.

C: A... A Emilia Pardo Bazán?

A. A Emilia Pardo Bazán...

R: Porque a Emilia Pardo Bazán estaba casada con un...

A: ...con un Quiroga, de aquí.

R:... que tiñan un pazo [en...

A:[o pazo, en Banga.

R:E tiñan tamén o balneario que era deles, da familia...

A: ... e a casa esa da Plaza Mayor, onde está o concello, onde está a Cruz Roja... Osea que tiñan propiedades... Aquí en Mesego, hai unha finca... O... Corbal... Aquí tiñan propiedades mui grandes, por aquí. Entonces, ela creo que pasaba temporadas, que pasou no pazo. Incluso, Os pazos de Ulloa, ou se escribiu aí en Banga, ou no Carballiño.

R: En Banga, probablemente.

A: Posiblemente en Banga, foi donde escribiu os pazos de Ulloa.

C:E que dis, que foi un día ver os entremeses?

A: Entonces a Mamá di que era mui pequeniña, mui pequeniña e que se acorda, a vir con unhos señores, do Carballiño... Imagínome que sería alí... Non? E ao vir, nas Seixas, que houbera entremeses... E estar a Pardo Bazán.

C: E quen actuaba nos entremeses, veciños?

A: O pueblo.

C: O pueblo.

A: Si, non sabes? O pueblo, que non é... A Mamá, que lle mandaban revistas de Buenos Aires, porque a Mamá lía muchísimo, gustáballe muito ler. Mandábanlle muitas revistas de Buenos Aires, e recórdome que dicía que viña, nunha.... que dicía "teatro al aire libre en Mesiego" , non sabes? Viñan as fotos do, do... Do teatro en Mesego.

C: ostrá...

A: Si

C: pois había que recuperar esas revistas...

A: Sabe diós...

R: a... Vilamorta, que era...

A: O [cisne?] de Vilamorta...

R: Vilamorta era o nome que lle poñía ao Carballiño Pardo Bazán.

C:Osea, que lle tiña un cariño...

A: Si, si...

R: Vese que en Banga non había moita animación, entón viña aquí...

A: E sabes onde eran as tertulias? Na farmacia do... do Payón. De quen era aquela farmacia, daquela?

R:Eso non o sei.

A:Dios mío como o vas saber se non o sei eu! (...) si, pero alí eran as tertulias nos tempos dos nosos abuelos, eran as tertulias aí.

R: Era unha farmacia que era...

C: As tertulias da xente... bien, non?

A: Hombre! Pois os outros non iban! [rio] Si, si. Catro que había no Carballiño, non sabes? Pois [baixa muito a voz, tenta lembrar algo] íache dicir eu agora... eran as tertulias aquelas...Don Cesáreo? Ou...

R: Cesáreo non era médico?

A: Non, era boticario. Era o da botica... do Fontaíñas, podía ser? (...) Non sei si sería antes da de abaixo, non sei. Era un señor que tiña unha amante en Mesego.

C: anda!

A: porque daquela non lle estaba permitido aos ricos casarse coas pobres. Entonces podía ter unha amante, pero non podía ter...

C: E tiña outra muller, el?

A: Non. Era solteiro.

C: Ai, bueno...

A: porque eu creo que estivo toda a vida enamorado dela. Pero, como se iba a casar con ela? Que precisamente, cando se viu enfermo e vello, a mamá dixo: “cando Don Cesáreo se viu enfermo e vello, mandou á Cristina, á María... Mandouna prá Coruña. Como quen... Non quero que nadie se ría dela aquí, porque despois claro, faltaba el... Ela era a querida de Don... de Don Cesáreo. Mentras el viviu non! Era respetadísima! Porque el era unha persoa importante, e ela era respetadísima. E el colleuna de nena e foina moldeando á súa maneira, entón, anque era de familias

mui humildes, e unha nena mui pobre, pois, foina moldeando á súa maneira e a rapaza pois era mui educada, tiña certa cultura... Non sabes? Mandouna a bordar... Non sabes? Foina el... que creo que era mui guapa, e foina...

C: Pero casar non podía.

A: eso non lle estaba permitido naquela sociedá. Os únicos que se casaron, que foron valientes, foron os Pereiras. Esos... Eran das familias tamén, deso de notarios, de familias así... Daquela do Carballiño. E casáronse... Un casou... Casáronse os dous irmáns con dúas muchachas. Un era o pai do Pablito, que era jefe de... O abuelo da... Da Marujita Pereira, sónache?

R: Si.

A: Bueno, pois o abuelo da Marujita Pereira, resulta que a abuela, pois era unha señora mui pobre. Mui guapa, e el casouse con ela. Vivía con ela. Tuvo dous fillos. A nai da Marujita... No, o pai da Marujita, i outra señora que foi a primeira en ir á universidá do Carballiño. En ir á universidá a Santiago. Foi a primeira, bueno. Entonces... despois ao final casouse con ela. Non sabes? Puxéralle un comercio, donde hai o comercio Soto, seica un comercio de telas, dicían as miñas abuelas, non sabes?

Bueno, púxolle un comercio de telas... (1:02:16) E despois casouse con ela. E seica lle decía aos fillos: "mirad para vuestra madre, que de un duro... de una peseta, hace dos".

C:ahá

A: I o outro irmao era o pai da Lupe Somoza, que estaba casada co Pedrouzo, non sei si che sona. Bueno. E ese, tamén estaba casado... ou tamén tiña outra, igual, pobres. Ese casouse en articulos mortes, non se casou... A Lupe naceu en Madrid, que seica tiñan propiedades, e dicía a Mamá... viñan no periódico e dicía "regresó a Carballino don..." –non sei como se chamaba, Somoza- con su familia." Dixo, como non podían poñer a muller nin a filla, porque non estaba casado... Pois ao final casouse. Casáronse e deixáronlle as herencias!

C: claro...

A: non sabes? Foron os únicos valientes que se casaron. Os outros... I o pai da Marujita tamén. A nai tamén era pobre, moi pobre. E entonces tamén... Largouse con ela, fóronse, il era... jefe de correos... de telégrafos. Fóronse, foise con ela pa Cataluña, ou non sei pa onde foi... E hasta que... morreu o pai, debeu ser, dil, ou algo así, non casou. Que a ela morreulle o pai e todo e non veu aquí a nada. (.) Un pouco moros tamén eran, sabes?

C: xa...

A: Que non é...

[R di algo incomprensíbel, e eu río]

A: Os ricos daquela estábachelle permitido moitas cousas. Dicimos que lle está permitido agora; tamén xa lle estaba permitido daquela. Ao que non se lle

permitía nada era aos pobres. Que non era... Ui! Historias deste pueblo! Habíache... montóns de historias... Montóns de historias.

A fábrica aí de papel? Aí, mira, había moita fruta, daquela non había pestes e tamén había moita fruta... Unha tatarabuela nosa estaba aí de muchacha, de criada, na casa.

C: mmm

A: Entonces era a fábrica de papel, ou de xabón ou de papel. Entonces os obreros, pobriños, morrían de fame e de sede. Dábanlle unha miseria, traballaban de estrella a estrella, e a nosa... tatarabuela, a nosa... entón víaos con tanta miseria, como tamén ela a pasaría, e recollía a fruta pa lle dar... a do chao, pa lle dar á xente, pa que refrescase un pouco, e o suelo limpase un pouco... E mira si era malo... Que dicía eu, "ai, que malo son... é aquela xente!". Dicíanlle "Filipa! Vale más podrida que mal comida!" Non lle deixaba que lle dise a... a...

C: ...a do suelo...

A: ...a do suelo á xente , a aquela xentiña que morría de fame e de miseria. "Felipa! Vale más podrida que mal comida!". Eh? Ai, por favor, que esclavitú! Ai!!! Daquela, habería algún rico pobre, pero a maior parte debíanche ser... (.) Habería algún rico bo, digo.

C: xa. Pero era a excepción...

A: Oye, como esclavizaban aquela xente... Pero a xente vivía esclavizada, vivía...Non tiña nin... Además de non ter que comer non tiña pra eles, nin tiña... [resopra] . Non sei, non sei. (.) Era... Eu xa non recordo, pero oía contar na casa que lle contaban os abuelos, ou bisabuelos ou o que fosen... que así... deses señores que eran ricos, e ao mellor que tiñan unha finca ao lado... Un pobre tiña un sitiño ao lado diles, e collían e dicíanlle: "este sitio é noso". E dicíalle: "non, que é meu, mire...". "Ai non! Non, non, que esto téñollo que aumentar eu ao meu." E collían a finca.

C: Así son ricos. [Así se facían ricos...

A: [E collían a finca. Pois fíxate que o contaban eles, os abuelos ou os...

C: Porque, esto, Mesego era un lugar pobre?

A:Pobre. Mesego pertenencía... vamos a ver. Mesego, esta zona toda dabaixo, hasta a casa da María da Francesa, sabes donde é?

R: Si.

A; E sabes donde é a casa da Gelita, da nai do...? O Forno Vello? Porque, o Forno Vello nós, descendemos dalí: os nosos bisabuelos ou tatarabuelos foi precisamente o primeiro forno alí.

C: Ou sexa que este é o Forno Novo.

A: Desde aquelo, aínda o meu bisabuelo tuvo un forno donde había as batallitas de nieve, o cine Neira. Tuvo alí un forno.

C: No Carballiño?

A: Donde... Antes de haber o cine Neira, o Pabellón, o meu bisabuelo tuvo alí un forno. E despois, como progresou, veu pa Mesego. Porque alí se conoce... Alí era arrendado, e aquí se conoce que pudo comprar o sitiño e xa se veu pa aquí, non sabes?

C: Xa...

A: Que non é... Pois mira: esto pertenecía todo a Sagra. Esto, toda esta zona... a Sagra.

R: é unha parroquia.

C: Ah!

A: A nosa abuela, aínda a tía Rogelia, esas estaban bautizadas en Sagra, formaban a parroquia de Sagra. E despois, aquí... Na iglesia esa hai unha capilliña, e a min decíame unha señora, que lle contaba a abuela dela, que lle decía: aí había unhos frailes mui pobres, que andaban pedindo polos pueblos, vivían de limosna.

C:mmm

A: Pero penso que Mesego do Cabo pertenecía a Señorín. Penso, Mesego dalá, do final. O sea que esto...

C: E a xente aquí dedicábase... eran agricultores?

A: Agricultores, panadeiros... Bueno, o de panadeiros xa vén de antiguo.

C: Ahá.

A: E obreros.

C: Osea, era xente que tamén se movía para traballar?

A: Si, si. Tiña que... E obreros. Obreros... Si. Aquí todos eran... Albañiles, daquela eran case todos canteiros, non sabes? Nós tamén descendemos da Terra de Montes, que os nosos abuelos viñeron para aquí de canteiros, unha rama das nosas. Veu pa aqui de canteiros, eran da Terra de Montes, da terra dos canteiros.

C: Si, si, si.

(.)

A: Os pueblos téñenche tanta historia! Empezas a recordar cousas que che contaban, que che... non sabes?

C: claro.

A: Cousas...

C: Pero está ben que se recorden, que non se...

A: Si! A min dame pena, que esta xente de agora, con tanta televisión e ordenadores non... Non sei... Porque esto transmitíase de abuelos a netos, de... E ahora non se transmite ningunha historia desas, non se fala... Non hai diálogos! Coa televisión... A min acórdame antes na casa, discutíase, rifábase, comentábase... Estábase siempre falando!

C: mmm

A: Eh? Eu, as historias que contaba meu pai e miña nai, dos mozos daquí de Mesego, das cousas que facían no Carballiño, das cousas que... E digo, ahora non se fala nada! Sentas a comer e xa poñen a tele!Entón non se...

C: Antes, que non había luz, aproveitábase... non? A pouca luz que había, pa estar xuntos, e falar...

A: Pa estar xuntos, e falar, non sabes?

R: o calor, sobretodo.

A: Si, o calor. Viñan todos ao calor do forno. Porque en moitas casas chovía. Moitas casas a leña era un... Así como ahora está tirada nos montes... A min aínda me recorda cando éramos pequenas, saían as rapazas –ai, que envidia me daban!- , ían aos garabuxos, dicían elas; tiñan un pau, alto; unha vara con un gancho na cima, e tiraban polos garabuxos secos dos piñeiros. A min aqulo dábame unha envidia, non sabes? [río] E iban aos garabuxos. Así que mira que escasez de... Porque aquí había pouco monte...

C: Claro

A: Entonces había que aproveitar hasta o máximo. E a xente, pois viña ao forno. Aquí cosían, e aquí se quentaban, aquí viñan os mozos, aquí viñan os nenos, aquí viñan os vellos... Aquí viñan os pobres todos do mundo. Os pobres? Tela marinera! Aínda me contaba unha vez... A abuela do Valentín, a señora Rogelia do Milhomes, non sei se a coñeciches... Bueno, e contábame, e dicíame “ai, cando túa nai e eu lle fixemos un... vestido a Clotilde do (...)” “ E como lle fixestes un vestido?” Dixo, “parecía un saco”. Dixo “túa nai... “ Miña nai ía coser e non tiña nin idea, non sabía coser. Dixo “vámoslle facer un vestido á Clotilde”. E a Clotilde non estaba quieta. “Clotilde estáte quieta pra che probar, que se non, non che facemos o vestido!”. [río]Mira, a Clotilde chegaba... Decía “chegaba, e sentábase encima do saco”. Pa que non lle levasen nada. Porque se non os rapaces escapábanlle co saco. E entonces a Clotilde, creo que ademais, que tiña un xenio! Mira, había outra señora, que dicía miña abuela: “mira, aquela non había posibilidad de que anduvese vestida como a outra xente. Tiraba as enaguas aos tellados”. Dixo, “unha vez chegou... Ai, dios mío, como viña! Entonces eu collín e dinlle –bajera, chamábanlle ás enaguas bajeras- unha bajera, dinlle, ai dios, pa que se tape algo. O outro día á mañá, chamoume Mercedes, estaba no forno e dixo: sale fóra! –Mercedes a veciña de (...)- Sale fóra, que mira donde che está a bajera, xa na cima do tellado”. Xa a tirara.

C: Pero logo que levaba?

A: Andaba sin nada! Andaba, eu que sei como andaría! Non sabes? Había personajes famosísimos. Había un que decía a Mamá: “ese sólo viña unha vez no

ano. Dicía, pero ese era un peregrino. Aquel señor non era como os outros". Dicía, "aquel tíñamoslle... " Dicía a abuela, e o abuelo... tratábano con moita... Porque dicía: "mira, traía unha manta ao lombo, unha manta de viaxe, dicían elas... debe ser como esas mantas de cuadros que traemos nós ahora, esas mantitas pequenas que pos nas pernas ou así. Dicía: "traía unha manta ao lombo. E entonces viña a noite, rezaba o responso do San Antonio, comía o caldo, comía o pan, e íbase quedar ao palleiro. E despois, á mañá, na madrugada, levantábase." E como aquí non había nin de noite nin de día, que andaba todo o mundo... Andaban todos a... Dicía: " e íbamos mirar, porque iba á fonte e peinaba aquela barba blanca". Dicían: "un señor tan fino, unha barba blanca mui larga, e quitaba un peine –que os outros non sabían o que era un peine, os pobres que se viñan (...) -, quitaba un peine, lavábase na fonte e peinaba a barba, e hasta o ano siguiente non viña. " Aquel era un peregrino...

C: Iba pra Santiago?

A: Elas que sabían? Elas metíaselle na cabeza que era un peregrino.

R: Debeu vir bastantes anos...

A: Si, si. Viña! Elas dicían: solo viña unha vez no ano. Dicía: "nós chegaba, e ao chegar xa..." Era como si lle chegase un santo pola casa, ou...Porque aquel non viña harapiento, non viña esfarrapado coma os outros, nin viña sucio. Dicía: viña mui limpo, traía aquela manta de viaxe ao lombo, aquela barba tan blanca, tan peinada, e lavábase... Acordáballe ben aos outros de irse lavar á mañá! Os outros non se lavaban, muller! Os outros pobres, non sabes? Si, que non era... Pero miña abuela, mira que era buena, miña abuela. Miña abuela, unha vez... A este dálle a risa, pero éche certo. [rimos]Mira, miña abuela mira si era buena, resulta que... Unha vez veu un, por aí, e era un señor tamén, como o peregrino, ese señor siempre tan curioso e tan educado. Ese señor non andaba pedindo. As cousas lle deberon ir mal na vida, porque era un señor de vergonza, que se vía, non sabes? Entonces cando viña pois, ese señor, pois dáballe... Aos outros dáballe pouco, o que podía. Pero a ese señor eu, dáballe maís, porque era un señor que vías que non... E un día chegou, xa tiña a tienda a Silda. E chegou o señor e eu collín e dinlle cen pesetas, aos demais non llas daba, a verdá era esa. E non sei que estaba facendo, e dígolle á Mamá "anda! Xa alá van os meus vinte pesos. Saliu cun paquete de tabaco na mau, fumando". E díxome: "mira. Nunca lle digas nada a un pobre, de en que emplea os cartos". Díxome. "Nunca llo digas. Que ao mellor agora quere millor o cigarro ca un bocadillo, dixo. E nunca llo digas". (1:14:50) Dixo, xa volo teño dito. Dunha vez veu unha señora que era de por alí dun pueblo cercano, e era pobriña, claro, e andaba pedindo. E entonces chegou onda mamá Aurora pedir. Viña por aquí moitas veces, e díxolle "ai Auroriña, se me deras un pouco de azucre...". E a mamá Aurora colleu e foi e colleu un pedaciño de papel dos bizcochos que tiñan elas, que era un papel especial, comprábano no Soto. E colleu un pedaciño daquel papel e colleu un pouco azucar e deullo. E dixo " e nós? Os rapaces?" Si home si. Ela i o... O irmao xa se criaran xuntos... "ah! Vaslle dar o azúcar a... –non sei como se chamaba-? Que lle dia o caldo e o pan, bueno, pero darlle o azúcar? " E ela dixo: "calade que vós non sabedes o que dicides. Un pedaciño de pan dallo calquera, e o azúcar non llo dá nadie." Porque daquela nas casas non tiña azúcar a xente. Elas tíñano porque como facían os bizcochos... Díxolle: "o azúcar non llo dá nadie que non o ten. Quen sabe o

tempiño que esta muller ten un antoxiño de azúcar? [emociónase] E veu aquí e mateille o antoxo. Mateille o antoxo do azúcar. Entonces dixo: nunca lle preguntedes a un pobre para que usa os cartos".

C: Era sabia, eh. (.) Esa era túa abuela...

A: Si, que lle decía, díxollo á miña nai, díxolle "nunca lle preguntes a un pobre en que usa os cartos. " Era fantástica. A abuela máis marabillosa do mundo, e a persoa máis marabillosa do mundo.

C: Que ben!

A: i o pai dela non sabía ler nin escribir. Entonces a elas mandounas á escuela ao Carballiño, porque vivían no pueblo e non había escuela.

C: non había?

A: non había. Outra cousa tamén que che vou decir das escuelas. Non había escuela. Entón el mandou ás fillas ao Carballiño, pa que soubesen ler e escribir, osea que debía ser intelixente. Pa que as fillas... non fosen coma el.

C: tuvo fillas, solo?

A: Si. Esa e a que morreu, á que miña nai lle criou os fillos. I o rapaz que mataron elas, porque miña nai sempre dicía que o mataran. E el debía ser moi listo porque a mamá dicía: "aquel forno cocía día e noite e o papá nunca se equivocou..." Tiña unha libreta e por raias, por signos. Non sabía ler nin escribir. Non sabes?

C: Sabía de quen era o pan que cocía...

A:... e canto lle debían, e como lle debían, e... (1:17:30) como lle debían, non sabes? Pero non sabía ler nin... nin escribir. I o das escuelas, miña nai contábanos siempre, que dicía "a muller débelle moito á República, porque nos tempos dos reyes, os reyes de preparar ao pueblo nunca se... os reyes andaban de... cacería, e de festas". Miña abuela falaba, a Mamá falaba con moito respeto, tua abuela, de Don Alfonso XIII.Pero dicía, "pero os reyes non se ocupaban..." Si, porque, oye! Foron criados nesa... Non entendes? Neso.

C: Claro.

A:Pero dicía, pero o pueblo non lle debía nada á monarquía, porque solo andaban de cacerías e de festas. Dice, nos pueblos, por que a xente non sabía ler nin escribir? Non porque fose ignorante, senón porque nadie lle había enseñado. En cambio, veu a República, creou escuelas, subiulle aos... sueldos, dobloulle os... que pa eso dicían "pasa máis fame ca un maestro de escuela". Dobloulle os sueldos...

R: Eso estivo moi ben, eh! [el é profe de instituto]

A: Mira, dobloulle os soldos aos maestros, creou escuelas. Dicía "neste pueblo nunca houbo unha escuela." Creou escuelas. Dicía... a maestra... a muller, cando tivo dereito a abortar? Cando entrou a República. Primeiro a muller non tiña dereito a nada. E a Mamá contaba moitas veces, que había mulleres que eran ricas, que tiñan moitas fincas, moitos piñeirales, que daquela era no que consistía a riqueza nun

pueblo. E dicía: "casábanse cun home que lles saía un perdido". Acabáballe con todo. Andaba con outras e acabáballe con todo. A muller e os fillos morrían de fame e a muller non podía vender un piñeiro sen permiso do marido. Eh? En cambio acabáballe co capital, que era dela, que non era dil! Acabáballe con outras... E ela morría de fame... Dicían que conocían casos desos, moitos casos. Dicían " a muller non podía ir a Orense sen permiso do marido, se o marido non lle daba permiso non podía ir, que iba a guardia civil buscala. Hasta que extremo... A mamá sempre dicía " a muller tenlle que estar mui agradecida á República". A abuela era moito de izquierdas. E eso que era de misa coma min, pero de izquierdas era. E dicía que lle debía moito. Dicía " a monarquía , nin o pueblo lle dicía nada, porque canto máis ignorante era, máis lle traballaban pra eles de balde". [tuse]

C: Claro! Non lle interesaba...

A: Así é. Eu podíache contar un chiste, e déixote. Se non hoxe dormimos aquí. [rio] Podíache contar un chiste, que non che vou dar o nome, porque eso si que non sei... Na casa respetaron moito a aquela familia e eu tamén a sigo respetando. E non quería decir que fosen burros, si non, pa que te des cuenta o que era, como non iban á escuela... "Ai, que ignorantes!". Non. Non eran ignorantes. Era que nadie lle había enseñado nada. Resulta que na guerra, estaban unhos na guerra. Ao mellor o oirías contar na casa. Estaban unhos na guerra, e armouse un lío, nunha casa, era no pueblo. "Que pasou na casa de señor Fulano?" "Que pasou....?" Non vos dou o nome, porque senón, eso. "Que pasou na casa do señor Fulano? –Non sei, debeu pasar unha desgracia, ai dios mío!". Alo iba todo o pueblo, porque daquela pasaba unha desgracia e iba todo o pueblo. "Que pasou? Aaai! Aaai!" Todos: "ai que morreron todos! Ai, que morreron todos!" "Pero quen morreu? –Morreron todos". Tiñan uns fillos na guerra. E morreran os fillos. Toda a xente a consolalos, toda a xente... todos a mandar recados: "na casa do señor Fulano, ide alá, morréronlle os fillos, ide alá". Porque a desgracia dunha familia era a desgracia do pueblo, de todos. Foron todos. Todo o mundo a consolar, todo o mundo... Non sabían como consolar aquela familia. (.)

Veu o señor David, que eran compadres. Entonces, o señor David non sei onde iba, e dixéronlle "vaia alá, vaia á casa do señor compadre, vaia que pasou unha desgracia, moi grande". "que pasou?" "Morreron os fillos, morreron os fillos". Foi correndo: "ai! Válgame Dios, válgame Diós", correndo a consolalos, foron todos. Aquelo era un valle de lágrimas. "Pero quen trouxo a noticia? Quen trouxo a noticia desa desgracia? Quen trouxo a noticia?" [ri] Entonces dixeron: "iles, iles!". "como que iles?" "Si, escribiron iles, que xa morrían todos, que xa morrían todos..." Entonces dixo Don David "caramba, é a primeira noticia que teño de que un difunto escriba desde a tumba!" Que puñeran? "Escribiron iles: ya están todos enterrados, ya están todos enterrados." E dixo o señor David, "caramba, caramba, é a primeira noticia que teño que un difundo escriba desde a tumba". (.)

"Estamos todos enterados!" Algo que lle habían dito nunha carta, e entonces dicían, estamos enterados. Entonces estoutros dixeron "estamos todos enterrados"!

C: Ai, ai, ai, ai.

A: O que leu a carta, o primeiro que leu a carta, non sabían ler... “estamos todos enterrados”, e dixo “xa morreron todos!” Claro, se propagou a noticia a toda a familia e a todos os veciños e xa habían morto todos.

C: Jesús! Pois menos mal que non foi certo, non?

A: Pero non era que fosen tontos! Porque se... [remata a gravación]

Entrevista a Consuelo Ferrero BAo, viúva de Julio Jiménez Silvent, fillo de Julia Silvent. Realizada na súa residencia, perto de Monforte, por Anxo García e Zé, o home orquestra, en outubro de 2013. Idade: Nada aproximadamente en 1934.

00:27 C: Este ano aínda fun á festa, que vou... bueno, eu aínda vou moitas veces.

Z: As barcas estiveron este ano?

C: Si, estuveron, e fun eu. Pero puñéronos por mal sitio. E logo tu fuches á festa?

Z: eu fun, eu fixen comida... o día do Patrón.

C: Ai, claro! Pero non viñeches á... non fuches.

Z: Si, á festa fun...

C: E logo como...?

Z: Fun, pero mira, fun a última hora, i levamos o neno, pequeno...

C: Pero non me viches a min, no?

Z: No...

C: ... que levábamos...

Z:Mira, nós íbamos unha tropa deles, i... I había nenos pequenos, i... Pero foi un momento, ir alí, porque ao final nos liamos na casa, e botamos na casa todo o...

C: Levaba eu unha casetiña, con sombreros mejicanos grandes, non sei se te fijaches...

Z: Non me acheguei... á zona de alá toda, contra os campos de millo, non me acheguei alí pa nada. Estiven alí, cunha xente, e nada. Pero botamos unha hora.

C: As festas van a menos, ahora, eh!

Z: Este ano hubo unha chea de xente. Hubo unha chea de xente, este ano!

C: Que? Pois a min pareceume que houbo menos, que outros anos.

Z: Claro, pero eu aquí cantos anos levo?

C: Si, pois... pareceume.

Z: Tres anos, levo.

A: Entón, usté é pariente do Silvent?

C: Si, e meu marido é... Era Julio Jiménez Silvent.

A: Julio Jiménez Silvent?

C: Si. Primos! Eran primos.

A: E... Entón...

C: Que, cal é o Silvent que dice usté, a ver?

A: Eu conozo a Alfonso. A Alfonso i a Juan.

C: E ese levan o Silvent... [Juanito?

A: [Alfonso é o de Lérez. Juan é o de Ribadeo.

C: Eso, o de Ribadeo. Ese eran primos carnales de meu marido. Que os que son de Pontevedra xa son netos, bisnetos do... do que... El, chamábanlle Tragastopa.

A: Si, si, José Silvent, si si.

C: José! (ri) Que tragaba a estopa!

A: Tuven traballando moito sobre o tema. Entón seu marido era... Era fillo de... de Julia?

C: De Julia, si señor.

A: Que era a irmá de José [e de Santiago.

C: [de José, e de Santiago. Si señor.

A: Ahá.

C: Era un deses tres.

A: Bueno, porque eso me interesa, porque precisamente desa parte da familia non coñecíamos a ninguén.

C: Agora quedamos nós! Quedo eu! Son eu a que quedo, que os irmaos do meu marido morreron todos.

(fala outro home, debe ser fillo dela): Sólo queda unha, a tía Isabel.

C: Si pero está... [nunha residencia

(fillo):[está nun asilo.

C: Que xa non... Non furrula.

A: Xa. Mire, eu a información que tiña era que Julia...

C: Si, era miña sogra.

A: A súa sogra, marchou para Ourense e casou alí. Pode ser?

C: Si, si, si... O meu marido criouse en Orense, con todos, alí.

A: Ben, e alí, o nombre do marido de Julia...?

C: Chamábanlle... Ah... Xa non me recordo.

(fillo): Francisco.

C: Francisco!

A: Francisco, i era... Francisco...

C: ...Jiménez.

A: Jiménez. E tiña algún nombre artístico, como...

C: el o nombr... Barriga Verde!

A: Barriga Verde, chamábanlle tamén.

C: Si señor, de Barriga Verde.

A: Vale. Entón, Francisco e Julia casan, en Ourense, e nacen os fillos, entre eles...

C: Non, casar, casaronse... Quizá se casaron aquí en Monforte.

A:Ah.

C: que había o bar Bacalata (?) e casáronse aquí, que foron os padriños... os pais do bar Bacalata, foron os padriños de voda. Que ela veu... Ela naceu en donde?

(fillo): En Ponteareas.

C: En Ponteareas, e despois a nai quedou viúda...

A: Pero, Julia, naceu en...?

C: Si, a miña sogra. E despois foron para Portugal. A miña sogra. E despois tuveron máis fillos... Que aínda hai en Valladolid, primos, que andaban con teatro, con circo.

A: Si si si

C: O circo de los Ramplines.

A: los Ramplines...

C: Son primos carnales de meu marido. Se dan de cuenta?

A: Si... É que Alfonso nos falou dos Ramplines. Si, si, claro, é que levamos anos...

C: [Os anos, que pasan!

A: [... traballando nesto, e incluso se fixo xa unha película sobre o tema, que supoño que pronto...

C: Si, enséñalle debaixo do meu monedero, que teño ai ci... Das películas, aí debaixo.

(fillo): non, de cuando andaban...

C: Mira, daquela levaba o meu marido...

A: Ah!

C: E ten máis de cincuenta anos eses papeles, eh! (3:58)

A: Ui! Esto... vou sacarlle unha foto, a esto.

C: Pois nada, leve o papel, que llo dou!

(fillo): hai máis.

C: Teño moitos, eh! Están guardadiños de recuerdo, eh!

A: Pois si...

C: Hai vinte e sete anos que morreu meu marido.

(fillo): Aquí poñían a fecha, o sea, "hoy día tal, gran espectáculo..."

C: Poñíamos a película. Después "los muñequitos Barriga Verde".

A: Mire, nós temos (4:16) en Lalín... Pois si que os levo. Levo de boa gana.

C: Pois leve tranquilamente as dúas. Que as teño. Que non é que conte mentira porque xa lle expliquei a ese... ao rapaz. [ri] Digo este porque... xa che expliquei a ti!

Z: Eu non lle sabía o seu nome, eh, tampouco.

C: Non me dou de cuenta...

[fillo]: Consuelo, o nombre seu!

C: Consuelo Ferrero Bao.

A: Vale. E é a muller de...?

C: De... De Julio Jiménez Silvent.

A: Julio Jiménez Silvent.

C: Silvent, que a Julia era a miña sogra.

A: E... Julio que era o irmao, ou o fillo maior, o do medio...?

C: Oh, había moitos! Maiores, máis maiores que el e morreron, también. Este foi... case dos terceiros. Dos terceiros fillos que tuvo. E tuvo oito.

[fillo]: E tiña... Onde ten a foto que tiña, dos hermanos todos?

C: Eh?

Fillo: a foto, onde a ten?

C: Está... Pero son fotos antiguas, que non se...

Z: Pois esas son as interesantes!

C: Hai un que se chamaba Eligio, outro Ángel...

A: Eligio...

C: tuvo dez fillos, entre fillas e fillos tuvo... Que o meu marido hasta ten no carné de... casarme, "artista".

A: Si, si, si.

C: "Que oficio tenía usté?" "Artista". Que era... Daquela había que ir á Sociedá de Autores pa facerlle a... Se dá de cuenta?

A: si, si, si, que...

C: [pa facer eso...

A:[...José Silvent tamén tiña o carné profesional de...

C: Había que ter título! Si non te pensabas que... Non entendes?

Z: si si

C: Facer as filigranas e de paiaso... O tío... O Ramoné, un cuñado meu, tamén. E despois traballando no alambre, dando saltos mortales... Ai, levaban un bo traballo! Porque o San Froilán era o que máis iban... Era a miña sogra e o Santiago. Que o outro, o Tragaestopa, era pa parte dalá de Pontevedra.

A: Iban pa zona dabaixo. [Esa... esa tamén teño esa información...

C:[Claro! Eu estoulle contando...

A: Sei que iban ás veces, que se xuntaban todos en Lugo, no San Froilán...

C:Pero as dúas, a hermana e o hermao. E poñían a medias, ao mellor en vez de abrir un teatro abrían un. Poñían un pa todos.

A: Xa.

C: Pero a outra, a Emerenciana, a do.... José, era a muller media rácana, que non era...

A: Non quería...

C: Non quería dar ... a mau a t... Me lo puedes creer, eh! Eu polo que me contaba o meu marido, que eu era unha nena, eh!

A: Si.

C: E despois de casada foi cando mo contou, dice, con quen andabamos ben? Co tío Santiago. E a tía... Bueno, chamábanlle á muller, xa non me acordo. Xa hai moito tempo que morreron. E que son tíos carnales, que eu teño unha prima casada cun irmao do... Como lle chaman? Do Juan. Un primo meu, tamén, pero morreu, probiño. Ahora xa... Xa lle digo, quedou Juanito solo, de irmaos.

A: Si, si. E por abaixo queda Alfonso, e queda... Saladina, me parece.

C: Saladina. Pero esa debe estar moi velliña!

A: Moi vella, moi vella, está. Eu a vin hai moitos anos e xa estaba...

C: Si... Esa está moi vella porque... Esa non cantaba no teatro, non saía a cantar. Había unha que saía... Ou era a Saladina, a que saía a cantar no teatro?

A: Creo que era ela, si.

C: Sería ela, porque eu era unha nena. E a Chelo, A Chelo a que vive en Betanzos, a que lle morreu o marido, que era Claudio, que era tamén primo do meu marido. E... irmao do Juan.

A: Si, si.

C: No me entende? E a Chelo salían, ao mellor... Pero traballo, legal, levaba maís a miña sogra. Que... salían, eran artistas. Xa de... De cuna.

A: Si, si, si.

C: E levaban, mui ben: trapecio, pallasos... O meu marido saía de clown, saía un cuñado meu pintado i el, paos chistes, non sabes? Bueno... Meu marido o que non sacara... Dios me libre!

A: A memoria... do espectáculo deste país!

C: Si, era bonito, aquelo! Che saía ao mellor cunhos pasteles, así. E decía "Ai!!" Ou unha sonámbula e dicía: "no le toques, que si le tocas se puede despertar y..." Chistes que sacaba...

A: Si, si, si.

C: I ao mellor viñan cunhas galletas [ri] e o pallaso chapábaas, e mentres falaba o meu marido con... non me entendes? Dándolle o rollo...

Fillo: explicándolle.

C: Dice "y luego esto?". "Ay, pues no sé... Los comió ella..." A xente escojonábase coa risa. [rin todos] Si, unha cousa... Non é ahora o que vemos. Que daquela era o que había, pero facía rir. Mira... Cos muñecos, o meu marido, anduvemos, mira: por Escairón, as aldeas todas co cine, e cos muñecos de Barriga Verde. (08:28) Nós poñíamos as películas alquiladas a Madrid, ao Escorial. Alquiladas.

A: mmm

C: E nolas mandaban no tren, e depois no coche de liña, dicían... " Vas allí, me coges..." E traía a película, xa nola traían no coche de liña. E traballaba o cine a manivela, que non había motor daquela.

A: Xa, xa.

C: Se dá de cuenta? Co... a manivela!

A: E... o seu marido traballaba cos muñecos... ?

C: E despois facía o cine igual.

A:... estableceuse aquí en Monforte, deixou á familia en Santia... ou, Ourense?

C: Non, mira. A miña sogra andaba tamén por aquí, con teatro. E eu conocinos... Conocinos andando... Nós tamén andábamos nas festas. Con barcas.

A: Si.

C: E eu era unha chavala, pois conocémonos e casámonos. Nós ibamos casar, pero a miña mai non quería, como era máis vello ca min, e non era rico [ri]. É coma min... que andabanos, ganando pa poder comer... E escapeime! Eu era máis, muito máis nova cao meu marido. E fumos a Sarria, e alí nos casou... un cura, en Villapedre... Dice "oi, mira, a Chelo está sol... Está arrimada con Fulano... Co do Barriga Verde... " E dice o cura: "sí? Ay, pos voy hablar con ellos y los caso yo." Foille verdá. Pideu os papeles meus a Betanzos, que eu nacera en Betanzos. E o do meu marido en Valladolid, e ao pouco tempo chamounos, dice : "Bueno, Consuelo, irvos casar al juzgado, de Sarria. Y después, a tal día, venís aquí. " E nos tuvo banquete e todo, el. Nos organizou a comida, facendo cos padriños de voda... E levábanos nunha cestiña, que daquella se llevaba, unha botella de anís, outra de sansón... dese viño. E unhos pasteliños. Nunha cestas desas de... E dice: "no Consuelo, esto guardarlo pa vosotros que yo vos tengo la comida. " (10:14) E nola fixo! Que alí... En Villapedro, a comida... O banquete. Xa aí... E miña nai a cabrona, ai, que dios me perdone! (ri) Que diola teña na gloria! Dice: "Ai, xa que vos escapastes arreglarvos vós!" Que nós vivíamos en Lugo. No alto de Garabolos.

A: Si.

C: E foi.... Despois á semana, fomos a onda eles, pero... Foi cando dixo eso. E digo eu, venga... Despois o meu marido, iba eu, cos seus ermanos, e coa miña sogra e... Porque eu cando me casei, xa morrera o meu sogro. E despois iba, e ao meu marido dábanlle algo. E daquel algo, pois comprábamos chatarra, e vendíamola; e despois aforrábamos e apareceulle unha máquina de cine, e comprámola, el como entendía deso... E depois, os cuñados anduveron co teatro e nós... co cine, por outras aldeas.

A: mmm

C: E despois traballábamos muñecos igual. A nosa vida foi así, a historia.

A: Bueno, eu do que quería que me falara sobretodo é dos... dos muñecos.

C: Dos muñecos?

A: [De como eran os muñecos, das historias...

C:[A mui bien... A historia chegaba... Salía cunha... velliña, que levaba gafas. Con moño recollido en goma, a cara de goma. E iba así coas gafiñas, e...

A: Os muñecos eran todos de goma?

C: No! Había un, que os outros eran de madeira.

A: De madeira?

C: De madeira. Pero el collía un... metíao na man, e despois... Hasta, metíao na caixa do defunto... E despois o defunto iba morto, e cun cordel tiraba... Salía a muller chorando e dicía "Ai!! Manueliño, e tal!!" Desfacíase! Que aínda... Traballábaos el, eh!

A: si, si

C: que non había nadie que non lle axudara! E dícelle... E levántase o muñeco, tíralle polo cordel : "cala Rosa, cala, cala que vou ben, que vou pao ceo!" Dice. "ai, ai, ai!!". Despois de que o enterran, que o tiran, claro. Fan coma quen, que xa o van enterrar. Dice: "e máis tes razón!" Sálelle o muñeco de Barriga Verde e dícelle: "e tu eres nova... Pa que vas? Aí ho! Logo buscas outro home!" [rin] Dicíalle, o meu marido... Pero é que el mexábase! E despois ela dice... E vai o Barriga Verde, que sempre o Barriga Verde era o que... daba leña, que era o que ganaba! E xogaba... peleábase con un portugués, dicía... Eu xa o digo moitas veces. Dicía "duro portugués, duro galego! " E digo eu: hoxe cos portugueses que hai por aquí, habíanse cabrear! [rin]Pódesmo crer. E venga, traballala... Me machaca a bolsa, eh? Pero pegaballe co muñeco... E a xente mexábase ca risa. Mira: ríamos nós! Cos detalles, ao mellor collía un pucheiro : "El pucherero! voy vender pucheros" E chégalle de arbitrio, un... municipal, facendo... E dice: "bueno, ten que pagar un real". "bueno... a ver, tome: non teño solto". Dáballe ao outro. E dícelle "Bueno, se non ten solto vou polo cambio". E vai polo pau. E rómpelle o pucheiro a palitroques, co pau. Rómpello... Pero sacaba chistes moi bonitos, moi bonitos.

A: O... por exemplo, o pau que usaba era así, partido á mita...

C: era, si... si señor, con dúas tablas así, e daba. Aínda muitas veces facía que lle caera, que lle caera pao outro lado, que el tiña como unha cortina...

A: Si

C: E caíalle pa un lado e había algún mozo conocido, e collía o pau, e dáballo, e despois áinda lle daba nas maus... [bate na mesa] E a xente mexábase. Bueno! Aquelo era de... Nos ten feito rir, eh! Que o que non sacara o meu marido nó sacaba nadie, eh!

A: Xa

C: Traballáballe moi ben os muñecos, eh!

A: ahá. Traballaba el só, osea, non tiña ninguén que lle axudara?

C: Si si, sólo el! El, un muñeco na man e... outro. E dale!

A: E usaba... a palleta?

C: Tiña unha palleta, desas de plata, metida na garganta. Porque ahora xa non facía falta, que xa podía cambiar de... Pero daquela... Ai [trata de imitar] E salía moi ben. E despois o toro, sacábao de torero, pa torear, ao último, ao final, e dicía: "morreu o toro, acabouse a peseta". Salía o banderillero pa... Pa pinchalo, torito! E... Perobueno, era mui bonito.

A: Osea, que facían o... o do enterro... [o toro

C: [O entierro... O toro...

A: Sacaban ao cura?

C: E... Ai! aos curas tamén! [rin] Que íba na caixa mismo! Os curas! A caixa iba pegada con uns... sancristanes, cando van detrás do... Bueno, iban moi ben. Non sei

esa caixa... Queimárona, estes. Que... tuvémola aí e queimáronma. Daquela, despois xa levábamos muito tempo e... Pero, xa digo: sacaba chistes... Un día traballamos aí en... Indo paí, pa Quiroga... Nunha cantina, deixáronnos o local, e alí por detrás tiña calzao. Pero había unha zapatilla... de muestra, pero desas grandes. E sale el: "yo soy el zapatero, el zapatero... ". E a xente: ha, ha, ha, ha! "Yo soy el zapatero..." Non sei qué. Levantaba cada chiste! Que había un cuñao, que aquel a pouco máis deixa caer a cortina, e se ve el traballando. (15:11) [rin todos] Si, da risa! Non... Mire, se pregunta por el, por aí por Escairón, hacia a de Monte, por Cospeito, e todo eso, e por Quiroga, dice usté... Bueno, mexábase a xente con el! Despois ao final, el valía pa contar chistes, e poñíanse os homes toda na la... Ao mellor traballaban nunha casa que tiñan cociña, así ao medio, e quedaban... Todos os do pueblo pa escoitar. En Villapedre e moitos sitios. Tiña amigos en todos lados.

Fillo: Quen fora o que tragara a palleta, o tío Manolo, non?

C: Ai, un cuñado meu! Ai! Que morreu... Tragou a palleta e pao outro día, perdonando...

A: había que recuperala!

[fillo: estaba meu pai enseñándolle, e tragouna...

[C: pero é malo... non sabía traballalos. O meu marido traballaba mui ben. Era o único que, mire: nós andábamos co tiro, despois fixemos un tiro. De inverno andábamos co cine, e no verao, unha caseta de tiro, de escopetas, e íbamos a Escairon... A Escairón, e a... a Rubián, nas festas grandes. E ao mellor facíalle falta pa traballar os muñecos, ao teu tío Ramoné, e dicía... e viña a Susa, a sobriña, pa axudarme a min no tiro, e mentres el ía cos muñecos. Pero... Era unha cousa... Traballábaos mui ben, eh! Eu creo que a miña sogra era a única que os traballaba ben, e o meu marido copiou pola nai.

A: aprendeu da nai.

C: eso, polos muñecos, foi a única! E o Santiago tamén traballou os muñecos, pero fillo non saleu ningún, que traballara. Mismo Juan, nunca os traballou. Que é o máis novo de todos.

A: con José pasou exactamente o mesmo...

C: Tamén! Nin os fillos... Ten un fillo que... non sei como lle chaman...

A: Manuel, que é neto.

C: Non, pero ten un fillo, ou morreu? O único fillo que tiña el... Hermano desa que dice usté...

A: Alfonso...

C: O Alfonso!

A: Alfonso non os traballou nunca.[Traballou Manuel un poquiño, seica.

C: [Nada, nunca! Nin os netos, de por aí...

A: A: Si, o Manuel este si, que foi o primeiro que coñecín eu, xa morreu... El vivía tamén arriba, donde vive...

C: En Ferrol....

A: Non, vivía na zona de Ribadeo.

C: En Ribadeo, pero era o... Ai, no! Non era ese, era o da Virginia, era o marido da Virginia. [José, chamábase!

A: [eso creo que si. Non, Manuel, chamábanlle.

C: Non, pois Manuel, nada. Sería o José, se chamaba... Casouse cunha filla do meu tío Santiago. I el copiaba... e tamén os traballaba. Dos outros, nin o Claudio, nin o Juan, nin o Santiago, aprenderon eso.

A: Xa, xa. En cambio, no seu caso...[o seu marido aprendeu de Julia...

C.[o meu marido fue el o único que fue...

A: E despois del, alguén...?

C: Nadie máis! Da familia do meu marido, ningún máis. O único que traballaba eso, os muñecos. Meu marido. Traballaba... Eu sólo quixera que preguntaran a calquera xente que...

A: non, se hemos de preguntar... Ademáis eu creo que aprendín a falar del en... en Mondín, aí ao lado de...

C: en Guntín?

A: Mondín, na baixada do Faro, hacia Chantada.

C: Traballábamos, si. E aínda traballamos... Como lle chaman? O primeiro pueblo, lle chaman alí... Fumos traballar o cine e o... na... Antes de Lalín, indo daquí palá...

A: Rodeiro?

C: En Rodeiro. Traballábamos en Rodeiro o cine e os muñecos. E anduvemos por esas aldeíñas.

A: Osea, a súa zona máis ou menos era provincia de Lugo...

C: si, si, anduvemos todo. Nös daquela con un carro, con un carriño, que non había coche...

A: xa, xa.

C: Eu tiña dous fillos, este non... Este non acordou nada desto.

Fillo: cando eu... xa deixaran todo.

C: Quen acordou foi un que morreu, e mais o máis vello, Toño. Si, este nada, non acordou os muñecos...

A: Hasta que ano estuvo cos muñecos?

C: O meu marido? Pois haberá más... Cantos anos tes tu?

Fillo: eu nacín no 67. Hasta o...

C: Bueno, despois traballounos aquí na... nos vivíamos no outro lado, e no baixo fixo cine e máis traballou os muñecos. Aquí pao pueblo.

Fillo: no setenta, máis ou menos.

C: Aquí temos traballado... Vir desde Monforte a traballar aquí arriba ao pueblo. O meu marido... Empezou... O meu marido, pois desde que morreu. Os anos teus foi cando non anduvo co cine. Xa nin o cine nin os muñecos. Nin con eso anduvo. Despois xa nada. Os chavales iban ao colegio e había que andar por aquí cerca... Despois metémonos churreros... Ir ás feiras.... Fumos pá de Monte... Por Villalba... Ás feiras...

Zé: E por Ferrol teñen andado co teatro...

C: Ai, sí, por aí todo, co teatro. Meu marido, o de Barriga Verde, eh!

A: E levaban unha barraca... que pechaban e cobraban entrada, ou iban a un local?

C: Non, ao local. Nös íbamos...

A: Porque tanto Santiago como José si tiñan unha barraca...

C: Si, eses tiñan barraca. Pero a barraca sólo a usarían pa cando eran as festas de San Froilán... e as festas grandes. Qeu además íban aos nosos locales tamén...

A: Si, si.

C: Nós íbamos por Ferrol... que un primo noso buscábanos o local para ir co cine, e cos muñecos... E a xente quedaba mui encantada. Pa aí, para a parte de Monte... Que non fora outro, co cine! Que a nós guardábannos o sitio! Dice: "no! Vén o Barriga Verde. Non os queremos..." Que va! Despois tocábamos discos... E esa "Estudiantina", de Antonio Molina... Estaba a xente collendo os nabos, e cando tocaban "la estudiantina", á xente fervíalle a sangre, eh! E o meu marido, claro, iba ao cuartel da Guardia Civil, que íbanos cos papeliños en condicións... e dicíalle, mire, tal día vou traballar ao pueblo. Dice: "no se preocupe, Jiménez, que ya va a ir un guardia, una pareja... y ya va avisada". Había que avisar, qeu se non se... E había que... Amigo!

Fillo: pero alí, o teatro pagaba a Sociedad de autores. Aínda atopei o outro día un papel...

C: Pagábamos! Este o outro día dice: "mire mamá, sociedad de autores".

Y as cancións que íbamos poñer, e a película que iba... Ao millor colábamos un día, si repetíamos ou estaba o tempo malo, botábamos outra película pero non pasaba nada. Pero había que... E as películas con censura. Unha vez un cura aquí... Aí ao lado de Quiroga, nunha aldea. Era "O vizconde de Montecristo", no... "El rey burlón", que era de guerra, de eso de... de reyes. E claro, ve que se besan... Vai o meu marido, puxo a mau por diante da... da cámara da tele... Dícelle o cura: "no, no, eso es igual..." Era igual. [rin todos] Se no es verdad, que me vea cega, eh! Bueno,

moito nos temos rido! Mire, eu partín a perna haberá... unha perniña, haberá quince anos. E eu fun ao hospital aí, e estuven ingresada aí. Viñeron de Quiroga e dicen "eu a esta señora parece que a conozo" e... digo eu "non, eu son de...". "Si home si, que era eu pequeno... (maestros) e iban vostedes co cine e cos muñecos de Barriga Verde". Por aí, conocían. E cando viñan xa, todo... Como non nos van conocer? Ahora de vellos non, pero antes... daquela íbamos cun carriño, con cabalos, que non había coche, daquela. (22:52). Que... hasta da vergüenza, pero bueno...

Despois o meu marido fixo unha caravana, cerradiña, e con dous cabalos... arrastrando... e así fumos. Chegamos hasta Ponferrada, co cine, por alí, polas aldeas. E alí chegamos hasta Ponferrada con cuatro rodas de goma, en vez de ser de carro do outro, de aire, rodas de aire. E dícelle un señor a meu marido: "cámbiolle o coche polos cabalos e polo carro". Dice: "hai, o carro non, que é onde levo eu..." . Dice: "non, non, as rodas... e o resto". Dice: "se o coche está andando eu cámbiolle. Se o coche anda, se non nada". E aí viñemos, despois de Ponferrada, co coche. Hasta que chegamos a Orense. Fumos con un primo meu, que íba diante... Daquela podía ir un... tal, pero fumos así, por carreteras mortas, hasta Orense, e en Orense sacou o carnet o meu marido. E foi facer a práctica co mismo coche. Pegoulle Don Julio Amor, que era de Castro Caldelas, petoulle na carrocería: "Jiménez! Ya está usted aprovao" Dixo meu marido: "bua! Aquelo foi un milagro!" Nun mes! Sacou o carnet. E non tíñamos os cartos! E había aquí un señor que era chatarrero, chamábanlle Don Fernando... Naqueles tempos, toulle contando naqueles tempos! E chamamos a Don Fernando: "mire don Fernando, nos puede prestar mil pesetas, que estuvo sacando o carnet meu marido, e nos cuesta tanto dinero". Dice: "tranquilo, por donde queres que cho mande?". "Pois polo coche de linea". O que conducía o coche, o chofre. E mil pesetas nos mandou. Costáralle 400 ou 500 ou así, pero facíanlle falta os outros cartos para comer.

A: claro.

C: e despois desde aquela fumos tirando hasta hoxe. Pero con moita esclavitud, con moita esclavitud. O meu marido ahora, tiña a casiña feita, estaba todo, e el pagaba autónomos, que había que... Empezou pagando 400 pesetas, daquela. Díxolle un señor do banco: "mira, paga algo, porque hoy o mañana...". E despois foi cando viñeron as cartillas do seguro... Que daquela non había... Había que ir ao médico pagando! E foi cando... E despois cando enfermou, arreglou, pero arregloulle mal un avogado, e quedáronlle 10000 pesetas. Dez mil! E despois cando quedei eu viuda xa cobraba máis que el. Vinte mil pesetas, en pesetas.

A: xa

C: Pois anduvémoslle mui esclavos, eh! Pero o propio Barriga Verde, de muñecos, apartando á miña sogra e o tío Santiago de Ferrol. Non había outro. Non había outro!

A: Pois nós estivemos, porque como nos dedicamos a... eso, pois empezamos a investigar, sobre a xente que facía antes que nós...

C: Eu, cadrou un día que ...

Z: Eu non, a miña historia é de tocar. E eu coñézoo a el de atoparnos nas feiras. Eu non ando nos muñecos.

A: ... e ao primeiro que atopamos foi a Alfonso, o fillo...

C: Si, si. Alfonso, ese é primo do meu marido.

A: E oíamos informacións de que aquí en Monforte había alguén... En Ourense, pero nunca...

C: Era el. O meu marido.

A: Cos datos que houbo xa se fixo un documental, que supoño que pronto o poñerán na televisión. Pero claro, xa está feito, e sólo salen Juan e Alfonso. Pero seguimos coa idea de ir ampliando información...

C: Meter ao difunto de meu marido, alí tamén.

A: E o que se vai facer para o ano que vén é unha exposición, por aí por... Está apalabrada en Santiago, en Pontevedra e andamos tamén a ver se en Lugo.

C: Si, en Lugo foi o fallo, que xa dicía un fillo meu, que... Dice: "o que? De Pontevedra non era o Barriga Verde" . O Tragaestopa, se acorda?

A: Si, o José

C: O José! E dice: "O Barriga Verde era meu pai. Que era o que traballaba... " Pero morreu, pobriño, que ademais quedou en Lugo. Netos do José... foron os que deron os datos, pero mal.

A: xa

C: non os puderon dar... en condicións.

A: Eu aquí en Monforte falara con Manuel María, non sei se o chegara a coñecer.

C: o que morreu .

Fillo: ai, o poeta.

A: o poeta, que tiña unha librería aquí e era procurador. E el chegou a escribir unha obriña de teatro que se chama así, Barriga Verde. E eu vin aquí para saber se el tiña algo que ver...

C: nunca me cadrou falar... El pensaba que non había nada do barrigaverde aquí.

A: pois foi o que me dixo, que non había nada...

C: pois si que había. Morreu, que é de Lugo. Era de Rábade, ou por aí...

A: si, si

Z: de Outeiro de Rei...

C: Si, morreu. Que o difunto dos meus pais, meu pai, era de Lugo, de Rábade. De aí de Robla, de Milagro de Saavedra. E meu pai eran labradores. E despois casouse

con miña nai, que era de alá de Noia, e formaron un negociño. E foi como empezaron. E nós, como os pitos: detrás da pita fumos.

A: pois mire que andábamos anos tratando de atopar algún dos fillos de Julia.

C: Si pois... A el Julio, chamábanlle. Traballamos en Sarria. Se usté pregunta en Sarria por nós, por Barriga Verde, todo o mundo lle dá os... Traballaba mui ben.

A: porque nós soupemos, o que fumos averiguando, foi que houbo un primeiro José, que veu de Extremadura, e tivo tres fillos, que eran José, Santiago e Julia. E os fillos de José e os fillos de José e os fillos de Santiago os fumos topando e falando con eles.

C: si, si, si.

A: de, Julia, é que non había forma, non topábamos ninguén, a ningún descendiente nin nada.

C: Pois mira, eu. É a que tedes! Para contar a historia.

A: Pois está ben que haxa alguén tamén!

C: pois si, son a única.

A: Despois, o que si, co tempo escoitamos de uns Jiménez que eran da Estrada.

C: Era o Ramonet.

Fillo: o Ramonet, si. Un irmao de meu pai.

C: Un cuñado meu.

A: Qeu tamén facían títeres?

C: Non, pero ese non facía. Facíaos o meu marido pa eles.

A. Ah!, vale.

C: Entende?

A: olvideime de traer unha foto que atopamos hai pouco dun espectáculo de Barriga Verde, heilla traer, para que lla ensine, a ver se a conoce.

C: vale, gracias. Si, si que conozo.

A: Porque a atopamos precisamente na zona da Estrada, e sabemos qeu son dos Jiménez da Estrada.

C: Si, claro, pode ser. Pero ese non traballaba os muñecos, o Ramonet, porque mandaba unha nena...

Fillo: tiñan un barracón que facían de paiasos e trapecios e...

C: ...unha chavala, unha que lle chamaban Susa, se doblaba polas cadeiras... Ai, levaban un traballo bon, eh!

Fillo: aínda ten fotos, usté.

Metíase polas cad... e despois así collía un pañuelo. Pero muñecos non, de muñecos chamaban ao meu marido [tuse] pa que lle traballara. Que era o único.

A: Vale. Claramente, a xente que traballou os muñecos aquí en Galicia foron Santiago, Julia e o seu marido...

C: Julio Jiménez.

A: ... e José. Realmente foron...

C: José. Bueno, o José xa n'os traballaba, o de Pontevedra. (30:07)

A: El estivo seica hasta o 64, facendo... muñecos. Despois deixouno.

C: Pero traballar n'os traballaba. Eu acordo de pequena, que o teatro máis... nós os nenos íbamos a San Froilán, a Lugo. E íbamos aos teatros eses, e traballaban... Porque tamén a miña sogra tuvo fillos que levaban o teatro, pero non levaban os muñecos. O Ángel, o tío Ángel... A Casilda era unha artista... A Marujita, estiveron traballando... facendo pa ser artistas.... Os Ramplines; tuvo dúas fillas, unha aprendendo a tocar o acordeón e outra bailando, e traballaban ao público. Dicen que ganaban cuartos como tierra, en Valladolid. Ahora, morreu el, e ela a velliña non sei se morreu, que eu... comúnicabame moito con ela, pero ahora, conócese que cambiaron o teléfono e non me comunico moito.

Pero daquela levaban teatro solo. Que aínda este... Aí en Bóveda.... sacaban o touro, non sabe? Que van dous, toreando, un diante e outro atrás. E dice: "quién quiere ser torero?" E apuntaron a este e outro, outro veciño...de alí de Rubiá.

Fillo: que tiña eu? Seis anos ou sete. [Claro e vexo... Ademáis era a cabeza perfecta, a do toro...

C: [se me vés escapar este!

Fillo: me cago en .... tirei as banderillas, como... ! [rin todos]

C: aínda hai xente que... acórdase deso. E nós chorábamos coa risa. E empezou a escapar pao tiro, nós pola festa de Bóveda...

Fillo: e o outro era o carniceiro de Bóveda, o fillo do carniceiro. Un pa un lado e outro pa outro lado. Carallo! Víamos o bicho grande...

C: Non sabe que vai, coa cabeza un e o outro vai agarrado...?

A: Estamos falando do setenta e pico, xa.

Z: si, por aí.

C: Xa hai moitos anos, eh! Meu marido dice: "xa verás que medo vai coller, tan pronto vexa o toro".

Fillo: ao mellor non saín até o día siguiente! [rin]

C: Si, e o meu marido facía tamén... Eran artistas, xa. Pa que vamos dicir. Non é porque fora meu marido...

Fillo: papá, o que ten dito... é que traballaba no rulo...

C: el traballaba no rulo. E despois, acababa deso e os muñecos. Poñía o rulo, ao mellor tres tabletas de rulo en alto, e metíao ... e andando. E despois, en gimnasia, chegaba un ermao, poñíalle as maus aquí e... na pioleta. E despois, facer gimnasia, entendes? Porque el era alto, o meu marido.

A: E por exemplo, cando había unha festa e.... por ejemplo, se poñía nun local, cobraba unha entrada...

C: Si, si

A: E... que ofrecía dentro? Que facía? Facía os...

C: Os muñecos. Primeiro facía o cine...

A: Cine

C: E despois traballaba os muñecos de Barriga Verde. E despois tocaba discos, e a xente, a bailar.

A: Baile.

C: E non sei se era unha peseta ou dúas pesetas.

Fillo: eso nos pueblos, porque el dice nas festas, cando era barracón grande...

C: Ai, si! Traballaban cada función.

A: Pero había máis espectáculos?

C: Había solo os muñecos, e a gimnasia, e cantar.

A: ahá

Fillo: e os pallasos...

C: E os pallasos... Nas festas. E... salía a xente, e volvía entrar outra.... Acórdase el ben que puñeron, o barracón así con asientos e a plaza de toros así. Como é unha plaza de toros...

A: Si

C: Xente sentadiña. As mozas pensaban que era outra cousa. Pero cando sale o toro! Ai! Foi en Rubián... Súbese a xente, que daquela non había tanto pantalón [ri] Aquelo era de risa, eh!

Fillo: naqueles tempos, vían un toro deses e...

C: Témonos rido! Traballaron no San Mateo, que cartaban as madeiras, e o toldo, e puñéronnas no San Mateo...

A: San Mateo...?

C: Aquí sabes onde é o San Mateo...

Z: Si, onde vivo eu.

C: pero daquela non... Agora entran os coches, pero daquela era cun carro. Que había que arrepuxar, e carretar os trastos, e costillas... Ai!

Z: I o toldo que era, redondo, como os do circo?

C: Un toldo... como un bar. E o toldo, despois o letreiro por diante, do teatro.

Fillo: si, como unha carpa...

C: Era como unha carpa, eso. E todo cerradiño, o teatro p'alí, donde cantaban as artistas, e os pallasos.... Teñen ido a Castro de Rei, toda esa zona. A Escairón, a Sober... Eso, por aquí. Pero o María ese nunca se deu de máis, e era eu a que estaba por aquí. Xa o coñecin, eu.

A: Manuel María, si.

C: Eso. Era avogado, ou non sei que.

A: Procurador, era. Me dixo, me dixera, cando fora falar con el, que el nunca vira realmente. Solo o vira unha vez.

C: Si. Pois marchou pa Lugo... A muller, levantárase un rollo aquí e non fora ela. [entran co tema escabroso que non interesa]

A: Pois eu viñera aquí a Monforte porque me sonaba que algo había...

C: Pois mire como sabía usté o nome da miña sogra...

[E o meu marido era Julio, era o que traballaba.

A: [Si, porque levamos desde... hai como quince, ou vinte anos, preguntándolle á xente, investigando por aí.

C: Pois mire, había un rapaciño daí das San Lucas, que era periodista, [refírese a Pucheiro?] Dice: "hai que sacarlle a esa xente do Barriga Verde unha entrevista". O que dice usté! E o pobre rapaz...

A: Eu doulle importancia porque me estou dedicando eu, a facer teatro de...

C: Si, pero o pobre rapaz dícello ao María. Dice: "Había que sacar unha cousa sobre esa xente. Que iban as San Lucas, que iban cos toldiños, que había que subir daquela con carros, carretala agua a caldeiros, pa poder comer... Agua, de ir a un regato, ou a unha fonte... ou ir ás casas a buscar agua... Era esclavitud, daquela, carallo. Ai, que dios me perdone!

Fillo: voulles ensinar unha foto do papá.

Z: E fotos desas, do espectáculo non hai nada, non?

C: Aquí non. Non, o único do espectáculo éralle eu. Bueno, meu marido.

Z: Pero digo fotos; non ten nada diso?

C: Ai, teño fotos, si. Dos cuñados, meus, algunha, de pallasos.

A: E da... do letreiro de barriga verde?

C: non, do letreiro non. Pero vestidos de pallasos, deso si. Pero... xa digo.

Fillo: tiña unha, me parece de... do barracón do San Froilán.

C: Non sei... Está no libro, alí.

Este é o meu marido.

A: Este é o seu marido.

C: Nunha voda dun fillo meu.

A: Podo sacarlle unha foto?

C: si, home si, saque!

A: para ir tendo... E que temos de Santiago, temos de...

C: Pois saque. Si, home, si, este é o meu marido.

A: Tampouco sabemos moito de Julia, da nai del...

C: Da miña sogra teño eu fotos...

A:... sabíamos que marchou para Ourense...

C: Si, probiña! Pois esa era a que traballaba!

[levántase da cociña. Anxo e Ze tratan de facer a foto sen que reflicta o plástico do álbum]

Fillo: eu creo que había unha do barracón, de cando actuaban en Lugo.

C: A miña sogra... Pero xa hai fotos aí, máis grande. Miña sogra era esta.

A: Esa é Julia?

C: Si, é Julia. Pero xa hai... Mira, os meus cuñados. Aquí sacámola no Arcadio. O meu marido... Os ermaos, que eran: o meu marido é este...

A: Pero eran todo homes?

C: Si, e despois cuatro mulleres. Mire os fillos que tuvo, a miña sogra. Esa sacárona na Estrada...

A: Telos era fácil, o que pasa é que había que darlles de comer!

C: Ve? Esos son tódolos hermanos. Si quere sacar foto desta...

A: Si, si.

C: Os hermanos, mire, pois o da Estrada era este, pero non traballou os muñecos.

Fillo: aquí non a ten, Mamá

C: Para! Ten que estar por aí... Nunha bolsa desas...

Home, fotos do meu marido teño moitas, pero... Mire que fotos antiguas había.

Z: Pois estas son as bonitas!

C: Esta saleu, non ve? (..) Mire, eran seis hermaus, non?

A: Si, hai seis.

C: E... Había a Isabel, a Julia, a... Romeral (?)... Cinco mulleres máis! Era un barraco deles.

E a miña sogra... Para, que hai unha da miña sogra grande, que está cunha hermana. Meu fillo! E non me din de cuenta, que se o sei tíñaas proparadas.

(fin da gravación 1)

Parte 2_

A: Ou sexa, esta era a súa sogra e a nai dos Ramplines. Os Ramplines eran... Vivían... onde vivían?

C: Ese... en Valladolid.

A: En Valladolid. A súa sogra é a máis baixiña?

C: A máis baixiña. Teño que buscar, eu teño que ter... Pero teño nun couso, ho!. Aquí non está...

(...) Mire, o meu marido co fillo, con este. Con este neno, no colo. Co Julito.

A: Ehe. Xa medrou, o neno! [rin]

C: Si home! Que despois foi á mili, e cando estaba na mili foi cando morreu meu marido.

A ver si encontro aquí dos Ramplines, que eu teño que ter fotos por aí.

Pero este era noutro lado. O meu sogro... Pero ese xa nada, ese traballaba pa facer chistes, e todo.

Z: E estes que están aquí coas barcas, e tal?

C: Eso é... [ri] Un avión de probar la fuerza.

A: Eso si que me interesa a min moito.

C: Para, é que está noutro lado.

Aí están: meus irmaus... E os cañóns témolos nós aquí, os de probar a fuerza.

A: Aínda teñen estas cousas?

C: Témolo nós.

A: Eso é unha joya, eso ten que gardalo como ouro en paño.

C: Témolo nós aí. Son irmaos meus. Temos o grande e o pequeniño.

E se chegaba unha cousa arriba, arrepuxaban. Ese é pequeniño, pa nenos.

A: si.

C: pero este é irmao meu, estes son irmaos meus. Unha irmá...

Z: ese aínda podía recuperalos para as festas...

C: Témolo nós aquí...

Z: aínda podían recuperalo pas festas.

C: Si, si. Ai, xa o ten levado o rapaz, que o pintou! O Julio... Xa o ten levao Julio.

Teño que buscar... Se eu teño muita foto, pero non sei... Quitei unhas pa enseñarlle aos Ramplines... da nai.

Z: Esto que era, a barraca, non? OU non...

C: O tiro, que levábamos nós! Mire... o tiro que levábamos nosoutros.

Z: de madeira?

C: Si... Era o que había, daquela!

Mira, esto. Non sei se estábamos nós aí, pero...

A: estas pezas que tiñan nos tiros...

C: Si, si, si.

A: que é unha cara dun home, que algunha tiña unha pipa...

C: O meu marido. Eso estaba... Mire. Eu, esta, i o meu marido. Nesta estaba máis velliño.

A: Si.

C: I ese era o Paquiño que morreu [o fillo mediano]. Si, non sabe? Si, ho!

A ver se está por aquí, dos Ramplines... Mire: os carros que levábamos daquela. Unha caravana... dos artistas!

A: que bonita!

Fillo: esta é a que decías da tía Susa, esta era a que doblaba.

A: podemos sacarlle unha foto?

Fillo: i esta non é tamén... Porque se ve de pallaso...? O altavoz...

C: É, o Ramonet, mira.

Fillo: e este non era o abuelo?

C: este é o abuelo.

Fillo: o marido da miña nai [¿¿?]

C: co teatro, a donde ia o meu marido a traballar.

Z: Mire, veño eu outro día. Eu teño un scáner, para que se vean as fotos...

C: e este era o meu sogro.

Fillo: o marido da miña tía.

C: bueno, o marido da Julia.

A: vou poñerme, aínda que sexa así...

C: eu teño unha destas máis grandes, pero non sei donde está...

Tou buscando a dos Ramplines.

A: Este era... o teu abuelo?

Fillo: o meu avó.

A: Que este era o de Ourense

[...]

A: mire, unha dúbida. Este home, que nome artístico, como lle chamaban?

C: Mire, ai estaba o meu marido. Ve? No teatro. Tocando... El tocaba...

A: Esta si que é...

Pero estas son copias, da...

Fillo: si, esa é copia.

C: Si, é copia. Que eran pequeniñas.

A: E quen a fixo... Algún fotógrafo de por aquí?

Fillo: non sei quen lla deu...

C: Foi... No Arcadio, onde a fixen.

Fillo: si, pero facía falta o original.

C: Claro, o original, pero está velliña.. Pero doulla eu un día, cando eso.

A: Xa, xa, non...

C: el tocaba o tambor, mire. Que moitas veces os gaiteiros, verdade?

A: El é o que toca tamboril...?

C: E máis traballa os muñecos...

A: Quen é o que está tocando o bombo, sabe quen é?

C: Un cuñado meu de pallaso, Ramonet. E a miña sogra aí sentada.

A: E quen toca a corneta que hai aquí?

Fillo: a corneta quen é, o tío Miguel?

C: O Ramón

Fillo: E este, o do tambor?

C: Este o Miguel, o tío Miguel.

[e esta era Carmiña, que xa morreu...

A:[O sea, Ramón...

I esto, por suposto é a barraca, están fora atraendo á xente. Están chamando á xente, non?

C: Si, cando están fóra, tocando.

A: que... os de José lle chamaban "facer a porta", a iso.

C: si, este é o Ramonet, de pallaso. E aquí este taba tocando.... E aquí está unha cuñada miña...

Z: Facer o reclamo, como lle chamaban eles? Facer a porta?

A: facer a porta, a porta da barraca.

C: Sacou a foto?

A: Si

C: Bueno, xa lle buscarei algunhas, por aí.

(...)

Fillo: si, había unha do barracón, me parece.

C: E dos pallasos, da parte dos primos do meu marido...

(...)

Fillo: Esta se vía bastante ben, non sei donde carallo vai...

C: A que, neno?

Fillo: a do... san froilán.

C: Si, debe de estar por aí, non sei. Xa a buscarei.

A: E... mire, a ver. O marido de Julia, que acabo de sacarlle unha foto aí... ao teu avó.

Fillo: ao meu abuelo, ao marido da abuela.

C: Chamábanlle Francisco. Xa ten sacada a foto, tena sacada?

A: Si, si. De nombre artístico, de...? Tiña algún nombre artístico? Porque a min me falaron dos Topete.

C: é... [ri]. O señor é dos Topetes, que... traballaba, e o pai era de Valencia, e tiñan un taller de carros, e coñeceu á miña sogra, e escapouse coa miña sogra. Que hasta nunca volveu máis alá, que debían de ter capital, que dixo teu pai: "un día que esté yo bien, vamos allá, que yo... tenemos que tener familia". Porque debían ter capital, un taller de carros...

A: si, si.

C: Facían carros.

Puñéronlle os Topetes; somos os Topetes!

A: Algo así como Ramoné... o nombre que tiña así para...

C: Si, Ramoné tamén, Barriga Verde... Todos.

Barriga Verde, o dos muñecos eses. Non hai outro.

A: Xa.

C: Mire como sabe usté!

A: xa lle digo que levo quince anos preguntando de aquí e de alá...

C: Pois o Topete era un mote que poñían... Pero levaban un teatro... Que donde caían meu sogro... miña sogra, xa o tío Santiago se agradaban. Qeu levaban... na!

A: era grande?

C: Era... Traballaban... Doblábanse... Que daquela... ahora xa se ve doblar muita xente, pero daquela non se vía! Doblábanse pa tras, e despois facendo ejercicios, collendo... Non sabe? Poñéndoo alí... Taba mui ben.

Logo cando veñas xa che terei algunhas preparadas... e sácalas.

Z: Si, esas... AS que hai das festas. Tanto do carro como todas as que teñan que ver co...

C: O carro ben viu, a caravana. Era o que había! Foi a que cambiamos nós! Metémola nun coche e logo cerramos. Metémoslle portiñas. Darriba non, darriba metémos no camión. Nun coche... que nunca...

Z: Ai, o de arriba meteuse no que ocmpraron.

C: Si, ao cambio. Foi a pelo, a pelo. Dixo o señor: "ai, se anda eu cámbiollo, pero se no anda eu non llo quero". Démoslle dous cabalos... El puxo... as catro rodas, que

giraba de adiante, non sabes? E foi como chegamos a un coche. Que daquela era difícil. É verda?

A: Era duro!

C: Era duro, filliño! (10:45) Ai, pobre! Mire, se vivira o meu marido igual o contrataban aquí pa Monforte, no auntamiento, pa facerlle pijotadas... aos chavales, cos muñecos. Se dá de cuenta?

A: Xa, xa.

C: Que ahora... Ao millor xa o chamaban pa muitas cousas.

A: Chegou a televisión e acabou con todo.

C: Acabou, eh! Eso sí... Era o que había, nós daquela cos discos.... Ai pao Incio... Nas cuadras, botábanlle palla, e facían nidiños como... como nidos de pega, bailando. Xa non podían levantalo pé... Non sentiches ao Facundo. Ao Facundo, ao que vende as pipas!

Z: no medio da bosta...

Fillo: non, limpaban as cuadras e despois botábanlle palla. Ao mellor era pola humedad.

C: primeiro botában a película de cine. E despois os muñecos, ao final. E despois discos, que bailaran. E bailaban. E por... Eu non se eran cinco pesetas, ou algo era deso.

A: Dependía da época... Iria subindo.

C: Eso, era a peseta, daquela. E aínda o Facundo o outro día, falou con ese... bueno carallo... aquelo era o que había! Aquelo era... E nós íbamos ao fin do mundo! Sentían o ruído...

Z: Como avisaban, de que chegaban? Iban antes...

C: levaban uns carteliños deses e poñían nunha cantina: “hay cine de tal día a tal día, y la película de tal... título. Y después al final, los muñequitos Barriga Verde”. Ai, o que iba unha vez xa volvía repetir, que os muñecos era moi... alegre.

Ao final, claro. E despois tocaban os discos. E bailaban!

Ze: E facían... cubrían unha tarde? Canto tempo era todo iso? Tres horas, ou...

C: Pois mira, si empezaba o cine as nove, ou ás oito, cando era escurecido...

Fillo: si, pero ás veces botaban dúas noites nun pueblo...

C: Había veces que dicía o meu marido... Aínda me preguntou unha cuñada: “y dónde fue que repetimos una película?”. Aquí ao lado de Sober, en Año. Dice: “había neve, nevaba, e a donde ibamos ir?” E dice meu cuñado Ramonet, dícelle meu marido: “mira, vamos repetir la película El rey burlón”. Y dice: “se titula Ella la

misma". [rin] E algúns dicían: "e non vos dixo que se titulaba a misma?" Si no es verdá, que índa ciega me vea, eh!

Z: E habería quen se cabreara...

C; Había que facer algo! E despois traballaban as miñas cuñadas, as sobriñas, bailaban... Traballaban os muñecos... E aí estábamos. A xente traíanos patatas, chorizos... Ai! Daqueles tempos era difícil, o tempo...

Ou iren cantar os reyes. Se nos cadraba nun pueblo os reyes dicía as señoras, "vamos cantar os reyes". Unhas amigas de alí, iba o meu marido, iban cantar os reyes, sabían a canción... E levaban un saquiño, collían chorizos, carne...

A: E volvendo ao dos muñecos... Eso de "morreu o demo, acabouse a peseta..."

C: Si señor. O toro! E o demo, tamén...

A: que morrera. Pero... había demo, logo.

C: O demo, si, si, si. Había un demo.

A: Sacaban un demo, un toro, un cura, o Portugués...

C: si, o entierro... A caixa do... A caixa do que morría.

Fillo: e a vella, non había unha vella con gafas...?

C: A vella facíanos rir a todos. Que ata era simpática. Tiña a nariz larga.

A: Esa era a que era de goma?

C: De goma. Dice o meu marido: "vou levar esta, qeu lle poño ... que bonito". E salía, facíalle el as filigranas, facía "achis" e a xente empezábase a rir... Estornudaba, e despois facía... E falaba: "por que se rin?" Falaba de velliña... Sacaba cada cousa o meu marido! Que aquelo era increíble, era increíble. Era mui bonito.

A: Antes falou dun guardia municipal, na...

C: O municipal, pa cobrar albitrios...

A: Si. E tamén lle daban?

C: home! Apañaba...

Fillo: que se cobran!

C: A que viña vender, a que viña vender, apañaba!

A: Esa seguro que era a que máis aplausos levaba!

C: E cando se peleaban...Peleábanse os dous, "duro Portugués, duro Galego": ta, ta, ta! Volve... Tiña a facilidade de envolvelo, e xa tiraba con el... Encima de darlle... palitroques. (15:35)

A: Dáballe golpes, e arrancaba o muñeco, e...

C: E o doblaba, e xa tiraba con el. “Ala! A tomar morcilla!”

A: E facía, por exemplo, co pau, facía volteretas no aire...?

C: si, si, facía... ao mellor, caerlle o pau, facerlle que lle caía, e entrar un chaval ou un mozo a darllo, e collerllo, e despois dáballe nas maus co pau... “Ja, ja, ja”. Que non o lastimaba...

A: Xa, xa.

C: De risa, todo de risa...

A: por exemplo... usaba fume, nalgún momento? Por exemplo José, o Traga estopa botaba fume pola boca.

C: Eso... Este non. Este só traballar os muñecos e... eso. O tío Santiago fixo unhas... como se fora o mar, unhas tablas, facendo como as olas. E despois van os barcos: “Ei! Tal...” Pero... Xa se vía o que era.

A: Eso era máis complicado...

C: Xa o tiña, porque xa tiña preparado as tablas. As tablas xa as tiña amarradas...

A: Eso é... E salían os barcos...

C: Salía o barco falando.

A: Eso facíao Santiago.

C: O tío Santiago.

A: Salían os barcos... pode ser que fora o descubrimento de América?

C: Eh:! Eso. Puido ser deso.

A:...que se fundía o barco e salían tiburóns...

C: Unha cousa así. Eu acórdome... Xa estaba eu casada, con teu pai.

A: Ti acórdaste de ver...

Fillo: Non, eu cando nacín xa non...

C: Non veu nada! Ese do pai non veu nada! O outro si. O Toñito, o máis vello, ese veu...

A: Eu, por exemplo, cando iban a Lalín, miña nai me di que eu ía velos, pero non me acordo.

C: En Lalín, mira, traballaron en Lalín e en Mellid, no sitio do cine, en Mellid. Tuveron alí co teatro, e os muñecos.

A: En Lalín tamén... Bueno, esto tamén me interesa porque eu son dalí...

C: Ai tamén os conocían moito.

A: ...iban pá parte de atrás da estatua de... [Alfonso Noriega]

C: Exactamente...

A: E que iban, cando as festas, ou... Nunha feira...?

C: Iban polas festas e... de inverno, que facía falta cartos, ían traballar.

A: Sóalle a Feira do Bento, de Lalín?

C: Irían, pero desa non me dou de conta. Iban todo o inverno... Iban hacia Chandreja, aí na parte de Orense, todo eso... e traballaban por aí nas aldeíñas, para poder sacar pao cocido, que era o único que tiñan que facer. Non entende?

A: Si, si, si.

C: Outra renta non lle viña! Nin a nós tampouco! O meu marido, cando me casei eu....Anduvo con eles, axudáballe a facer muñecos, traballaba pa chistes, pa facer no escenario... Cousas. E anduvemos así, dábanlle ao millor dez euros.

Fillo: dez euros? [ri]

C: Bueno no! ... cincuenta céntimos, vámoslle poñer. Que era dez pesos, daquela. E con eso compraba chatarra. Viña un chaval, "Tienes chatarra? te doy tanto". E así, cobre, e todos eso...

A: A Santiago...?

C: A miña sogra.

A: Non, digo se iban a Santiago, ás festas de Santiago.

C: Ai, si, teñen ido eles. Eu nunca fun.

A: Pero o seu marido?

C: Si, si, andaban todo por aí. Eles, bueno, naceron en Orense. A maioría deles... O meu marido naceu en Valladolid pero criouse en Orense. Foron criados aí no... no Puente Vello.

A: Así que Julia casou con este señor en Ourense e marcharon para Valladolid?

C: Non... [ri] Casáronse aquí en Monforte. A miña sogra casouse en Monforte. Que aínda morreu un fillo de quen foi a madriña... de quen foi o padriño. Que a madriña non sei quen foi... E tiñan un teatro en Portugal, e deulle cuartos ese padriño e trouxeron o teatro pa aquí, que levaba todo... en cuadros. Xa estaba casada co meu sogro. E despois o que tuvo o cine Barbagelata, cerrou coa propaganda esa toda, e deullo a eles. E despois miña sogra fixera un toldo, con un toldo...

A: Si, si

C: E anduveron por aí traballando. Si ho! Aínda lle emprestou teu pai as películas do cine!

Fillo: Si, pero estálle preguntando... por que o papá naceu en Valladolid...

C: Pero viñeron de pequenos, anduveron por todas as aldeas traballando! Anduveron sempre... arrante. Que non tuveron casa.

A: Entón en Ourense, Ourense, non viviron...

C: Paraban alí contra unhos compadres que tiñan. O de Manolo dos Argimiros.

A: Aha

C:Paraban alí... Que se levaban como ermaos. E ao mellor botaban unha semana, despois ían traballar... O día que lle morreu o pai, o día da Nochebuena foron todos a unha función, pa poder comer. É como un artista que ta... Un cantante, anunciado pa ir aquela orquesta, e ten que actuar! Dixo ela: "tuvimos que ir a trabajar. Y muriera el padre". Enterráronno e despois foron a traballar. Eso... tamén che doe o corazón. Traballar para comer! Ahá! Ai, si, eso...Tanto un coma outro. Todos! A miña sogra e o meu marido queríalle moito á Encarnación, á nai do... do Juan. A nai do Juán. Que esa... manejaba algo máis, habían aforrado tamén, que a miña sogra, como tiñan tantos fillos... Ao mellor a un gostáballe unha cousa, a outro gustáballe outra... E os cartos...

Z: os cartos son os que son...

C: Ao mellor chegaba a onde a tía, onda cuñada dela [Encarnación] : "Julia, ven comigo a comprar". Se compraba un polo pa ela, outro llo contaba pá miña sogra. E tenme contado meu marido que moito lle ten sacado a fame, a tía deles, a do Juan... Darlle de comer. Non sabes? Chamáballe Encarnación, a nai do Juan.

Era a familia de quen me falaba o meu marido, millor. Os outros non, os outros, os de Pontevedra... Nin a un café os invitaban. Nin a un café! Porque eu aínda de casada... íbamos por Orense e... chavalas que andaban nas festas, e ao mellor facía o café, que o café daquela... Buscaba, ao mellor buscaba achicoria, cebada, deso. Porque o café estaba caro... E chegaba ela... "sira Chelo, ten café?" Ao mellor bebíamos o primeiro, e despois botábamos naquelas borras e facíamos outro café. E tostábase un pouco azúcar pa que tivera máis color. E dicía "ai, café dos invitados" E que rico era! [rin] Non che sona a ti eso? Aínda veñen aquí ás festas e beben algunhas. Dicían, era o café dos invitados. Daquela... Estou contando máis de cincuenta anos. Que... Hoxe, gracias a dios... Mira, e non os invitamos a nada!

Fillo: xa lle dixen...

C: Unha cerveciña... Café teño da cafetera feito...

A: Non, non...

Z: Eu se tomo un café agora boto nervioso toda a noite.

C: Tomar un pinchiño, que teño queixo aí e...

A: Moitas grazas, non fai falta. Ademáis habemos vir máis veces.

C: Veña cando queira, que hei de ter preparado...

(...)

C: Que salga alomenos meu marido, que era o único que...

Z: polo menos que quede referencia nalgún lado...

Fillo: o cine e as películas, a ver se falo un día con meu irmao para preparalas, que non quixera morrer sen velas.

C: E el era o que entendía todo...

Z: Pero está a máquina tamén?

C:Si, si, ta a máquina, temos a máquina.

[Fillo: Angelitos negros, de Antonio Machín. Original, tamén

[A: Juan tamén a conserva...

C: O Juan tamén anduvo polas aldeíñas, pero Juan...

A: Que se estropean...

Fillo: Despois hai de Pancho Villa, e esta... El Vizconde de Montecristo, que é de risa.

C:Hai películas moi bonitas, pero derrámanse.

Z: Tendes material...

(...)

Z: Estaba ben ver se funcionan, ou se se poden reproducir...

A: Si que se estropean...

Fillo: hai que pasalas despaciño e limpalas cun produto...

C: El pegábas, meu marido, con cetona.

Fillo: Hai que arreglar as lámparas. E ahora hai que arreglar un destos modernos, para o sonido.

Z: Tedes reliquias, aí!

Fillo: non quixen... sigo sin velas. Porque a de KingKong, el gran gorila, non a vin na tele... Teño os carteles aí, e tal.

Z: Se algún día vades proyectar avisa, pa vir a velas!

Fillo: e a de Antonio Machín, esa de Angelitos Negros, a de Pancho Villa...

[Bueno, polo que me teñen dito...

C:[sabe diós, eu alomenos non o acordarei

Z: pois igual é perder unhas horas aí...

Fillo: o que entendía un pouco máis foi o meu irmao, o outro, o que morreu.

C: E fixémolo aí, o último cine, fixémolo aí nunha... daí do outro lado, que vivíamos daquela, aí.

Fillo: eu acórdome, tiña eu dez anos, e púxoa meu pai nunha habitación... Pero sin sonido.

A: Pois Juan conserva tamén o proyector, e as pon. No documental ese que fixemos, hei conseguir unha copia para que a traigas, e se vé que proyecta unha película contra unha sabana...

C: Sábana, que aínda teño eu... unha sábana grande.

Z: Aínda a ten, tamén, a sábana esa da pantalla?

C: Si. Dicía [Mari?]: "vámola lavar, que ta alí de tantos anos... colle" E dixen: "Deixa!"

Fillo: a ver se nos poñemos un día meu hermao e eu e damos pé con bóla...

C: O que tiña ilusión era outro que morreu, que chamaban Paco, Francisco. Aquel tiña ilusión, probiño.

A: fillo seu?

C: Fillo. Tiven tres, e un morreu.

Fillo: Paco era o que máis ou menos...

C: Era o que iba dicir: "vamos facer" e propa... El entendía máis que o Toño.

Fillo: O Toño saberá, e terá que dicirme a min, porque...

C: O Toño si... Como non che explique eu... [ri]

Z:Pero será poñerse un día...

Fillo:Hai que collelas e limpalas...

C: E embobinalas, despois pasounas para unhos bombos grandes... Eran bombiños pequenos e o meu marido púxoos.. en bombos grandes, e pin pin. Para poder facer sin andar cambiando tantas... Ao mellor eran cuatro veces qeu había que cambiar... Emprestoullas ao do Barbagelata, o que tiña o cine en Sober. Emprestoullas e dice: "señor Alfonso, usted non alquile películas. Leve estas e usted o día que... Mire estas e póñaas". Despois aínda nos regalou un equipo de altavoces, inda regalou algún Nodo... Non sabe?

A: Juan... sabe.

Fillo: pois é coller un día, facerlle un churrasquiño...

C: Pasaba... Pasaba así un cacho de plícula e facía "tra tra", é porque estaba ben.

fillo: Congelados... Eu hai tempo que non vou por aí. Tiña un chisme de vender congelados.

C: Pero os fillos, andan vendendo peixe congelado cos camións.

Fillo: eu andaba na ruta, cos camións e cadroume de parar nun restaurante...

C: Hai tempo que non sale polas festas, non veu, ao Juan?

A: eu vino aínda hai un mes, en Santiago.

C: Estivo mal dunha perniña, que lle cortaron un dediño, ou algo...

A: Eu cando o vin estaba ben, fixemos un acto no... Museo do Pobo Galego, en Santiago. E estivaron el e Alfonso. Mire, pois era unha oportunidade boa para houbera estado usté tamén...

C: Si, mira que pena, non vés? Non, é igual, que eu... Pero podía ir un fillo.

A; Estivemos falando de Barriga Verde, das feiras...

Fillo: a que ten que ir é usté, que é a que sabe as historias...

A: Ao mellor se fan máis cousas, e algún día iremos a buscala para que vaia...

C: Ten que vir un fillo comigo, senón... Eu ando das pernas mal.

A: Xa.

C: E xa son ochenta anos.

Fillo: non vai ir a Santiago andando, mamá!

A: Pero... alfonso non sei cantos anos terá, pero... setenta e pico, ou oitenta.

C: O de Pontevedra?

A: E Juan tamén debe ter non sei cantos...

C: Non, non, Juan é muito máis novo!

Fillo: Juan terá setenta e algo.

C: si, unha cousa. É novo, que o acordo eu, ao Juan. Ao primo Manolo, que se casou cunha prima miña, en Ferrol... Tamén era mui bo. Vías ao Manolo e vías ao difunto do meu marido, eran os dous... de medo. Hasta pa chistes, eran manitas, pa facer...

Fillo: e facían muñecos.

C: Facían, o primo Manolo, un irmán do Juan. Facia muñequiños, de madeira. Fíxome o organillo, deses, non sabes dos organillos que había diante? Eran de xoguete...

Fillo: Era un muñeco de madeira e fíxolle un asiento, e púxolle o circo a funcionar...

C: E vai dando, e tocando o couso. Unha cousa marabillosa.

A: E ese Manolo é?

C: O que morreu.

A: Pero é fillo de...

C: Hermano do Juan. Si, ese era... Horrible. Eu acordei o organillo, usté acórdao?

A: Eu...

C: Eu acórdo de andar cos meus pais, en Pontevedra, ir polas calles, e tocando o organillo i eu... Tirábame a xente desde os balcóns, ao millor envolto nun papeliño, cuartos. E das que eran de planta baixa nos daban pavías, figos... Nós non íbamos pedindo e a xentiña nos daba.

A: Eu acordo os que iban por Lalín.

C: Ela iba co organillo e tocaba unhas piezas moi bonitas, eh!

Z: Eses organillos eran comprados, non?

C: Si, un organillo de verdá, que toca como unha orquesta, eh! Teno visto usté?

A: Si, teño visto.

C: E eu era pequena e meu padre iba co carro...

A: En Madrid aínda hai xente que sae.

C:Iba cun carriño, con un cabalo, e íbamos pasando. E ao mellor xuntaba... Non sei que cuartos era, pero... Algo se xuntaba. Non sabe? Como traballaren ao público. Ïbamos coma tal, desde aquí do Burín, hasta Monforte, por unha calle, e co organillo. E a xente salia a mirar. Parabas alí a tocar e a xente daba. Que hoxe hai bares en todos lados. E hoxe hai teles. Pero daquela non había nada deso. Nós levábamos... Meu pai levaba o organillo, á Coruña, pa gravar cancións modernas. Qeu había, antes ao pasalo Burgo, o puente... Así na esquiniña, agora sabe diós en donde vai... Cambiaron todo. E levaban o organillo. Teño andado eu con eso! Que non me dá vergonza dicilo.

A: Que tiña, un grande, de...

C: Era grande! Nun carro!

Si, si. Iba nun carro, o organillo. E meu pai paraba co cabalo... Sentíase de marabilla!

A: E ademais mui bonito. Hoxe en día é moi apreciado

C: Si, unhas músicas moi bonitas. Esas pezas... Sabe diós meu pai onde as meteu, todas esas pezas...

Z: Sabe diós donde estarán, todas esas pezas...

C: Sabe diós onde as meteu. Ou rompéronas. Si, pero era un organillo, acórdoo eu. E acordo coches con leña, encender os coches con leña.

Fillo: os de vapor...

C: Había a ir pa Lugo, aí, cerca da Puebla, indo pa Lugo, había aí naquelas curvas, había unha señora que levaba o coche, e detrás íbanlle botando leña, e ardendo. E andaba. Cóntollo a ese e non o cre!

Z: Non o creo nin eu!

C: pois é verdá!

A: Non, eu non os vin, pero sei que... Despois da guerra debeu ser moi habitual.

C: Si... Iba atrás. O fogo botaba o lume, e leña, e andaba o coche. Coches que iban á feira.

Eu acordei eso. Despois acordei o coche que... O que cambiamos nós polo carro, había que encendelo cunha manivela. Tampouco viches eses?

Z: Eses si, eses si. Nas películas.

A: pois eu tamén os vin. Os taxis en Lalín eran todos de manivela...

Fillo: e eran de tres velocidades, sólo tiñan tres marchas.

C: pedíanme a min que pisaran na marcha mentres lle daba á manivela. Se encende... xa está encendido. Non sabía en donde... Mandábame tocar con un pe. No acelerador, debía de ser.

E tamén, oíches? Ïbanos aí a Piño, ti tes ido a Piño?

Z: A Piño si, si, si.

C: Baixando, hai unha costa ali pa Santalla. Pois é un repecho así. E o coche era de tres marchas, que non era de cuatro, nin de cinco. Meteulle a primera, o coche así... Iban o Paco e o Toño, eran pequeniños, ían no coche. Dice: "toma" .Mandara facer un taco de madeira, pa agarrar, e pa poñelo, cando calzara.

Fillo: claro, pa que non se fora patrás.

C: Tu si ves que me para el coche... Claro, iba na primera! Iba coronando un pouquiño arriba... Ai, eu xa respiraba. Pero... érache tristeza. Era tristeza, daquela!

Que ao mellor volvera o coche pa tras e matara aos fillos... E iban dous neniños.

A: Nese tempo habería outras alegrías, tamén...

C: E despois chegaba arriba: "Ai, gracias a diós". Eran coches de poucas marchas. De tres, creo. A segunda, a primera...

Z: Eran coches pao llano.

C: Claro!

Z: iba cargado, tamén...

C: Iba co tiro! Si... que despois cargamos con barcas, e tiro, e todo. Despois xa levábamos máis, as barcas. Eran os chavales un pouquiño máis grandes, os outros...

Z: xa axudaban.

C: había que poñer un negociño ao lado. Me entende? Porque o tiro levábanche mercancía e había que volver a repoñer. E as barcas, se fan vinte pesos, pódelos gastar nunha borrachera. E os do tiro, non podías gastalos!

Xa non... Non bebí... Este é un falar, que beber, borrachos non eramos. Pero podíalos gastar tranquilamente.

Z: a ganancia era limpa

C: pero do tiro había que volver a repoñer.

Pois cando veñas tu outra vez xa che terei unha cousa pao neno. Xa che terei un regaliño para o pequeno.

Z: bueno!

C: un neno máis rico! Un tesoro!

Z: eu non digo nada!

(...)

C: Pois xa sabe, usté cando queira... Póñome con Julio, busco unha tarde... que teño moita foto de diós.

Z: todo o que teña, o que sexa das festas, das barracas, do cañon este da forza... Ese tédelo?

Fillo: temos...

C: Si, témolo nós, aí?

Fillo: si, están os dou....

Z: Podedes levalo coas barcas, se poñedes.

C: xa o levou!

Fillo: preparei unha vez eu, esas petardas...

C: Non hai petardos!

Fillo: ahora non hai as bombas esas que había, hai que mirar quen as fabrica. Ten que ser un deses de pirotécnica, ou...

Z: Eu coñezo na zona de alá, en Vigo eu coñezo xente que prepara bombas. Foguetes...

Fillo: non, pero di desas de tirar...

C: un petardo...

Z: eu pregúntolle...

C: ai, pregúntalle. É desas de tirar, de meter nun buratiño...

Z: Ai unhas desas que andan os nenos, tiran así ao chan, e explotan.

C: Non pero hai unha.... pa enseñar, unha caixa deles. Pero... Hoxe chama, eh, o avión ese chama.

A: Eu sempre dixen que é unha pena que eso desparecera. Porque seguiría funcionando.

C: Pois ta aí, mui pintadiño mui ben.

Z: Hoxe en día, eso o pos...

C: E o pequeno,...

A: Teño que preguntarlle por outra cousa que ao millor usté recorda. Eu recordo de neno, ver nas festas de Lalín, un xogo, que era como unha especie de caixón, así, do que colgaba un péndulo e había que tirar un... unhas madeiriñas que estaban de pe. Non lle sona eso?

C: Como lle vou decir, tirar por un cordel?

A: Non, non, está colgada como unha bola...

C: Ai! E pa tirar por unha botella, que ao mellor enganchaba e tiña que pasar por aquela tabla?

A: Non...

C: Ese tamén é un negocio moderno. Pasar unha botella de champán e teñen que collela

[ven o fillo cos petardos dos que falaban antes]

Fillo: son estes, e viñan así nunha caixa grande...

(...)

C: A ver se dice, que tira por unha anilla, e sube un premio?

A: Non. (.) Era como unha mesa, había como unha mesa...

C: como un plomo?

A:...unhas cousas de madeira postas de pé. E había así como unha plomada...

C: pa tirar por ela?

A: Sónanche eso?

Fillo: eu de velo na tele...

C: Eso faise fácil! Eso faise volado!

A: Si, xa sei.

Fillo: pero ta dicindo se se acorda de ver algo deso..

C: Si, eu tamén diso. Mire, hai negocios agora, do de antes. O meu marido e eu...

Eu cando empezamos eu e máis o meu marido, que miña nai tiña un cañón. Por si se compraba o noso. E traballaba o meu marido unha voladora, unha dabaixo e outra arriba. E eu o cañón a medias. E había veces, dicía miña nai: "hai que comprar unha caixa de petardos". Unha caixa que levaba muitas caixas... E digo eu: "Joder, que nos queda? " Se compramos petardos xa quedamos sen un duro. Que unha nai, debía dicir: "no, esto é pa ti. O que fagas é pa ti, o teu marido tamén está traballando..." . Pero era unha chupona! E fixemos unha mesa máis pequeniña que esta. Poñíamos un paquete de tabaco, de celtas, un librito, outro paquete de tabaco, caixas de cerillas... E a tirar, un duro; se quedaba encima levaban o premio. Poucas veces quedaban, tiñan que ter boa puntería.

A: Claro, claro.

C: E despois botellas, de botes, a tirar os botes aqueles. O que tirara os botes todos da... estantería levaba unha botella de champán. Empezámoslle con eso. E despois fixemos un macico, un mazo. Que é así de alto, e leva un petardo, así de alto, e apértalle, aquí a cousa, e este aparatiño manda pa riba a cousa. E empezámoslle con eso, con petardos, que era o que levaba, por iso digo eu... Despois fixémoslle un tiro, que nolo fixo aquí un carpinteiro... Hasta la vista! Compramos as barquiñas

Filllo: e nas cintas non colgaban esto?

C: Ai, poñíanse nun cácamo. E colgábase nun tiro, encolgábase un cácamo, con puntas, e co balín, "pla!". Pero formaba un ruído! Comía a madeira toda, os petardos. Pero nós o que nos fai falta e´para o avión. Que este púxolle unha campanilla. Tóca e dáballe premio. Pero máis bonito é o petardo.

(...)

A: E... acórdase da sorte do paxariño?

C: Ai si! Que... botáballe alpiste aí coa boca, e sacaban un papel... Eso é...! Tuvoo miña nai tamén. Entón poñían unha cousiña de alpiste aquí, e picaba. O paxariño collía e picaba. E collíao nun sobre calquera. Había moitas.

Z: E estaba solto, o paxariño?

A: Si, pero supoño que estaba trucadas as alas, cortado o nervio...

C: "venga, coge la suerte de esta chica!" E a xente picaba. Usté non ve esa estatua, que meten os cuartos e meten a man? Pa coller eso... Hai de todo, ho.

Eso do paxariño túvoo miña nai tamén. E despois hubo un tamén de... de Monterroso. Que poñía un graniño de alpiste e chegaba e... picáballe. E despois sacáballe á xente, taba toda... que ao millor a historia... nunha papeleta era a historia dunha clas, noutra era doutra clas... Facíanse en Lugo. Como as coplas.

Fillo: como a buenaventura, non?

Z: Si, as coplas que eran, as que se vendían nas feiras, tamén?

C:Daquela os calendarios, non había calendarios. Vendían o calendario, o Zaragozano, o... o Gallego...

Z: O gaiteiro...

C: O gaiteiro de Lugo e o Zaragozano, que daquela non había tantos calendarios. Daquela só había que comprar o Gaiteiro de Lugo e o Zaragozano, pa saber en que día vivíamos. Non é verda? Ahora xa non fai falta nada deso... E daquela iba miña nai a vendelos, e non daba vergonza. E compraba queixos, máis baratos na feira, e deixábaos curar e iba vendelos tamén. E moitos comíamosllos nós, en Lugo [rin]. E moitas veces... Eran tempos, daquela. Daquela si que... si que hai negocios de... Pois o cañón si, xa buscarei fotos... Dos meus cuñados de pallasos.

Z: E un tiovivo non tíñades, tamén?

Fillo: temos un pa preparar, aí.

Z: pero que é, o das cadenas, que levan os...

C: os cochiños....

Z: os cochiños paos nenos, sisi. Ese que debe ser, dos anos oitenta?

C: Ai, ese é antiguo...

Fillo: ese é máis antiguo, que hai que restauralo todo.

Z: que era, de chapa e plástico?

Fillo: non, era de zin, cos tableiros de zinc e de madeira.

C: madeira, todo. E poliestre, [os coches de poliestre.

Z: [e os coches?

Fillo: os coches, mandamos moito para chatarra, eran bicicletas pequeniñas... Solo conservamos un que era como unha mariposa, ben tallada...

Z: pero de madeira?

Fillo: de madeira. Eran as figuras que había, eran bicicletas e motos feitas por un ferreiro.

C: Comprámosllo a unha sobriña do Juan, a unha prima pola parte do meu marido, que lle chaman? OU sobriña do Juan? Que vive... en ferrol... Eu tíñao, anduvera con el, hai pouco.

Z: pero era eléctrico, non?

C: eléctrico, eso ten que ser a douscentos...

Fillo: a trifásico. E levábamolo nun caixón con sal e, segun entraban máis as cuchillas no sal, andaba máis.

C: pero agora van sin sal...

Fillo: agora xa cun potenciómetro xa vai ben, pero daquelas era un caixón, aínda teño un aí: no caixón entraban unhas cuchillas, [no sal... e canto máis...

C: [mira, as barcas, e o carrusel ese, son os máis antigos que hai.

Z: As barcas e o... Estas barcas son vellas, entón.

C: Si, esas barcas son... Home! Ahora montounas nun remolque, pero antes había que montalas fóra.

Z: E que antes... había que deixalas aí. Hoxe en día arrimas o remolque e fuera.

C: Claro... Non, tamén che levan o remolque, eh! Que ahora veñen os gitanos portugueses eses... Engánchanche o remolque, que teñen gancho e...

Z: digo, que ti podes ir un día á festa, e irte no propio día, si queres.

C: Ai, si, vímonos prá casa.

Z: Non o deixas alí.

[entra alguén]

C: Mira este... Este é o fillo máis vello. Ese é o que se acorda do cine...

T: Buenas tardes

Z e A: Ola, que tal.

C: Este señor conoce ao primo Juan, e a todos, de Ferrol. E faltaba solo a historia do difunto de teu pai, e da miña sogra.

Fillo: do Barriga Verde.

A: Nös andamos traballando sobre Barriga Verde, entón fai anos falei con Alfonso, con Juan, e ahora faltaba... a de Julia.

(...)

T: En Lalín, tamén temos tado, cando eramos pequeniños...

A: Íbades a Lalín, xa me dixo que... pola estatua de Loriga.

C: Xa choveu, fillo. En Lalín había alí xente, amiga. Pero eu non me arrecordo, o meu marido tiña moi bos amigos alí.

A: Si.

T: En calquera sitio que iba. Levaba aí, pa Lugo, paraba, como era? Na de Montes. "O Barriga Verde, aquí..."

C: Escairón... A De Monte, Cospeito...

Faltáballe un: i era a miña sogra, e teu pai. É cousa rara non dicilo Juanito!

A: Pois non falou de Julia...

C: Era tia carnal del!

A: A min de Julia faloume... Eu con Juan, pola distancia, tampouco falei tanto, falei máis con Alfonso. Con Juan falou unha compañeira, que tamén está nesto, que ao mellor ven un día por aquí.

C: Ai claro.

A: Pero de Julia faloume... Alfonso, sempre.

C: Ai, era tía del.

A: foi o que me puxo na pista de toda a familia, eu, a primeira vez, hai quince anos, a primeira vez que fun buscar a Juan a Ribadeo, el non estaba, estaba fóra, traballando. E despois xa empezou a ir outra xente a falar con el.

E a Juan conocino hai tres ou catro anos no San Froilán, e o outro día estiven con el aí en Santiago.

C: Cando o volva ver delle recuerdos. Porque nós levámonos mui ben.. Coa Lidia...

A: Algún día a ver se xuntamos a todos... O que sí, o documental ese xa se fixo; xa se rematou, hai un ano, me parece, e só saen eles dous.

C: Faltaba a outra estrutura!

A: De todos xeitos, o proxecto segue en marcha, xa lle expliquei que se vai facer unha exposición grande para o ano que vén en Pontevedra, e estamos traballando en Lugo, en Santiago, e a partir dagora xa sabemos da terceira... do terceiro brazo da familia.

C: Como debe de ser.

Mira como o procurador ese, o avogado, o que morreu...

Fillo: o Manuel María...

C: ....que nos conocía, pero non sabía que eramos de Barriga Verde.

A: Eu vin falar aquí, inda tiña a libraría esa que tiña...

C: tiña a librería nas galerías...

A: Estiven alí, fíxenlle unha entrevista. E para nada me falou dos...

T: pois conocíano por aquí e por todo.

C: Polas aldeas! A Barrriga vErde. En Escairón...

T: En Escairón caera meu tío, no cuarto da luz. Dice "Xa morreu Barriga Verde!"

C: Ángel... Estaba pintado de pallaso... Enganchara a luz, daquela enganchaba quen lle daba a gana, e ao velo que caeu...

Fillo: estaba pintado de rojo, e ao velo pensaron que era sangre, e era a pintura.

T: dicen, morreu barriga Verde! E non, só se mancou, caeu dun poste...

C: En Sarria... Todo o mundo. Dice: a señora do Barriga Verde...

T: polas festas do San Juan...

Fillo: ten un reportaje que lle fixeron polas festas de Sarria, a usté.

C: Fixeron un reportaje preguntando... Porque eu iba a Sarria, porque eu caseime en Sarria, e teñolle cariño a Sarria. E en Vilapedre, que eu a Vilapedre, vou alí e teño quen me dea de comer. Sei que vou a bon sitio. É xente mui buena. E claro, dícenme " e a usted a comisión?". A Comisión é mui bueniña, a min chámanme por teléfono pa ir a mirar o sitio...

F:Este había que plastificalo.

C: Sacáronme enfocada ao lado das barcas...

F: Hai conta historias do Barriga Verde e máis do camión, de cando o camión...

A: Esto de que dia é?

C: foi deste ano...

A: Ai, deste ano. Isto xa está en internet, non?

Z: Non sei, pero bueno, por quitarlle a foto non...

C: pois sacáronma en Sarria, e eu falei o que... O que me preguntou. E foi o motivo.

A: Que data? Vinte e cinco de xullo. No Progreso si que hai desde sempre muitísima información sobre toda a familia.

C: Dice: "mañá vai saír no periódico". E aí salín.

[fanlles fotos ás noticias e despois unha a Consuelo]

Fin da gravación 2.

----------Gravación 3.

[conversa iniciada]

C: que ao mellor puido metelos o meu marido aí.

Z: que ao mellor aínda hai algún. Porque iso non se abriu nunca.

C: non, eso non se abriu.

Z: pero o coche está tamén?

C: Non, o coche cambiámolo... donde vai!

Z: E ese material non se abriu dende aquela? Carajo, eso... Ese momento había que gravalo, abrindo ese caixón...

C: Se os hai, é de madeira. Se hai muñecos, é de madeira.

Fillo: inda... tivemos un día mirando, a ver onde metera meu pai... que enterráramos unha vez unhas botellas de viño, antes de morrer.

C:Que el facía o viñiño.

F: el fai que morreu 22 anos, non?

C: si, de 62 anos. Hai 27. Aínda non chegou á jubilación.

Fillo: Enterrara unhas botellas uns cinco anos antes, e non sei onde carallo as enterrou... Ben precintadiñas, co plástico, todo...

Z: e pa que, para que se conservaran?

F: si...

T: igual quedouse aí debaixo do cemento, no pendello.

F: igual xa os ratóns xa o beberon.

A: Hai outra cousa: tanto Santiago como José tiñan na entrada da barraca, na parte de arriba, un moneco que daba voltas, que lle daban cunha manivela desde abaixo. Aquí...

C: Tamém tiñan.

A: Tamén?

C: miña sogra tiña fóra do barracón, pa dar. Daba un muñeco... un pallaso.

A: Si, si. Daba voltas arredor dunha barra, como un ximnasta...

C: O Tragaestopa, o que dice usté.

A: Santiago tamén tiña... Juan consérvao.

C: Tiñan, tiñan todos. Copiaban os uns polos outros. Como eran todos da misma familia...

(...)

... os novos non acordan nada. Quen acordamos somos nós, que pasamos por elas. E vendo... Canta xente tiña pa...(?) teu pai?

T: Así de xente!

C: e despois chamábano. Veña, vamos ir alí a tomar... E un día que chovía, tiña o meu marido unha chaqueta de cuero, que era a prenda boa que tiña, e emprestáballa. Dicía: "llévala mañana me la traes". E tiña amigos en calquera lao. Si, calquera lao! Era mui querido. El día que fale con Santiago [refírese a Juan] dice: "el Julio, que, te era bueno, o...?" Era un primo... que era marabilloso, marabilloso.

Teñen estado aquí con nós, vivían naquel lado dalí. Y eles andaban co cine pa quedar unha noite aquí con nós. Andaban con cine, a muller i el. E nós tamén andábamos con cine. Unha vez encontramos un parente del, un cuñado, o da

Virginia, que lle chamaban José. E dice "vamos traballar a medias", e el tiña moitos nenos, e nós tíñamos o Paco e o Toño, os dous. E dice "no home no, a medias non, porque... Voy buscar sitio a otro lao". E así fixemos. El tiña moitos fillos; se facíamos a millor... Vámoslle poñer, que fixera... cincuenta... eu chámolle cincuenta mil pesetas daquela... ou vintecincomil. Non vintecincomil... Ou mil pesetas!

Z: Xa facelos hoxe en día xa...

C: Ou menos de mil pesetas! Eu ahora xa me confundo coesa porquería...

A: xa, xa.

C: Facía mil pesetas, ou que fixera dúas mil... Repartir? Íbamos trampeando, pa comer...

A: En esa época todo o mundo.

Z: E hoxe en día tamén! Tamén estamos trampeando...

C: Ademais, ao meu marido gustáballe tamén ter compañía, pero dice "no home non, que vosotros sodes muchos, e a ver. Vou pa unha aldeíña máis". E foi pa outro lado.

T: E con carros, daquela, daquí a Ponferrada...

C: Con carro, que cando empezou Juan xa iba con coche. Juanito ya tenía coche. Estouche contando a historia... A miña, e a da miña sogra. Tamén andaba cun carro.

A: Porque... por exemplo Julio, en relación a Juan, que era máis maior?

C: Mäis maior, o meu marido era máis maior có Juan. Bastante. Iba sendo do Manolo, do irmao... do que morreu. Debían de ser dun tempo.

A: Porque dos tres irmaos originais, digo de Santiago, José e Julia, o maior era o José?

C: Si, o José era do José, o irmao da miña sogra. O fillo non sei se sería do tempo do Juan ou...

A: Non, non , pero digo da súa sogra, dos dous irmáns que tiña a súa sogra, o maior era José, e despois Santiago e despois a súa sogra, non?

C: Non sei se era maior, non sei se era a miña sogra, a máis vella...

A: Julia, a máis vella?

C: Paréceme a min, eh. Paréceme! Que sería a máis vella. Porque a miña sogra tiña xa tódolos fillos eses, eu cando a conocín. E eu era unha nena.... Xa tiña ao meu marido e a todos...

T: xa tiña aos outros irmáos xa casados...

C: .... e ao Manolo, e á Julita; xa tiña ás outras fillas, que xa eran maiores, xa tiña netos... Quizá que fora a máis vella, si. Eh? Era a máis vella, a miña sogra. Era a máis vella, cuidao. Senón pregúntelle a...

T: e o tío que vivía alá en Vilalonga, que tocaba a trompeta?

C: Si, o Ángel, un fillo de miña sogra, que vivia en Villalonga, que tocaba a trompeta. E o Eligio, o Eligio que era o máis vello de todos... O Eligio estivo casado cunha prima, cunha filla do tío José. E despois, Fernando, un ermao do... Juan, chamábanlle Fernando. E xuntouse con unha que chamaban Lúzia, unha filla... do tío José.

A: mmm

C: E despois, o Ángel... O Eligio... non... O Fernando! O Fernando estivo con unha cuñada miña. E o Eligio estivo cunha filla do... Que lle chamaban Pura, que era mui guapa. Do tío Santiago, era guapísima. E despois aí, polos matrimonios, separáronse, cada un foi pa o seu lado. E despois casouse unha irmá da... do de Ribeira... bueno de Ferrol, Manolo. Un irmao de Manolo se casou con esa da... do tío Santiago, con a que chamaban Lúzia, chamábanlle Fernando. E tiveron nenos. E despois a miña cuñada, a outra, en vez de xuntarse co Fernando, xa colleu a outro, dos Popines.

A: Os Popines, os Popines estos...

C: Eran pallasos, eran tamén artistas, eh, cuidado!

A: De onde eran?

C:Pois eran de Valladolid, palá...

Z : hai un pallaso en Vigo que lle chaman o pallaso Popín, pero este viu da Arxentina...

A: É un nombre moi típico.

T: Esos eran primos do meu pai...

C: Miguel Gallardo... Usté veu ese... Miguel Gallardo, que era un cantante?

A: si, si

C: Era sobriño da Casilda, da que vivía... do Ángel. Do que vivía en Villalonga. Sobriño... bueno, o Ángel...

A: o que tocaba a trompeta...

C: tocaba... ai, xa saben alí os rapaces. Veu unha orquesta (08:49) aquí, a Ferreirúa, e dice "somos de..." "ah, pois eu alí teño un... un cuñao". Dice: "ai, ese é un maestro. Sabe tocala trompeta..."

Fillo: aprendíalle a el.

C: e aprendíaoos, dice: "yo aprendí por el, que es un maestro". O Ángel. Morreu, xa hai... Pero xa digo: quizá que a máis vella foi a miña sogra, eh! Cuidao!

Z: E de quen aprenderon eles?

A: Non, ven todo de familia...

C:é como nós.

A: xa o pai deles, o...

Z: o pai da Julia,

A: O bisavó deste home [ao fillo] xa se dedicaba a eso. E antes supoñemos que moitas generacións de familia, se dedicaban ao teatro ambulante.

C: Era o que había daquela! Ir polas festas!

A: E eran artistas, claro.

Z: un traballo digno coma outro.

T: Eu sei que... en Lugo, haber circo, [e chegar o do Barriga Verde...

C: [E o Teatro Argentino...

T: E xuntarse aí todos e... o do circo mirando. E eles estaban de xente así!

C: Había o Teatro Argentino e o Barriga Verde, que eran os dous únicos teatros que había. Uníanse os dous irmáus.

A: O Teatro Argentino... Pero ese viñan de fóra. Non eran galegos...

C: Da fóra, claro, non eran gallegos, non. Os gallegos somos nós, que a miña sogra foi por aquí toda.

A: E sónalle o teatro Júpiter?

C: Tamén me sona...

A: Tamén debían vir, non tanto como o Argentino...

C: Si, non tanto, pero o Argentino era o que viña. Hasta saleu un reportaje no periódico.

A: Que o Teatro Argentino debeu medrar máis, porque... non sei, eran artistas máis... da televisión.

C: Si. E despois o de Barriga Verde eran outros. Pero como era tanta familia, unhos... As miñas cuñadas aprenderon aos fillos a tocar, tiñan unha man de botellas, unha dunha clas, outras doutra...

A: O botellófono.

T: Ah, as botellas sonaban...

C: E tocaban!

Z: E con que lle daban?

A: percutían...

C: Cunha cuchara.

Z: E iso onde o facían?

T: alá, pa tocar, música!

Z: Pero na barraca? Dentro?

T: si, si

C: poñían na barraca. Cando... chegaba a miña sogra, aparecía unha filla... alí comían todos do que fixera.

A: E que teñen un coñecimento así do circo tradicional que é especdtacular. Porque eses números das botellas de auga, é o máis clásico...

C: botaban, unha con pouca auga, outra con máis auga...

O Pepe, un sobriño meu que vive en Ferrol. Ese facía iso. Despois dos muñecos e do outro teatro... E andaban vivendo, co teatro.

F: o dos Rampíns xa lle ensinou antes.

C: Os hermanos Ramplines.

T: Son de Valladolid.

C: Son primos carnales do meu marido.

A: Espera que lle saco unha foto.

F: Saliron haberá dous anos na televisión, era Rampín junior. Trapecistas... De todo.

C: Quizá que leve máis propaganda de aquí que levou dos outros. Diga a verdá.

A: [ri] Si

C: Á hora de falar. Creo eu. Porque é verdá. Eu guardo as fotos todas.

A: Eu teño unha entrada das que usaba José, que me deu Alfonso.

C: deulla?

A: É máis pequeniña que esta

C: máis pequeniña. No cine...

A:É o que temos. Despois, unhas marionetas que tiñan...

C: Esas teñen máis de cincuenta anos. Feitas. Fixéranse en Lugo

A: E fotos... Realmente hai poucas. Se conservan moi pouquiñas fotos do que é o espectáculo, da barraca...

C: Si, dos muñecos, non sacar fotos daquela... Non había.

A: Si, dos muñecos en concreto non hai ningunha.

C: Nada...

F: hai fotos da tía Susa doblándose...

A: pero mui pouquiño, é tan pouco material o que hai...

C: Si, hai pouco.

A: Sin embargo, no documental, que xa o veredes, vese que a misma xente que facía o mesmo, pero en Polonia, en Italia, en Francia, en Inglaterra... Aí hai hasta museos dedicados a este material, se estudia na Universidad...

(...)

C: Cantos fillos tiña, miña sogra! E total, morreron todos, os seis. E do José, morreulle unha irmá...ao De pontevedra

A: Alfonso?

C: Alfonso...

A: De José, sólo viven Alfonso e Saladina.

C: pero morreu unha irmá...

A: Vivía con el Trini, pode ser?

C: Debe ser, Trinidad.

A: Que morreu...

C: e creo que morreu unha delas.

A: Solo viven Alfonso e Saladina, os demais todos morreron.

C:Non, pero tiñan... E había un hermao, que se casara cunha peisana... Ai nunha aldea, cerca de Pontevedra.

A: Eran varios...

C: Si, pois mulleres serían tres, e homes dous. Tuvo máis familia a miña sogra.

A: Das mulleres eu acórdome de Saladina, de Trini, de Celia...

C: A Celita, non hai máis.

A: E unha que morreu de pequeniña.

C: Queimada, acórdo. Qeu morreron queimados... Ïan cos cabalos, fixeron lume... Fixeron lumiño, e á chavaliña entroulle na roupa e cando a colleron xa taba queimada. Unha ermana del. Máis nova, ou eran gemelos os dous.

A: Debían ser da mesma....

C: Gemelos.

A: Gemelos, ou se levaban un ano...

C: Eso! Morreron, si que me acordo eu. Falando usté, acórdome. Sería en Padrón, ou por aí.

A: Eso si que non o sei.

C: Era unha chavala nova. Eu xa era moza... bueno, tamén nena... sería do tempo deles. Porque a miña sogra... Quizá que a miña sogra era a máis vella. Dos que puñeron por aquí.

A: Julia.

C: Si. Dos Silvenes, era a máis vella a miña sogra. Home, xa se ve nos fillos que tiña! O Eligio... Todos!

A: Si, ahora estouno... Eu sempre pensei o contrario, que era a máis nova. Pero ahora, cando usté me fala, e vexo a relación de edá que teñen cos fillos penso que si debía ser a máis vella.

C: Si, si. Pode poñer, que estou eu segura que era a máis vella.

T: Ela foi quen aprendeu os muñequitos a todos.

A: Teu pai aprendeu dela...

C: Pola nai!

A: E a nai, ou sea, Julia aprendería do pai dela, que o pai xa veu de Extremadura.

C: El era o que traballaba cando estaba solteira eu, el traballaba os muñecos. Miña sogra estaba sentada na barraca pa cobrar. E quen traballaba os muñecos era o meu marido.

OBRADOIRO DE MEMORIA ASOCIACION EDUCACION DE ADULTOS. 11/4/13

04:09 Eu chámome Otilia, Lourenzo... son do ayuntamiento de Avión, dunha aldea do ayuntamiento de Avión na provincia de Orense... (..) Vivín alí hasta os oito anos. Entonces o que facíamos alí era pois, daquelaaaa época, nos anos cin-cuenta (.) non había o nivel económico que hai ahora. (.) A miña zona era mui pobre, foi unha zona siempre de muita emigración, e entonces pois tiñamos que vivir co que tíñamos alí, que era mui pouco! Que marchaban os maridos pero as mulleres e os fillos quedaban, quedaban aquí, e según eles iban mellorando o nivel económico, nós fomos subindo, e hoxe gracias a eso é unha zona... de mui rica. Pero gracias a haber pasado primeiro, haber sido huérfanas de vivos! E viúvas de vivos! (.) Que foi unha época mui larga de viúvas de vivos i de huérfanos de vivos.

E xogábamos co que tíñamos alí. Que eran pedriñas, que eran... pois fruta....pois espigas de milllo, facíamos muñecas, facíamoslle trenzas....e cas cocas dos carballos facíamos cestitos e xogabam... Co que había alí! Non tíñam... Logo fomos millorando... Eu despois con oito anos fun interna, (.) tuven xa a probabilidá, anque era... non era unha cousa agradable que te separaran da casa, pero era o millor que che podía pasar nese momento! Miña nai quedaba un pouco atendendo a meus abuelos, anque non vivía con eles... E eu fun interna, bueno, pois vivín unha vida de internado daquela época que non é unha vida de internado de ahora...Fun a un internado onde non había nin calefacción., nin agua corriente, nin nada deso, pero bueno! (.) Era en Carballiño. Luego de aí... Fixen aí hasta primero de Bachillerato. De ahí pasé para Vigo. Fue como pasar del infierno, a la gloria. Pasé de un sitio de un nivel muy bajo, de un internado muy bajo, a un nivel muy alto. Fuí para el Colegio de las Teresianas, que era una institución... seglar, aunque eran religiosas no eran monjas de hábito. Y había un nivel cultural muy alto. Porque pasaba, las monjas, la mayoría no tenía carrera, y entonces te enseñaba, bueno, lo que ellas sabían... Pero era un nivel muchísimo más bajo, luego llegué a un colegio donde era ya, gente toda con carrera, y era otra cosa; para mi fue salir de la nada y entrar en... un mundo muy desconocido, que yo no conocía. Porque en mi casa tampoco había un nivel cultural alto porque yo venía de una famlia, pues pobre, baja. Después llegué a un nivel más alto, pero bueno, en un principio... Y para mí ahi fue, llegar ahí fue donde yo realmente me formé, estudié, hice el Bachillerato... Luego vine para aquí, a estudiar a Santiago, a estudiar. A la Universidad.... y luego me casé aquí, me quedé aquí... No terminé una carrera universitaria, porque empecé Filosofía y por razones que no... voy a contar, pues tuve que dejarlo, después hice Magisterio... y después me casé, ya una vez que estaba casada tenía que hacer oposiciones e irme fuera, no me quería ir de Santiago, porque, tenía mi marido aquí, no me apetecía irme... Me hice... Hice enfermería. Después, hice enfermería, trabajé como enfermera 35 años, y ahora estoy jubilada.

7:31 ... Pero lo de Barriga Verde lo sabía yo porque siempre en las vacaciones de Semana Santa, era cuando iba por allí el... dichoso Barriga Verde!

Comba: A Carballiño ou a Avión?

Otilia: no a Avión, bueno, a mi parroquia, a Amiudal, que se llama mi parroquia. Entonces íbamos de las aldeas de al lado, él iba al centro de la parroquia... Iba la gente a verlo. Yo fui una vez a verlo. Y era entre mudo...

(a animadora interrómpea para seguir coas presentacións, que conte o de BV máis adiante).

8:00 Yo me llamo María Luísa Rosón, nací en un pueblo de la provincia de Lugo... después empecé estudiando el bachillerato en Lugo... Vine a Santiago, a hacer la carrera, terminé la carrera, estuve cuatro años sin encontrar donde... establecerme... Marché a Madrid, allí pase... parte de mi vida, hasta que ya, estaba jubilada y ya, tenía hermanos mayores, teníamos aquí un hermano, entonces, nos hizo venir para aquí, y ahora, de ocho hermanos, que éramos... soy... soy la... Quedamos los dos más jóvenes.

Y aquí pues, pues me encontré muy bien, siempre, tanto para... Cuando estuve estudiando como... ahora. Y eso que ahora es cuando estoy peor porque estoy viviendo sola. (.) Se murieron mis hermanos... (.) Y esa fue toda mi vida.

Comba: bueno. Despois falamos de cando eras moza en Santiago

ML: ...bueno, (.) era otra vida, completamente distinta a la de los estudiantes de ahora. (.) No había vacaciones nada más que en Navidades y en Semana Santa. El resto del tiempo, teníamos que estar fuera. Pero se llevaba bien. Estuve en una residencia, y estábamos muy bien.

09:49 Yo me llamo Teresa, yo soy de un pueblo de Cáceres... Vine aquí por... matrimonio, vamos.

Comba: de Cáceres?

T: de un pueblo del norte. Y... bueno, éramos cuatro hermanos, tuve la desgracia de perder a mi padre a los nueve años... Quedó mi madre viuda con 38, y cuatro hijos. Pero bueno, aún nos fuimos defendiendo, yo estudié en Salamanca, en las teresianas, pero las de uniforme, no las otras (ri)

Otilia: no, yo las de uniforme... Nosotros teníamos uniforme, quien no tenían eran ellas!

T: las mías sí! (.) Y bueno, allí estudiábamos, yo lloraba, cada vez que iba al colegio, separarme de mi madre para mí era un martirio! Claro, era muy pequeña... yo... me llevaron a los siete años, allí. Y... que no es como ahora. Allí íbamos en octubre, hasta Navidades. De Navidades, a.... a Semana Santa. Y de Semana Santa, hasta el verano. Así en... en el trimestre, a veces iba mi madre a vernos y... y bueno, como podía, estábamos tres hermanos allí. Y era... Era distinto. Yo no lo cambio, yo comprendo que mi madre fuera un sacrificio deshacerse de los hijos para... y quedarse sola, pero el nuestro también era grande, eh! Pero yo ahora

le doy mucho mérito... Porque quedaron con los abuelos, que mi madre era hija única, mis abuelos vivían con nosotros, y quedaba acompañada, pero...Así todo, así todo.

Y bueno, you fui muy feliz en la infancia, a parte de... de la muerte de mi padre; mis abuelos vivieron con nosotros y, la verdad que... Lo eché de menos por ser el padre, pero... la figura paterna la tenía... Me la suplía el abuelo. Y jugábamos muchísimo! Yo... tenía trece catorce años jugaba con las muñecas. Mucho jugaba, mucho! Y yo digo que los de ahora no saben jugar. Vamos, saben... otro tipo, no es que no sepan: es que la vida también es distinta.

Pero nosotros éramos... De aquella, en ese aspecto, éramos felices. Después, claro, me casé, conocí a un gallego hice Magisterio.... mmm Trabajé, desde los... veinte años. Hice oposición a los diecinueve, me casé con un gallego... Y estoy en Santiago, estoy feliz, que me encanta!Tengo dos hijos, están casados, ya tengo nietos (ri) Y aquí estoy!

11:49

Manuela: Pois eu... A miña vida non é nada interesante. Bueno, non ten nada... Ten de particular, Teresa, perdeu o pai aos... oito anos, eu aos tres xa non tiña ningún. Pero... como non era moi consciente da situación, pois tampouco o pasei así, sentimentalmente, desastroso. (.) Fun... tuven unha infancia feliz, xughei moito...

Comba: de onde eres?

M: eu nacín en... A cinco kilómetros de aquí, en Villestro, Santa María de Villestro. Mui preto. Non son da aldea nin son de ciudá. Bueno, máis ben aquelo era unha aldea, sobretodo naqueles tempos, polos motivos de comunicación, e... fun á escuela primaria, a escuela nacional, despois vin aquí, estudiei no colegio de Enma... E... Eu.... En plan de juventú tuvena así un pouco trastocada, porque... E viña os lunes, e marchaba os sábados, que era cando había a troula! O sea que eu non tiven moita oportunidá para andar na fanfarria (ri) (.) Enfín, con todo eso non deixei de conocer a barriga Verde e máis a outras cousas...

Si porque cando había, cando había festa, ou había algo especial, sempre me traían, ou aos caballitos, ou a... algo. Despois, cando me toque, xa falarei de Barriga Verde, si acaso.

Comba: porque tu quedaches... cos teus avós?

M: Non, eu era a quinta de cinco irmáns, e cada un... criouse... Cercanos, pero separaos... Bueno, encontrábamonos con relativa frecuencia... Os que me criaron a min, que podo dicir que foron os meus pais, os que fixeron as veces... Non eran nada de consanguinidá pero, vamos, eu, considéroos de verdá. (14:02)

M: Eu non dixen o meu nombre, me parece...

C: pois dío

M: Manuela Barbeito del Río.

15:02:

JA: Yo soy Jose Antonio García Vázquez,eh... estoy casado, tengo dos hijas, y nací... en el ayuntamiento de Tordoia, administrativamente; en una parroquia que se llama Argeriz. Administrativamente dependíamos de Tordoia, Órdenes, pero la vida... excepto la administrativa estaba relacionada siempre con Carballo porque... estaba relacionada con Carballo.

Soy el... menor de diez hermanos, en una familia de diez hermanos... En mi casa, era una casa, bueno! Para aquellos tiempos bastante acomodada... Vivíamos como dieciocho personas en la misma casa, porque... mis padres, mis hermanos, los abuelos, los abuelos paternos, y luego siempre había dos o tres personas ayudando... Mis padres, en principio fueron siempre labradores. A los once años vine para Santiago, donde... me metieron en una pensión, Algalia de Abajo número 18, con Doña Aurora... Estudié la carrera aquí, Filosofía, y luego Teología, luego me marché a Madrid, y en el 74 hice oposiciones a técnico adminstrativo de la administración local. Tuve la fortuna de aprovarlas, y hace poco que me acabo de jubilar. Y... Que si fui feliz, mi infancia? Fui muy feliz, muy feliz, porque vivíamos todos los hermanos y aquello era una fiesta todos los días porque hacíamos muchas cosas que hoy, ya no se llevan o están en desuso. Y... también pasé ratos malos, pero sobretodo en mí perduran los ratos agradables sobretodo con... con mis hermanos, mis padres y mis abuelos. Y tuve una experiencia muy, muy triste, que fue la muerte de mi abuelo. Yo nunca había vivido... no sabía lo que era la muerte, era un niño... Estaba aquí en Santiago, recuerdo que me vino a buscar mi hermano, en una moto, de aquel entonces tenía una moto, me vino a buscar... Yo ya estaba estudiando aquí, y me dijo, vente a casa porque tienes que venir y tal y cual, no se qué nose cuanto. Bueno. Y a mi no me dijo nada, y cuando llegué, a casa me encontré con... un choque por dentro. Porque yo nunca había pensado ni, no se me había ocurrido pensar nunca, en lo que era la muerte... Y cuando vi, que yo lo quería con locura a mi abuelo, porque me salvó de muchas. Y ... cuando, le vi allí... Ni lloré, ni reí, por supuesto, ni dije palabra... Solamente sé que me senté en el suelo, al lado de la caja, y estuve allí no se cuanto tiempo... Vamos, aquello fue muy triste para mí. Y lo tengo como... Me impactó más la muerte de mi abuelo que la muerte de mis padres. Mis padres murieron muy ancianos, uno 94 años... Mi madre 94, mi padre 98... Por lo tanto pienso dar guerra muchos años, por familia... Pero me impactó muchísimo más. Y fue la experiencia que más... profunda, quizá en mi vida, la muerte de mi abuelo.

Es que yo no... Yo... además, sé que le dije: se llamaba Juan, “abuelo, Juan, Juan!” Y el no me respondía. Y yo no sé... Yo nunca había... además, nunca había visto a un muerto.

Me impactó muchísimo. Y después hablaremos de más.

(18:40)

E: Yo me llamo Esther Rodríguez Igleses, soy la mayor de cuatro hermanos... Nací en una aldea... del ayuntamiento de Teo, Santa ¿Eulalia de Oá? ... y hasta los nueve años viví allí. La infancia fue muy feliz porque... en las aldeas había muchos niños. Entonces, venías de la escuela... fui a una escuela unitaria, y andabas un kilómetro

cuatro veces al día. Ïbamos a la mañana, volvíamos a comer, íbamos a la tarde... Y, bueno...

C: Ese traxecto xa era divertido...

E: ya te divertías, y luego llegabas a casa y igual, porque en todas las casas había como mínimo... Nosotros éramos cuatro pero la mayoría eran seis, siete... De aquella había muchos niños! Hoy no hay. Y... a los nueve años vine para Santiago... estudié Magisterio, me casé, tuve hijos, nietos, y no ejercí. Sólo ejercí de soltera, de casada ya no. Me dediqué a... a los niños.

19:55

MC: Me llamo María del Carmen Suárez, soy natural de... una parroquia de muy cerca de aquí, de San Martín de Laraño... Pertenece a Santiago, pero yo, cuando vivía allí, era una aldea. Era una aldea más, una aldea de Santiago, pero una aldea. Con todas las costumbres de la aldea. Fui a la escuela... La primera escuela que tuve fui a un maestro de estos que... en la guerra los habían... bueno.

C: represaliado

MC: sí. Y fui a una escuela particular, allí fue donde aprendí las primeras cosas... Y después tenía escuela la parroquia, pero como la profesora de la parroquia nunca estaba ella, siempre tenía substitutas... Entonces me mandaron a Rojos, yo no sé si sabes donde queda la Barcia...

C: Si

MC: bueno, pues yo soy entre la Barcia y la estación de tren. Y tenía que ir a Rojos, pero no por la carretera que hay ahora, eh! Por la carretera que había antes, que había. Y tenía que andar tres kilómetros para allá, tres para aquí, tres para allá y tres para aquí. Doce kilómetros al día! Y bueno, pasé mis cosas, tuve una profesora que no olvidaré nunca, y... que me mandaba que viniese a estudiar a Santiago y yo era un poquito cocón y no quise. Y después a los doce años, cuando iba a hacer los doce años, me hizo venir a una competición que había de escuelas en Santiago, y era yo la única que venía de fuera, de Rojos. Y bueno, gané allí un premio, y entonces allá convenció a mi tía, y vine a hacer el ingreso de bachillerato en septiembre. Y... Hice la carrera de Magisterio, sólo los cuatro años, porque claro, mis padres económicamente, mi padre y mi madre... Yo viví en casa de mis abuelos, siempre, que eran labradores, y allí no faltaba de nada. Pero bueno, mi padre tenía un sueldo nada más, y mamá le ayudaba... a los abuelos.

Y luego hice Magisterio, me casé muy pronto, hice las oposiciones después de casada. Me dieron... bueno, saqué la plaza. Y... bueno, te voy a decir algo que es curioso: nací en el 36 y yo aprobé las primeras oposiciones que hubo desde el año 36 en Santiago de Compostela. Si, porque es una cosa curiosa por eso, que no hubo más oposiciones. Hubo las oposiciones de... del 36, o las estaba habiendo cuando estalló el Movimiento, y luego no hubo otras. Yo había ido una vez a Pontevedra pero... me retiré del oral, no... hablé nada.

Y entonces las aprové en Santiago, saqué plaza y bueno, mi vida anduvo por ahí y luego... Bueno, tuve cinco hijos, tengo cinco nietos, y vive mi madre, que tiene 98.

(22:48)

Chámome María Luísa Lodeiro Salgueiro. Son natural de Merza, no concello de Vila de Cruces. Alí vivín hasta os once anos, aos once anos vin a estudiar a Santiago, logo meus pais trasladáronse a Lalín, entonces fixen os estudios en Lalín. (4)

Da miña, da miña infancia o... máis grato recordo é... os xogos. A maneira de xogar que tiñamos, que... había un médico que pasaba por arriba, da carretera, e observábanos por detrás da silveira... os nosos xogos, porque eran uns xogos.. de as cousas que tiñamos, faciamos muñecos e faciamos de todo, arados! Tódalas cousas. Clavabamonos con espiñas de toxo, facíamonos unhas tabliñas con... con unhas plantas que hai nos montes, e con esas... facíamos todo o que se nos ocurría, faciamos casiñas, e todos xogabamos así. E é o máis grato recordo que teño da miña infancia. Despois, fixen os estudios, o estudio de maxisterio, empezando en Lalín, e... aprovei as oposicións, no 64, oposicións a Maxisterio (.) e logo fun para... mandáronme para Vilanova de Arousa. Alí despois, caseime, tiv... Teño... cinco fillos e dous netos, e a maior parte da miña vida, pois vivina alí, en Vilanova de Arousa. Agora, ao vivir o meu marido, pois quedaba sola, e entonces meus fillos pois dixeron que viñese con eles. Entonces estou aquí en Santiago. Pero, encóntrome a gusto, tanto alá como aquí.

Comba: Pois despois falamos máis deses xogos de infancia, tamén de adolescencia e de mocidade.

(25:20)

Elvira: Eu me chamo Elvira del Río, e nacín aquí en Santiago, na parroquia de San Miguel dos Agros. E... bueno, pero vivía un poquiño lonxe, no cruceiro da Coruña, tamén me tiña que... Cando de pequeniña non, pero despois, pa vir á escola primaria, había que... que andar, non digo... dous kilometros, así de ir e volver, como as compañeiras. E... bueno! A miña transcurriu, a miña xuventude transcurriu así entre dous... ambientes mui chocantes, que era o de... da aldea, era case aldea, aínda que era un barrio... E a ciudá.

Bueno, funo levando.

Comba: porque... por que vivías entre eses dous mundos?

E:por... por motivo... pola mentalida, digamos. Non vivía... fisicamente vivía con meus pais.

Comba: que vivían aquí en Santiago?

E: que vivían aquí en Santiago. E tiña unha hermana... Pero digo que vivía entre, non dous mundos, senon dous ambientes. Eso, que sufrín moito por eses dous ambientes. Totalmente diferente, que tiña que ter como dúas mentalidades, pero bueno! Ehhh, nada, os xogos tamén eran... mui sencillos, tiña unha hermana máis pequena entonces xogábamos... ás tendas, era ao que máis xogábamos. Unha muñeca que me traían os Reis, unha ao ano! Eh... despois ao mes ou así xa se lle rompía o cartón de arriba, (risas) póñolle unha pañoleta, pero bueno, a min me valía hasta que me volveran a traer outra. E despois nada, xogos de... Os domingos, cando nos deixaban sair un pouquiño a xogar. Na corda, ao escondite, bueno, o

típiico. E despois xa de de... adolescente, xa empecei a... Estudiei, bachillerato, maxisterio, e... e iba algo máis á ciudá, pero (.) pouco. Cando máis estaba na ciudá era cando estudiaba, pero para divertirme mui pouco. E... normal, daqueles... tempos. Ir aos bailes de barrio e ir algunha vez ao cine, xa cando tiña dazaseis anos ou así. E despois me casei, e tuven tres... nenas... e me dediquei casi a eles. Exercín tamén mui pouco,de...

E máis ou menos así, hasta ahora.

(28:12)

Pilar: Pois eu chámome Pilar Baio Boado. Nacín (.) en Burres, cerca de Arzúa... O sea, a miña aldea ta... a dous kilómetros de Arzúa, pero pertenecía a Burres, outra parroquia. E... eu son filla de labradores, e... darredor dunha capilla, íbamos a xogar alí... todos. Toda al aldea se xuntaba, era unha aldea grande, e todos eran... Nós éramos cinco irmáns pero todos eran a oito, e a des e... eramos unha población... grande. Xuntámonos moita xente! Todas as familias eran (.) grandes. E... E estuven alí hasta, hasta os catorce anos. Aos catorce anos meus pais, eh, mandáronme pa Santiago, e... tuven (ri) dous anos en pensión, e despois meu pai mercou unha casa en Santiago, e mandou unha tía miña, que vivía con nós, porque eu vivín na casa con meus abuelos, e con meus pais, unha tía que vivía con nós, e estaba solteira, pois mandouna pa xunta a nós, e estuvemos moi ben, porque despois eu era a máis vella de cinco irmaos, e detrás de min pois eh... viñeron outros dous irmaus. E tuvemos aquí en Santiago, vivindo... Éramos da aldea, non éramos da ciudad, E (ri), e vivíamos como xente un pouco da aldea. Pero meu pai viña tódolos jueves, vernos. E, miña tía, con miña tía vivíamos na gloria. Porque deixábanos facer o que queríamos. Sólo nos dicía: vós sede boíños, vós sede boíños. Ela sempre (ri) iba pa iglesia... e vós sode boíños e ela se... Dicíamoslle: madriña, hoxe vou durmir á casa dunha amiga. “bueno. Vos sode boíños”. (todos rin) Podíamos facer o que queríamos, con ela. (30:04) E fixemos... estivemos aquí en Santiago, e... E despois, eh.. bueno, esto, estudiei a carreira de Maxisterio, e... e aprovei as oposicións no ano 60 e más caseime no ano 60 pero... xa fora dous anos de servicios interinos. Xa tuvera dous cursos de servicios interinos. E... E tuven cuarenta anos de maestra. E... caseime con un granjero, tamén, e como eu era labradora, caseime con un granjero (ri). Que era, Manuela ben os conoce a esa familia. E... E despois, eh... tuvo bastante tempo enfermo, e morreu de accidente e... E quedei eu coa granja e máis ca escola (ri) Con todo. E... así tuven os seus problemas, pero de nova... pasámolo ben aquí en Santiago. E na aldea tamén, que era unha aldea grande con moitos rapaces e... e así. E nada máis. E despois e... eu sempre quería vir pa Santiago, e... Ao que... Ao que unha filla se encargou da granja, viajei pra Santiago. (ri)

Encargouse unha filla da granja e eu vinme pa Santiago.

(.) E que me jubilei, con cuarenta anos. Jubileime con cuarenta anos de maestra.

(alguén): de traballo

Comba: con corenta anos de traballo

Pilar: de servicio!

Comba: Está claro que temos aquí un grupo de maestras!

(Manuela enróllase a contar cando foi buscar o seu título de ATS a Madrid).

Pilar: Eu de maestra tamén anduven muito polas aldeas. Desde que acabei de estudiar, e hasta que vin ahora de jubilada, non volvín para Santiago. E anduven sempre polas aldeas, e aldeas internadas alá en Lugo, e se tiña que andar dúas horas de camiño noite...nunca me pasou nada. (.) Osea que, fun atrevida. Nunca me pasou nada, e de noite, polas escolas... Tiven máis escolas! Hasta os últimos 30 anos que estuven cerca da casa. Pero antes de chegar alí... Anduven desplazada.

33:26

V: Yo me llamo María Victoria Coto Pardo, nací en Santiago, estoy bautizada en Sar... Luego, mi infancia, muy feliz, sólo tuve dos hermanos; muy feliz, porque yo toda la vida tuve tendencia a jugar con las muñecas. Y era muy mayor y seguía jugando con ellas. Pero no sabes por qué jugaba con ellas: porque yo le hacía los trajes. (.) Todos los trajes que hacía se los hacía de... De ir a la nieve, le hacía un traje de gitana... Todo. Toda la vida... Y además sólo con una muñeca. Era a la misma a la que le hacía todos los trajes, la llevaba a todas partes, cuando íbamos de merienda , que en aquella ocasión se iba mucho de merienda... Cuando íbamos de merienda la llevaba, le llevaba el traje, le llevaba su bolsita... (ri) O sea, que toda la vida! Con decirte que mi marido me dijo que yo era una costurera frustrada (.) Siempre me lo dijo, eh! (34:30) Que era una costurera frustrada. Yo... cosía, hacía de todo. Bueno, eso ahora ya... no viene a cuento. Luego después... fui a una escuela de una señora que era de Ferrol... Ya no me acuerdo, privada...

Manuela: Doña Rosario, seguro!

V:Ah, pues a lo mejor sí! De San Agustín?

M: No, estaba en... Fonseca.

V: pero me parece que se llamaba Rosario.

M:en Fonseca, allí cerca de Fonseca una casa que hace esquina...

V: no

MC: Manuela, está hablando de otra que había por la zona de San Agustín.

V: de la zona de San Agustín, que era una... también.

MC: me acuerdo yo de la de San Agustín, tú no te acuerdas de eso.

M: porque Doña Rosario era la hermana de Doña Rosita.

MC: sí, también, pero no era una escuela, Doña Rosario ya era como una clase particular.

V:sí, era como una... privada.

M: Era!

MC: no, no esa

M: no era esa Rosario?

V: no, lo que dice ella: era una que estaba por la zona de San Agustín.

MC: No sé como se llamaba pero...

V: bueno, y allí fui, allí fui a la escuela, con ella, y luego después, ingresé... Hice el ingreso de bachillerato... Bueno, estudié bachillerato, y luego cuando terminé estudié... químicas. Y no tengo tampoco mucho más interesante. Estuve en la facultad bastantes años, luego me casé, me fui a vivir a Madrid, seguí en Madrid en la... en la Universidad Autónoma, allí. Estuve dando clase de química inorgánica... Y no tengo así mucho, mucho más interesante. Y ya después cuando, cuando me vine para aquí, de nuevo, de Madrid... Porque claro, yo allí, se murió mi marido y luego yo también me jubilé, y yo allí, qué pinto yo allí, de un lado para otro? Y entonces me vine a vivir, volví a vivir para aaquí. Y no tengo nada, interesante. Desde luego mi infancia fue (.) feliz, eso desde luego, completamente feliz, y no tenía muchas cosas. Pero con aquella muñeca, y vistiéndola siempre (ri) ya te puedes imaginar. Y luego después pues ya...

P: pues tuviste suerte que no las bañabas... Yo las bañaba y se deshacían. (rin)

V: estuve, estuve aquí muchos años dando clase en la facultad de... de Ciencias, de química inorgánica, y luego, me fui a Madrid, y también allí estuve bastantes años, y luego, pues... No hay, no tengo nada, así, muy interesante, en mi vida. No, porque además yo también, no soy tampoco muy...

Comba: pero tu si que eres de Santiago centro, do casco histórico.

V: si, si.

Comba: e a túa familia a que se dedicaba?

V: mira, mis padres no eran de Santiago. Eran los dos, de aldea.

C: como case todo o mundo en Santiago, non?

V: si, si.

C: e viñeron a vivir a Santiago e...

V: y vinieron a vivir a Santiago, y aquí, pues nacimos nosotros. Mi padre en aquella época estaba... trabajaba en Campsa, mi madre no trabajaba... Y sólo es eso, no tengo más... cosas importantes así, a destacar... No. Porque nunca fui así muy... Muy expresiva.

(dou por rematadas as presentacións.)

C: non sei se queredes contar algo máis de por exemplo, cando non había escola. Un domingo, unhas vacacións... Cando erades nenos ou cando xa estabades no instituto, porque claro, o instituto daquela... aínda eran uns nenos.

(falan todas a un tempo): Jugar.../los hijos de labradores, trabajar.

39:16

Jose Antonio: A min o que.. me emociona case un pouco, é que dos que estamos aquí, recalcamos unha cousa, que é básica sobretodo nos nenos: que todos tuvemos unha infancia feliz. E efectivamente: saliu aquí a colación: como eramos felices con tan poucas cousas. (*asentimentos das outras*). Porque eu, falando así xa dos xogos, os domingos ou... que non había escola ou tal, nós alí, tiñamos un campo de fútbol, e nós xogábamos alí desde a mañá, hasta que viñan buscarnos etc. O sea, unha pelota que, xa non era un balón, había que chamarlle calquer cousa. E a min asómbrame que todos, todos tivemos unha infancia feliz. E eu pregúntome a min mismo, e fago unha reflexión sobre as miñas fillas. Eu teño dúas fillas, normales. Con ser normales, xa me... Enfin, son normaliñas. E a pequena, un día, estaba no seu cuarto, tiñan o seu cuarto de xogos, e de xoguetes, e tal e cual. Papá, me aburro. E aquelo a min sentoume tan mal, tan mal tan mal... Porque tiña, un montón de cousas, un montón que eu non tiven nin a décima parte... Eu despois, aquel día non lle dixen nada, pero ao día seguinte, díxenlle: vamos a ver, Noa, quero falar contigo. Porque claro, eu faleille do meu punto de vista de pai, e ao mellor non lle falei coas palabras moi adecuadas. Díxenlle: pero vamos a ver, eu na miña infancia non tuven nada, nin a décima parte do que tes ti. Ti tes uns pais que te levan a donde queres, ti tes unha ermán que te, enfín, ti tes unha bicicleta, ti tes muñecas, ti tes... xoguetes aquí. Tiña... un poquiño, como temos todos, tampouco eu non son rico. E díxome ela: papa, es que yo me aburro!. E díxenlle eu: pero vamos a ver, por que te aburres? Es que no se a que jugar!

Colles a túa irmá e xogas ca túa irmá, ou vaite buscar outras nenas... Pero es que otras niñas juegan a lo que yo no quiero.

E díxenlle eu: tes que conformarte, que a vida non é sempre o que ti queres. A vida é o que ti queres un pouquiño, e o que queren os demais. E a túa... libertá chega hasta o punto en que non podes sobrepasar a dos demais. Eu faleille con palabras un pouco técnicas, e miña filla creo que non entendeu nada,

P: É distinto. Antes víase a xente nova cantando, e rapaces e mozas, cantando nas fincas, e xuntábamonos nas fincas e... viáse cantando, e hoxe a xente non canta.

JA: pero eso cambiou, eso pasa un coche por aí e ti tas na acera e tes que te poñer así (fai ademán de tapar os oídos). Os rapaces e os mozos levan o volume no seu coche, a todo volumen. Que era mellor o dantes? Seguramente, ahora...

P: era distinto.

JA: yo no lo sé.

Teresa: Es que antes teníamos una muñeca, yo por Reyes, una cosita! Nos ponían una cosa, sí, sin ello no quedábamos. Pero yo recuerdo... una vez me trajeron un muñeco de esos de... porcelana, que ahora son las antiguas, y yo estaba más contenta que Mateo con la guitarra... pero me cayó. (*todos: ou! Cascou!)*Virgen que llanto! Cogió mi madre: no llores hija, me lo llenó de algodón, y me hizo un gorro de ganchillo, y me lo pegó. (ri) Y el muñeco quedó nuevo. (-39:05) Y... pero es que... ahora tienen de todo, eh! Y nosotros... A la mariola, que dicen aquí, allá le llamábamos Rayuela. Y a eso jugábamos muchísimo, bueno! felices y contentas...Con nada! (.) La comba...

JA:pero, a pregunta miña, e que vos fago a todos: por que antes tan felices, e ahora... por que se dicen...?

M:porque non saben inventar.

JA:...non infelices, que non me atrevo a dicir esa palabra, pero... Non saben a que xogar. Por que?

(balbordo, imponse Manuela)

M:non non non . Eu crieime practicamente sola. Xugaba coas compañeiras cando me tocaba de... cando me daban o permiso de ir xugar coas nenas. Que non estaba mui lonxe tampouco, pero eu estaba controlada. E se non xogaba eu sola, e se non eso... inventaba. Eu podo dicir que dicían que era tranquila, e ahora penso un pouco e eu fun terrible. (risos) Porque a miña casa era moi grande, e tiña moitas portas. E había reló... despertadores, había unha gramola... Iba pá última, cerraba todas as portas pa que a min non me sentiran nada... E os despertadores se fueron casi todos al garete. (risos) Porque lle cheghei a todos a donde taban as caixas das bolas. (risos) Despois quería volvelas a poñer no sitio e non daba. Pero eu aburrir non me aburría, eh! (...)

E despois muñecas? Por reyes casi siempre tiña muñeca. Pero despois ao largo do ano, como eu debía ser moi limpia e tiña un pilón moi grande, rozábanselle as rodillas un pouco e salíalle o cartón a relucir (ri). E entón ía e lavaba, e canto máis lavaba máis marrón lle iba. Entonces ao final ás pobres se lles quedaba o corpo.... Pfff! Xa era, o brazo por un lado, o corpo... Casi siempre tiñan relevo.

MC: Yo voy a decir algo porque todas estáis hablando de las muñecas; yo tengo que decir que no tuve nunca ninguna muñeca. Nunca. Hasta casada, y que me la regalara mi marido. Nosotros hacíamos las muñecas... Una poca de lana, hacíamos un bollito muy prieto, muy prieto, muy atado, le poníamos un trapo tapando eso, la... el bollito ese... cosíamos unos ojos, una nariz, una boca... Y luego, con un trapo hacíamos un cuerpo, más o menos esto: así un cuerpo, esta era la cabeza, aquí le hacíamos unos brazos... Todo eso hecho a mano, eh! Y aquí unas piernas [fai un deseño] Bueno, eso. Y luego eso, le hacíamos la ropa. Le hacíamos los vestidos, le hacíamos... todo lo que fuera. Y yo no llegué nunca a tener una muñeca, hasta que ya estaba casada y me la regaló mi marido, que en paz descanse.

(36:14)

JA:Y vuestras hijas, las que tenéis hijas...

MC: esas tienen de todo!

JA:...siguen la tradición de las muñecas y... Hacen...?

MC: mis hijas sí, cuando fueron niñas sí. Porque nosotros le comprábamos todo lo que podíamos, y eso que eran cinco. Que claro, como había que guardar la tradición de que eran los Reyes, que bueno, etc. Pues tenía que pedirle permiso, bueno, a todos los vecinos, que me guardaran los juguetes hasta que ellos estaban en cama. Y bueno, siempre tuvieron de todo. Pero tuvieron muñecas, sí, y jugaron con

muñecas. Y fueron niñas, en su tiempo. Pero mis hijas, la una ya tiene cincuenta y tantos años. La otra ya de cincuenta, de cuarenta y tantos... Ya son mayores.

JA: Y las nietas?

MC: Y las nietas... pues vamos a ver. Tuvieron de todo, todas, pero... quizá la que es ahora más pequeña, que tiene catorce años, quizá esa sería la que menos jugó, lo que se dice a las muñecas. Porque ya empezaron a venir las...

(alguén): maquinitas

MC:... maquinitas esas, y entonces yo creo que fue la que menos jugó. Lo que tuvo es mucho peluche y.... pero ya hace mucho tiempo que tiene el teléfono con... no sé cómo le llamáis ahora. Los que tienen... internet. Ya donde va que tiene ese teléfono... Y el otro más pequeño, tienen uno un poco más quequeño en Vigo, de dos años menos, y ese no. Ese lo están educando de otra manera diferente. Pero esta otra niña... de muñecas y cosas como esas yo no la recuerdo nunca.

(47:46)Comba: Xogabades coas muñecas... e cando xogábades con outros nenos e con outras nenas... Ou era sempre separado nenos e nenas?

T: yo con niños y... Niñas preferentemente, porque los niños eran muy brutos. Pegaban.

V:Si salíamos de excursión cantábamos, durante el trayecto, a donde llegábamos para merendar.

Comba: e a onde se ía de excursión, os de Santiago?

V:. Pues se iba a... A Rojos.

M: A mi aldea! Yo iba andando, y vosotros íbais por la carretera...

V: se iba a Vidán, por la carretera esa. Se iba... bueno, también por la carretera de la estrada. Eso, se decía: pues vamos a ir tal... pero andando, eh!

Comba: pero iso facíano os nenos e as nenas... solos ou con unha maestra, ou...?

V: no, solos, solos. Pero niños y niños juntos. De maestro nada.

(alguén): Pero ya tenías una edad, ya no eras una niña.

V: no claro, yo estoy hablando ya de ... adolescentes, más o menos. No podíamos ir solas, tampoco.

(alguén): no había peligro, eh!

[Comba: e que facíades?

V: pues nada, íbamos de merienda, charlábamos, después cuando llegabamos allí jugábamos. Yo ya te digo: nun... Siempre tuve una infancia muy feliz. Nunca me aburrí. Yo eso... “ay, me aburro!”. Nunca!

(outra) No había el peligro que hay hoy. Porque hoy... solos...

V: claro, seguramente hoy no...

(outra) Y que hay más tráfico, y hay más peligros en todos lados.

(49:41)

JA: Qué os parece si nos metemos un poco... Que yo ese mundo de Barriga Verde, yo lo conocí aquí en Santiago, en la Alameda.

MC: En Santa Susana, en Santa Susana!

JA: Exactamente.

MC. en la robleda de Santa Susana.

JA: Exactamente. Y a mí, la primera vez que lo vi, (ri) , claro, yo era muy pequeño.... "como falarán estes muñecos?" Eu, a primeira vez que o vin, crin que falaba...o muñeco. Hasta que me fun acercando, e acercando... E a min impatoume moito. E a min sempre me gustou enormemente Barriga Verde.

Comba: Cantos años tiñas cando viches Barriga Verde?

JA: Once. Once anos. Pero claro, non podemos comparar once anos de agora con once anos de antes.

Comba: Daquela xa viríades solos, casi, non?

M: eramos mui infantiles que ahora.

JA: pero eramos muito máis infantiles. [todos: sisisisis] Oíches? Eu na miña casa, cando eu nacín, non había televisión. [barullo de corroboración. Manuela: nin luz!] Cheguei aquí a Santiago... Na miña casa, íbamos a Carballo, en Carballo non había semáforos. Eiquí ...en Carballo non habia columpios e eu levei uns paus tremendos dun... policía porque eu estaba de pe nun columpio, na Alameda. E veu por atrás, eu non o vín, e claro... Eramos... Os once anos de antes...Eran once anos. Pero os de ahora! Pffff.Vén televisión....

(outra): tienen mucha más información...

JA: están... E hoxe velos nenos todos con... con un móbil.

C: pero sin embargo agora un neno, con once anos, igual non lle deixan ir solo a... andando, non?

(todos) porque hai más peligros. Hoy hay más peligros (discurso embarullado)

Comba: por outra parte erades máis autónomos.

(outra): porque no había peligro! (barullo) En las aldeas, las puertas estaban abiertas. No se cerraban las puertas. No había peligro. Jugaban los niños...

V: en casa de mi abuela en la aldea tampoco, la puerta nunca se cerraba.

(outra) la de todos los vecinos. Entrabas en la... casa de todos los vecinos.

JA: Oes, falade algo de Barriga Verde! (-51:25)

...é que a min é unha cousa que sempre me...

V:pero sólo es en Galicia, Barriga Verde?

T: Yo nunca he oído hablar deso.

JA: Yo, en la pradera de San Isidro, en Madrid, también había muñequitos destos.

Comba: pero non se chamaba Barriga Verde...

JA: no no no!

T: Qué eran, títeres?

JA: eran teatrillos, teatrillos.

M: Barriga Verde era un dos personaxes do, do... Das marionetas. E decía... eu acórdome que acababa, acababan... as discusións non sei porque eran, pero andaban a paus e debían de ter... e facían un ruído... tal. Eu sei que o espectáculo... un morría, era o... o que morría era Barriga Verde. E... Barriga Verde, "e morreu Barriga Verde, e morreu de repente". Eso decía... é como acababa o...

O: Eu teño unha frase mui curiosa que siempre decía: "o que teu é teu e meu, o que é meu sólo". Siempre decía eso. O que é teu é teu e meu...

[M: eu acórdome de que cando... era naquela época, había moito... bueno, facíase moito ruído nos espectáculos, cantando e o que fuera, e daquela cantaban (.) tengo una ovejita lucera.

T: Ay madre mía! Y de campanilla le he puesto un collar.

M:sí, eso entraba dentro do espectáculo de Barriga Verde, había un...

Comba:ti onde viches a BV?

M:Eu aquí na Alameda, facían o toldo, bueno, o que...a carpa poñíana, naquel tempo, donde está ahora a fonte, alí xunta iglesia do Pilar, montárana...

Comba: alí abaixo? Ou en Santa Susana?

M:No, no, no, cando eu...

[MC: era na robleda de Santa Susana!

M: Cando eu vin estaba onde os patos!

Comba: ahá

M:eu digo cando a vin eu.

Comba: si si si

M:cada ano montaríana en seu sitio...

[C: alí na fonte que está ao fondo?

M: pero onde poñen agora para cando son as festas, o palco de tocar... Eu vina alí.

Comba: cantos anos tiñas ti daquela?

M:pfff... Sete, oito, nove, dez... No, menos de dez.

Comba: que ano sería eso?

M:ti queres que che diga os anos que teño?

(risos)

M:nasín na época...na década dos cuarenta.

JA: míntelle e xa está.

Comba:porque eu estou investigando sobre eso.

M:como? Os anos que temos cada un?

Comba: Non, sobre Barriga Verde, saber en que época foi.

[M: eu eso non che podo dicir porque ademais o espectáculo de Barriga Verde veu máis de unha vez, máis de unha ocasión...

[JA:siiiii

Comba: viña sempre.

M:Despois pasou unha temporada larga que non veu (.) Non sei polas circunstancias... Bueno, creo que entre outras cousas debeu de ser económicas, que xa non lle sería rentable. E hai... catro anos ou así montaron un espectáculo tamén, pero non eran os...

Comba: non era a misma xente.

M:non era a misma xente, eran... que eu preguntei, non sei se sería coa... coa autorización deles ou tal. Creo que eran unhos chicos de Lugo que se puñeron aí...

Comba: de Lalín.

M: Unhos chicos de Lalín, pero non eran os do Barriga Verde, porque eu conocín a un dos de Barriga Verde, xa che digo, fillo do... sería do fundador. Foi a generación que ese señor... o que digo eu ahora poderá ter ochenta anos, si é que vive. Que cambiaron o negocio dos... títeres por coches de choque.

(...) E eu o que estaba dicindo, que eu cando... conocín ese espectáculo, pois non sei, sería no... nos cincuenta, arredor dos cincuenta, parriba. No cincuenta, máis ben pa rriba que pabaixo. E poñíanse alí.

MC: Máis ben para abaixo, Manuela.

Outra: y estos...

MC: Moito antes do cincuenta, Manuela.

M: Non, Mari C...

MC: que me cansei no 55 e...

M: pero se cadra cando ti o viches non foi no mismo ano que o vin eu, Mari Carmen!

Comba: eso pode ser. Porque a parte se tu o viches en Santa Susana...

M: Claro! Eu vino no Pilar porque[montábano...

MC: eu non sei se o hubo... Os caballitos poñíanos alado do Pilar, e non sei se alí estuvo Barriga Verde algunha vez...

M: estuvo!

MC: ... pero eu donde máis me acordo é en Santa Susana.

M: dacordo, pero... ti acórdalo alí, porque viñan casi sempre pola Ascensión. E máis polo Apóstol, e viñan... E cada ano, pois se cadra montaríano en seu sitio, como as norias, e outras cousas. Cando eu o vin estaba alí!

V: y son gallegos?

[MC:... eran portugueses.

[M: ellos tienen la residencia por Villalba, o por la zona de... por la zona de Lugo. O ellos viven, vivían por allí. No sé si era Villalba, o Ribadeo... Era por aí arriba. [En donde tenía su residencia [habitual...

Ja:[cuantos personajes había?

M:...después se desplaza a donde sea. Y durante, durante el invierno, me contaba a mí el señor, que creo que se llamaba José. Durante el invierno, preparaban el espectáculo, o bueno, los materiales y tal. Y después cuando llegaba la temporada, salían.

O: en mi tierra iban por Semana Santa.

V: o sea que eso sólo era en Galicia.

M: no sei, bueno, no se. Sería donde tuvieran la oportunidad de hacer el negocio!

Comba: en Santiago, seguro, en Avión tamén iban no inverno...

O: por Semana Santa.

Comba: na feira do Carballiño...

O: Sí, iban por Semana Santa.

Comba: Carballiño que é, en setembro, non? A festa...

O: Si, a festa é en setiembre.

Comba: ali tamén iban. .[Á Pascua...

JA:[e cantos personaxes había na...? Porque eu acórdome solamente de dous: cantos había?

M: eu creo que había un cura, tamén.

Comba: faládeme vós do voso recordo, despois cóntovos o que sei eu, vale?

JA: (ri) ti ques saber... Eu tamén quero saber!

V: yo me olvidé de decirte que yo canto en una coral.

(a monitora): Marisa, a Lalín iban, Barriga Verde?

Manoela: eu tanto do argumento e eso... Eu sei que discutían por algo e que andaban a leña... a paus! A paus continuamente.

COMBa: e ti dis que había un cura...

M: eu creo que había un cura

[JA: e había o demo tamén, un demo!

[O:en mi aldea había un cura.

M:e máis un demo!

O: e o títere era un cura e un demo, sí.

Comba: e Barriga Verde. E como era Barriga Verde?

JA:Barriga Verde, eu teño a memoria dun muñequiño pequeno, falaba mui... rápido... Falaba rápido e.. espabilado, mui espabilado....

M:ademais eu podo dicir que eu... perdín parte da miña... Parte de vivencias, por culpa dun problema visual. Porque eu, oía, pero ver, de lexos, vía mal. Era miope, bueno, daquela creo que aínda non me puxeran gafas. I entonces eu, parte da miña vida, en principio perdín. Entonces eu non podo decir como era un muñeco de tal. Eu acórdome máis, como eran paus os que... madeira a que chocaba...

Comba: que soaba.

JA:Eu macordo... tiña uns corniños, pequenos, rojos. O demo.

O: había un demo, e un cura.

Ja: eu deso recórdome, sí.

Comba: a ver, é que eu pódovos dicir o que sei. É que o que sei eeu é a partir de xente coma vós que recordou. Porque non hai nada grabado, quedan...os fillos, quedan, pero tampouco se conservan os muñecos, pero o que estamos tentando é que a xente que os viu algunha vez, nos conte o que recordan para intentar a partir daí, reconstruír como eran.

(n(monitora): eu preguntáballe a ela se fora a Lalín, porque si que hai un pub. Non sei se sigue existindo, que se chama Barriga Verde.

M: pero, non sei... a xente esa era moi asequible, moi tal... E os descendientes teñen que ter a... a información e posiblemente o material. Creo. Creo que o teñen.

Comba: eu falei con eles e perdeuse muito. E logo tamén, as historias... A cuestión é que... deberon cambiar, as historias. Entón eles recordan unhas... pero había máis. Entón, canto máis... saibamos, mellor.

M: pois eu...

O:creo que tamén improvisaban un pouco, eh?

Comba: porque tu... a ver, contádeme un pouco as vosas memorias: cando tu o vías como era, era nunha barraca...

O: eu vino unha vez, solo. Eu vino namais que unha vez, por Semana Santa. Bueno, había unhas... era nunha casa, cunhas sillas, estaba a xente mirando...Eles poñíanse ai ao lado dunha pared, con un (...) Bailaban las marionetas. Y a veces ponían una sábana, y hacían como, como sombras, sabes? Con una luz, y proyectaban un poco...las marionetas en la pared. Y entonces contaban unas historietas, pero yo creo, yo era muy niña, a lo mejor tenía ocho o nueve años y no me acuerdo, pero yo creo que algo también improvisaban, a veces (.), me daba a mí la impresión. Pero recuerdo siempre esa frase de o que é teu... Eso me quedó grabado.

MC: Cuando estaban en Santa Susana, tenían una barraca, o sea, lo que son las barracas que ponen en todas las atracciones, salían a fuera, de donde estaban, de lo que era el cuadrado donde, y atraían a la gente contando historietas, lo que dices tú, que surgían del momento...

M:y la obejita luzera, cantaba...

MC: sí, por eso, y atraían a la gente así, haciendo marionetas fuera de... de la barraca. [Cogiendo, bueno, los muñecos que tenían...

M: no se si era peluca o lo que ponía la que cantaba, allí estaba delante de la carpa, cantando la obejita lucera. Y hacía Chis! Pun! (risos) Claro, es que tiene que hacer atracción!

V: todo eso nos gustaba, claro.

O: no había nada, no había nada! Y entonces, algo distinto...

M: como que non había? Que había a muller araña, e máis outras cousas? (ri

O:digo que na aldea non había nada, entonces cualquier cosita que fuese distinta, pues ya te llamaba la atención. Tú estabas atento así, al muñeco, como si fuera, no se...

M: sí pero además como había lo de la obejita lucera que hacía, cómo era? Chis! Pun!

O: los cohetes al subir hacen pun...

M:los cohetes que al subir hacen pun y hacen pan... Y en aquel tiempo, creo que no había tanta repunancia como hay ahora, y creo que hacían algún estallido de algún petardo, un cohete, para... para dar vida, al... Es que había que... promocionar.

[O:y hacían que fumaban, y con la sábana hacían unas sombras...

M:había vida, eh!

O:entiendes, de las marionetas en una pared...

P:siempre había circos por las fiestas...

M:a mí no me llevaban a todas, porque también había una de meter miedo, que era el túnel de la muerte, o no sé qué... Que a mí en eso nunca me llevaron, porque creo que había que pasar por un sitio a oscuras, y de repente creo que salía uno con una escoba y daba un escobazo...

María Luísa: e esqueletos ou algo...

Comba: porque cando íbades ás festas íbades acompañados polos vosos pais ou...

M: bueno polos pais non, pero polos que os substituíron.

Comba; íbades con algún maior...

O:dependía la edad,.

M: a mí me traían y me... hasta donde daba la ocasión. Pues, una vuelta a los caballitos, o al Barriga Verde si estaba actuando, o después había otra atracción que era un... un redondel y uno que en una moto con una velocidad, y que andaba dando vueltas y...

JC: el túnel.

Mc: y las cadenas.

M: yo para disfrutar no necesitaba ir con niños, eh! A mi con tal que me pagaran el viaje, ya estaba hecho. A montaña rusa...

O: y en la aldea íbamos a las fiestas a las otras aldeas. Íbamos andando. Llevábamos los zapatos puestos, unas zapatillas puestas, y otros zapatos en una bolsa. Porque en el baile poníamos unos zapatos, pero para ir por el camino íbamos con unas zapatillas. Y después uno caía, otro caía, otro... bueno. Lo pasábamos pipa.

V: lo que decías tú: no se iba con los padres.

Comba: ti cando ías a Santa Susana ás festas...

V: yo cuando iba a las fiestas iba siempre con todas mis compañeras.

(falan todas a un tempo)

MC: ya tenías que ser mayor, eh, para que te dejaran.

V: sí, once años. (1:o4: 10)

M: pero yo vivía en la aldea. A min traíanme. Pola Ascensión a unha atracción e máis aos churros, por ejemplo. Non é o mismo vivir no sitio... eu crieime nunha aldea. Pero vamos, eu non me criei así nun aíslamiento de aldea completa. (.) A min traíanme e viñan... Bueno, se tiña que ir á escuela non, que a escuela era asunto principal, pero despois se viñan a facer compra ou eso era raro que non me trouxeran. Ou sexa que eu, de aldea si, pero vamos, non aislada, aislada.

MC: veníais andando o en el autobús?

M: no coche do Celta. E é máis, se cadra escoitando Matilde, Perico y Periquín.

Teresa: Ay sí!

MC: porque yo venía andando, eh!

Comba: era un programa de radio, verdade?

(todos: Si)

M: porque moitas veces viñamos pola tarde. E ela andaba kilómetros... E eu tiña dous kilómetros de escuela, eh! Dos, dos, dos... Cuatro, ocho. Polas corredoiras, eh!

Comba: gana ela (referíndome a MC).

M: pero ela tiña carretera asfaltada, eh! Non?

MC: che che che, pero no como ahora, eh! Había una carretera... Cuando íbamos a la escuela, hicieron los cuadraditos y estaba la gente allí picándola, y yo recuerdo los cilindros, esos... las apisonadoras. Yo recuerdo todo eso, eh! Como se hizo la carretera.

P: Nosoutros éramos... [uns ochenta rapaces na escola.

[MC: y yo empece a los siete años...

(alguén): tantos?

[M: nos sesenta e catro nenas

P: antes sí, e unha mestra atendendo a todos.

M: na escuela, sí. [Nunha escuela.

P: e íbamos...

(falan todas a un tempo)

P: eu non sei os que eramos pero eramos unha escuela cheíña de rapaces.

M: e podo decir que cousas que aprendín na escuela non mas ensinaron aínda non bachillerato.

JA: pero erades sólo niñas?

M: sólo niñas

MC: había una de niños y otra de niñas.

M:era unitaria

MC: eran unitarias pero además eran, no eran mixtas.

(outra vez embarulladas)

MC: a donde fue ella y yo, que ella fue a la misma que yo.

M: e as maiores, as que sabían un pouco máis, pois se cadra ensinábanlle a ler ás pequenas.

MC: ou entraban antes, Manuela, na escuela, e preparaban todos os encerados para as que tiñan que facer as..

(Manuela sigue falando)

MC: si, como tú y como esta menda. Fueron muchos años. Sí, muchos años, le audábamos. Pero mira, yo, tengo que decir que de esa maestra...

M:fue muy buena maestra.

MC: si yo aprendí... Si yo, durante mi trabajo, dejé alguna enseñanza, que alguna dejé porque hay gente que me recuerda, o me llama profesora, o me llama María del Carmen, en un sitio donde hubiera estado de maestra, yo se lo debo a Doña Gloria.

M: A doña Gloria. Es que fue...

MC: se lo debo a ella, porque maestra como ella hay muy pocas.

M: En todos los sentidos, eh! Humano y cultural.

V; pero en donde? Ella era de Santiago?

M: ellas eran de Ferrol. Doña Rosario tenía la academia esa que te decía yo en Fonseca, y ella era la maestra nacional de... de mi aldea. Revestido, se apellidaba. Eran de Ferrol.

(outra): y no tenían la regla, no daban con la regla?

M e MC: Nooo! Nunca pegaba.

MC: A mí me tiene puesto de rodillas eh!

M: a mí nunca, nunca.

MC: sí, pero sabes por qué? Porque salíamos de la escuela y cantábamos una canción, y teníamos que dar una vuelta al rededor. Y si en esa vuelta, que había que ir cantando, se te ocurría hablar algo, decir algo, entonces te castigaba. Y tenías que estar de rodillas, en el hueco de una ventana, dos o tres días, viendo a los demás salir.

M: A mí el castigo más grande que me puso fue un control... Había clases de labores. Y a mí eso de coser, non tiña eu muita devoción... E entonces, o que se me ocorreu foi ir sen agulla. Dixen eu, sen agulla non podo coser. E preguntou... porque pola tarde había labores (.) y lectura. Y se cosía, y las otras leían, y las otras escuchaban, y las otras cosían... Bueno, era... sesión de tarde. Y entonces me... me pidió que le fuera a enseñar la labor. Y fui, claro, no me quedaba otra. Y la aguja? La perdí. (ri) Colleu unha oxidada que tiña alí... E eu creo que máis óxido non lle cabía á agulla. E co... Yo llevaba zapatillas, aquel día llevaba zapatillas. Con la zapatilla me puso: raca raca raca raca... hasta que le saliera el óxido. O óxido non sei se lle saíu ou non pero acabou a clase e eu marchei pá casa. Pero nunca máis volvín sen aghulla, eh!

MC: pero Manuela, nos enseñaba muchas cosas, eh! Porque allí te enseñaba tapiz, bordado, con el bastidor, el trapo de la escuela con todas las cosas...

(falan do trapo da escola)

1:09:45

Comba: hai algunhas que estades máis caladas...

M: porque non teñen nada que decir!

MC: ai, Manuela!

M: e aínda non che contei eu, que eu tamén xoguei con nenos, eh! E unha cousa que fixen é... ahora as cometas cómpranas feitas, me parece. Pero naqueles tempos, viña a pasar as vacacións un... bueno, da familia, de Coruña, un que me levaba a min... eu creo que me levaba seis, sete ou oito anos. Levábame uns cuantos anos. E dicían "ai ven San Roque e mailo can". O sAn Roque era el, o can era eu. E... daquela facíanse as cometas, artesanas. Coas cañas... despois das festas, era cando había as cañas dos foguetes, e cortábase pola metade e facíase o bastidor por onde vai... E despois había unha leiteira, a señora Carmen, dios lle perdone, que xa morreu, era a que nos compraba o papel fino, de colorines e todo. E entonces, coas cañas, o cordel dos foguetes, e eso, facíase a cometa. Poñíaselle unha cola moi lucida, cos recortes de papeles de colorines, e despois íbamos a botala cometa. El tiraba do fío, eu botaba a cometa, hasta que collía...

T: altura.

M: eu xoghei moito! A moitas cousas.

(outra:) y al diábolo?

MC: eso fue posterior, mucho posterior.

O: jugábamos a las tabas...

[M: eu tuven un yoyo...

[MC: las tabas que eran pelouros, eran pelouros!

(siguen falando de xoguetes e de bonecos).

1:11:51

Comba: E Pilar?

P: Eu pouco teño que dicir. Porque pra facer o ingreso salín da escola da aldea e fun pra unha escola de pago a Arzúa. E bueno, saliume ben a conta de vivir... pero después, cando estudaba primeiro de bachiller non sabía ni o que era o metro!

M: pero o metro de medir ou o de andar?

P:non non, metro, decámetro, heptómetro....Eso!

T: el sistema métrico decimal.

M: Hai cousas que non entran no programa e non se aprenden.

P: E nada. Na escola... vivindo sempre na aldea, e despois anduven sempre por escolas de aldea, sempre. Hasta que... hasta que fun pra Arzúa e alí estuven 32 anos.

Comba:pero a que xogabas cando eras pequena?

P: Uf! Rapaces con rapazas, alí detrás dun campo que había unha capilla, a capilla de San Pelayo...

M: á queda, polo menos!

P: á queda, ao escondite...

MC: a la rueda, a la pelota. Que también era de lana, con gomas dentro. Aún no había pelotas del goma.

(alguén di) al guá.

M: e á estornela, tamén

MC: y a la estornela, sí.

T: a la chirumba, se llama chirumba la estornela.

(seguimos falando da billarda un anaco)

O: allá le llamamos la billarda. Una cosa parecida al golf, que se jugaba con una bola así de la raíz de la uz... Chamábanlle a coca, era meterla en un agujero. Pero era todo hecho artesanalmente.

(seguen falando todas a un tempo)

M... a maestra, vivía en Santiago, e collía o Castromil que viña... eu non sei si era as catro e media, si as cinco. E había un espacio de tempo entre que salíamos da escuela e que pasaba o Castromil. E claro, era o reló que había, que claro, nós non tíñamos. Era, o tempo hasta que pasaba o Castromil, aquel, non sei que podía ser, un cuarto de hora, media hora, aquel se aprovechaba al máximo!

P: nós xogabamos mentres descansabamos durante o verano, que despois tíñamos que traballar. Mentres descansaban, a medio día, e a nós non nos deixaban dormir, a nosa casa estaba no campo e fastidíaballes un montón, que os rapaces non deixaban durmir aos maiores... E despois os domingos. Pero pola semana non había... Pero bueno, sempre había naquela capilla, naquel campo sempre había rapaces. E como nós tiñamos a casa alí, pois cando podiamos escapabamos. Unhas veces deixábannos outras veces non, escapabamos.

Comba: e por exemplo... Claro, antes non había tele, non había...

P: non había televisión. Eu cando era rapaza... veu cando, a televisión e a luz, cando era adolescente.

M: Eu o que acordo e cando despertaba de noite e había zarzuela, de madrugada.

(outra) debía ser de madrugada...

O: si, al principio de los sesenta.

P: a luz de carburo, o candil... Viñan os rapaces a alumbrar (ri)

T: yo recuerdo que se iba mucho la luz, de noche. Se iba. "hoy tampoco hay luz, vaya por Dios". Y, bueno, se fue regularizando. Pero se iba mucho la luz, y quedábamos a oscuras. Teníamos uno de esos velones, en mi casa, de cobre, de esos altos que tiene cuatro... de aceite. Y le metían la mecha, encendían, y ala.

Comba: agora é moi típico, en inverno, chegas a casa, e están os nenos vendo a televisión. Antes que se facía?

(falan todas a un tempo)

MC: se contaban cuentos. Se juntaban, además en una casa no estaban sólo los de la casa. Venía a lo mejor la comadre, la otra vecina, etcétera, y entonces en una mesa que había ya, una mesa apropiada, grande, allí se sentaban y contaban cuentos. Yo me acuerdo de eso, yo era una niña. Y yo aprendí a leer con el Gaiteiro.

Comba: co libro que se chama o Gaiteiro.

JA: el de Lugo.

MC: ese, con el Gaiteiro de lUgo. En mi casa, en casa de mis abuelos, cuando... Yo soy una niña de la guerra, soy de la posguerra, yo nací en el 36. Y entonces, en mi casa había sólo un manuscrito, uno solo, no había más cosas para leer. Y yo leía el Gaiteiro de Lugo. Y yo aún recuerdo los versos que aprendí siendo niña: que noite meniña, qué medo noitiña. Teu pai no muíño, meu fillo no monte, i o can no camiño trabando a quen pilla. Bueno, pues eso lo aprendí a los cuatro años.

P: meu pai lía o periódico, e viña alí un matrimonio que non tiña fillos alí a quentarse, e viñan sempre ás noites. E comentábanos, facíamos o... Osea, oíamos o comentario, e meu pai era fillo do maestro. E... e gustáballe moito poñernos á noite algo. E tiñamos sempre... Tuvemos alí uns rapaces de... dun caseiro, e tamén lles enseñaba moito, poñíalles á noite... Aprenderon a ler alí, e a escribir.

Comba: e o períodico, líao en alto?

P: o períodico traíao de Arzúa.

Comba: pero líao en alta voz ou líao para el.

P: non, comentaba, eu acórdome que facía comentarios da... guerra de Hitler, e de todo eso. E eu acórdome... Eu escoitaba eses comentarios. E estabamos alí caladiños e sen facer moito ruído porque logo...

Comba: logo se enfadaba.

P: logo se enfadaba.

T: allí en...

P: ademais tiñamos que axudarlle ás veces a alumbrar. Ala, venme alumbrar! Ou coa luz do carburo ou do candil. E pa darlle ao ganado, ou pa esto. Tíñanos sempre ocupados.

JA: eu recordo que na miña aldea, era mui neno, tería catro ou cinco anos, e no lugar onde eu nacín, había unha casa que se reunían, a xente, todalas noites, a falar eses contos. Era a casa que chamaban a casa do Coxo, porque era un home que estaba sen unha perna, que a perdera en Cuba, nunha carreta.

P:aquel que digo eu tamén era inútil. Era un matrimonio inútil.

JA: e contaba contos de Cuba, amais era o telediario da zona. E alí sabíase de todo. E acórdome que dicía, sempre me acordo desta frase. Dicía: "en estado non está, o acordo fixéronllo". (risos). E alí sabíase, quen estaba... os mozos con quen andaban...

M:Salsa rosa, non?

JA: igual, máis ou menos. (.) Pero sí que había unha casa onde se reunía a xente .

M: a casa dos contos.

JA: E eu claro, algunha vez, colábame, pero ademais era unha... Xuntábanse dez ou quince, ou vinte personas. Pola noite.

Comba: arredor da cociña.

JA: si. Da lareira, e a casa chamábanlle a casa do coxo. Que esa casa aínda ás veces vou por alí, e existe. E era o telediario que había.

P: pois eu acórdome deso tamén. Chamábanlle coxo tamén, porque era coxo. Un matrimonio que non tiña fillos. E viñan ás noites pra alí, e claro, meu pai cando tiña o periódico... Eu non macordo se o tiña todolos días ou non, pero cando tiña o periódico lía o periódico e contaba os contos. E despois ás noites ensiñaballe, ensiñába. Miña nai traballaba, sempre traballando, sempre traballando. E meu pai ao chegar a noite sentábase e enseñáballe a uns rapaces que tiñamos alí para axudarnos a traballar, e a nós...

T: allí había una cosa que no la he visto en ningún sitio, muy curiosa. A los chicos, de aquella nos gustaban mucho los cómics. Roberto Alcázar y Pedrín... Esas cosas. Bueno, había uno que se dedicaba a comprarlos, después los arrendaba, y la gente a leerlos. Y lo daba por diez céntimos. A diez céntimos la aventura. Lo leía y lo devolvía. Y con ese dinero que el cogía por el eso volvía a comprar más, los últimos números. Y era el negocio que tenía, los ricos no vienen porque esos tienen dinero para comprarlos ellos. Pero eso era en la plaza, donde iba todo el mundo, a diez céntimos... de peseta, eran.

O: no, la mía lo que hacían era, se reunían en una casa, como era... Se decía: "imos á rúa". Íbamos para la casa de uno, los hombres jugaban a las cartas, y las mujeres calcetaban o hilaban, que se hilaba mucho, lana y lino! Y los niños jugaban allí en el suelo, a las bolas, a cualquier cosa.

Y una leía, de las mujeres, para las que estaban hilando, una leía. Y los hombres jugaban a las cartas. Era lo que había.

Comba: e que se leía?

O: yo me acuerdo mucho de Genoveva de Brabante, me acuerdo deso, y del Padre Damián y de... de Molocá y de... Eso se leía.

V: Yo de pequeña tenía un libro que se llamaba La pequeña tiranuela.

M: yo tenía un libro que era encuadernado, decía, no se quien lo trajo de la Argentina, y era Caras y caretas. Y entre otras cosas, tenía chistes.

(rematamos a sesión)

SESIÓN 2. 18 de abril.

(algúns son novos: Juan, Pepe, Remedios e Conchita)

Introduzo a sesión: propoño aos que estiveron o día anterior que lles expliquen aos outros o que fixeron.

(tras uns risos iniciais, fala Manuela)

M:nada, que está buscando, para un traballo sobre as atraccións que había na nosa... infancia, ou xuventude... e unha das atraccións que sobresale das que tratamos aquí era Barriga Verde, que era un teatrillo de marionetas que viña normalmente polas festas do... da Ascensión ou do Apóstol. E poñíase alí na Alameda, e o traballo consiste en recordar o que se sepa de Villaverde ou de outras atraccións daquela época.

(alguén pregunta): o que se sepa?

M: o que se sepa.

C: o que se recorde, pois do que se facía daquela cando había festa, cando había tempo libre... como eran as festas.

Juan: na Ascensión xa era a feira, o popular.

M: si, había tamén as carreiras dos cabalos que os probaban alí por Santa Susana, pero vamos, eso xa non sei se era como atracción ou era como parte da feira que era extraordinaria nos días da Ascensión.

MC: se probaban os cabalos era parte da feira.

(outra): os cabalos para vender...

M: si, era parte da feira, pero sei que para provarlles o trote, o paso e eso, por onde agora está Valle Inclán, era por alí por onde lle daban as carreiras aos cabalos, porque a feira de cabalos non era tódolos xoves como foi despois, era extraordinaria, pero era a das ovellas, a do... lanar, e máis...

MC: a da Ascensión e a do Apóstol

O: aún hai, las de los caballos en la Ascensión y el Apóstol aún hay, exhibiciones y hay de todo.

MC: pero no en Santa Susana.

M: pero eu estouvos falando daquela

(volven embarullarse. Comento que como estamos gravando é necesario que falen de un en un.)

Comba: a ver, Esther aquí quería dicir algo...

E: que me dijo una señora, que se recordaba muy bien deso, que lo ponían creo que en Cervantes, también, que no eran marionetas, si no que eran personas que se disfrazaban, muy rápidamente, y con muchos colores. Eso fue lo que me dijo. Marionetas, que no.

C: e o facían dentro dun... recinto?

E: si, si . Que salían, tenían como una barraquita y que salían, que se ponían alas... pero que se disfrazaban muy rapidamente. Eso fue lo que me dijo.

C: e iso quen cho dixo, unha persoa maior? Maior ca ti?

E: Mayor, bastante más. [antes no barullo escóitase que di que tiña 83 a señora que llo contou]

M:pois eu non é por nada, pero eu acórdome dos muñecos e dos paus que se arreaban.

MC: y yo también. O que sonaba. É máis, eu o outro día non recordaba o apellido do... fundador de Barriga Verde, e é Silvent. E entrei en biquepe... wikipedia ou como se chame esa historia, e vén como teatro de marionetas.

E: pois entonces ella estaba desfasada.

C:no, pero é que non...

M:cada un ten a súa... [memoria.

C: é o que dicíamos o outro día, isto durou muitos anos, e foi evolucionando.

Juan: tamén na Alameda estaba unha paxareira...

M: e un raposo e un lobo que tiñan alá xunto a Santa Susana.

J:eso, eso, había unha zona que tiñan dividida a paxareira, a parte de arriba páxaros e había animales. Poucos pero había!

M: a min leváronme, de pequena, non sei os anos que tería, seis ou... eso, a ver o raposo que estaba alí nunha... xaula, en Santa Susana.

J: si si

Comba: pero era un raposo de verdá?

J e M: si si si

M: Si, estaban... permanentes, non estaban de viaxe, polas festas.

J: vivos, e despois había, en certos días, como se fora un circo, levábanche nun carromato, animales disecados. Pero iso era pagando. Non quero dicir aquí en Santiago; en varios pueblos. En zonas así un pouco achegadas, había xente, como unha atracción hoxe de caballitos, pois levaban eso. Como atracción.

Comba: A ver, e que atraccións había?

M: e ahora, como memoria, sacando eso, unha das atraccións que había, polas festas, era a da suerte do paxariño.

J: eu eso non...

M: si, pero si viña o... Eu non me acordo moi ben pero tiñan un paxaro, non sei se era un canario... ou un periquito... bueno era un paxaro pequeno, que o tiñan alí nunha xaula, e o paxaro salía alí, bueno, no sitio que lle tiñan acotado, e tiñan alí uns papeliños cos premios, ou co que fora, un paxariño, e collía un papel. Era a suerte do paxariño!

O: era un poco como un oróscopo, pero te lo sacaba el pájaro. Sacaba un papel y en el papel te decía como un oróscopo.

C: tu tamén o recordas?

O: si... na feira da miña aldea tamén o había. E mailo que cantaba esas coplas de cego. Tamén o había. E mailo da limonada, que levaba unha garrafa de agua de limonada e vendía limonada. Iba buscar agua á fonte e botáballe unha cucharada de azúcar e despois limón e exprimía. E na misma agua que bebía enxaguaba o vaso de beber. (risos) Eran así!

P: as feiras eran a atracción... era a atracción de tódalas aldeas. Era a única forma que tiñan os mozos e mozas de relacionarse. Non había outra.

M: hai pero eu non era moza e relacionábame con outras cousas. (risos). E despois había outra cousa que lle chamaban o das rifas, que era como unha ruleta, unha roda xiratoria. Que levaba unha...

J:unha ballesta.

M: unha ballesta ou, unha historia, e dábaselle unhas voltas, e cando... donde paraba, podías ter un premio... A min tocoume un anillo de lata unha vez.

(outra) unha que?

M: un anillo de lata ou de alambre, (risos). Pero pa nós era unha atracción. Despois había... despois se cadra xa remato, despois había, para os homes, o que se decía, era o da forza. Era como unha lanzadeira que iba polos carriles e empuxaban unha cousa de ferro, e según hasta donde chegaban medían a forza qeu tiñan os homes. E a máxima era chegar ao final, e cando chegaban ao final daba un estalo.

J: si, era un petardo. Tiña un petardo na punta e como si fuera un cohete, bueno mal feito, pero un avión. E co brazo, empuxabas por ese carril. O carril facía a costa, si ti tiñas suficiente forza, pois chegabas a explotar, o que non chegaba, pois pagaba igual, pero non explotaba o petardo.

M: o máximo era que explotara.

Pepe: tamén había o de... o de vertical...

J:o do martilllo

Pepe: o do martillo e así, dábaslle fuerte, cunha maza, e subía. E se chegaba explotaba o petardo, e se non non.

M: ah, e despois,... Uns traen aos outros. E despois había o das cucañas, que era por subir por un pau que... esvaraba e tal...[e iso era de homes.

[J: si, iso aínda o hai, en Cesures aínda o fan agora co xamón, e ca festa de... de verán e...

Comba: ti es de Cesures?

J:non, eu non son de Cesures, pero sei que o fan

R: pero tes familia.

J:teño familia alí e sei que o fan.

M:o de escalar polo poste...

R: e tamén o de poñer un pau dun porto a outro e pasar por el, con aceite e con grasa...

J: para caer no río e non pasar

R: para caer no río. O que chegaba, pasaba, pero non iba todo o río.

J:os que iban de primeiro eses fallaban sempre, porque xa sabían que iban a limpiar o poste (ri). Os que iban de último pois podían chegar. E os que chegaban pois tiñan un premio: un xamón, ou unha ovella... unha cena... O que xogaba a comisión de festas. Pero poñían un regalo. Entón claro, non che iban a dicir alí: non, eu por ese pau ou por esa corda con nudos subo facilmente; non, a corda estaba manchada toda de grasa, ti aparentemente non a vías, pero ao chegar alí agarrabas e ibas pabaixo, non arriba.

Pepe: había trampa.

JA: tamén o da ruleta, se vos dades conta, había, nesa ruleta había varios premios. En cada rendija había un premio. E nos... pero esta tiña trampa, porque os postes taban máis centrados e outros menos, entonces a... a varilla giratoria nunca quedaba no poste que estaba máis separado, e aí estaba o premio maior, que poñían naquel entonces, pois poñían un billete de 25 pts ou de 100 pts.

J:que eran muitos cuartos.

Comba: e ese case nunca tocaba.

JA: Ese non tocaba

(Juan exténdese explicando o mecanismo da ruleta)

11:00

(propóñolles que vaian intervindo de un en un falando a partir do cuestionario que lles pasei)

Juan: home, eu pódoche falar das festas que había en Bertamiráns, da Peregrina, que eran unhas festas principales, e alí había lanchas, para poder xogar, había... balanzas, había os clásicos quioscos que hai hoxe que... chamábanlle boliches, con xogo de tiro, que tirabas con balíns... máis débiles que o normal, de ahora, por culpa de que.. ao rebotar, que non fixeran daño, e a todo eso a veces facían daño, pero bueno, había boliches. Era unha das festas máis principales. Despois, unha das máis corrientes que había alí, pois normalmente, o do pueblo do lado, que se dedicaba a poñer unha especie de... de cantina, con unhas bebidas e unhas gaseosas, unhas botellas de viño, e para de contar. E despois viña a orquestra, que se cadra era de aquí de Santiago, ou de Noia, ou de Negreira. Como mui lexos. A ver se me entendes, non viñan... A donde viñan máis orquestras, un pouco millores, era á Peregrina, que viñan de Coruña, ou de Lugo, ou de Ferrol, ou de Pontevedra... Que era unha festa un pouco máis importante. Pero despois a festa parroquial dalí non... non tiña atraccións apenas ningunha. O dos teatrillos que che dixen antes? Si, pasaban. E poñían no pueblo como se fose un circo. En Bertamiráns mismo, na beira da carretera, nunha finca, que lle pedían permiso ao peisano, pois poñíase o quiosco alí. Entonces, a xente que podía, pois iba a pagar, ou unha ou dúas pesetas, pa ver o tinglado ese.

Comba: Eso era durante as festas, cando se poñían?

J:durante as festas. Despois, normalmente non.

Comba: e ti fuches algunha vez?

J:si, eu ao dos animales fora, porque donde o puñeran, pois eran familiares, donde traballaba meu irmán, e claro, non pagaba. Entonces si. (ri) Entonces, ao non pagar, pois ibas. Bueno, non pagabas... Eu coincideume que se puñeran, entonces meu irmao "queres ver un animal...?" páxaro, como un azor, unhas gaviotas...cousas que non se vían habitualmente: o zorro... o lobo... Todo disecado, cunhas luces e... Unha tienda pequeniña. E era a atracción que había.

Comba:E non recordas ningunah máis.

J:non, por alí non. Despois solían vir... Viña a clásica pulpeira, pero nada máis.

Comba: e como sería o día da festa, desde que te levantabas pola mañá hasta a noite?

J: Ah! (.) Pois, de momento, levantábaste, te desaiunabas, e ibas traballar as cousas da casa. E despois, se te portaches ben todo o día, ibas a festa. Se non, xa non ibas. E ese era o choio da casa. Había que traballar na casa: e cuidar os animales, ibas a coller a auga ao pozo, ou á fonte, traias a leña para o lume... todos os utensilios da casa, que hoxe hai butano e hai corriente, daquela non había. (...) Había casas que si tiñan, pero tiñan, corriente de luz, normal, pero eso tardou... que teria eu? Catro anos. Que chegou a corriente aí, o salto, por Fenosa, foi o primeiro que puxo a corriente aí. E era, quen podía, normalmente poñíaa todo diós, pero... usábase a quen podía pagar e quen non... Non había outro medio de... locomoción, coches e motos e eso, foi antes de ayer.

Comba: pero entón, o día de festa na túa casa non se facía unha comida especial,

J: ah non non non... Era unha comida, si. Máis de comer, se é que invitaban aos... irmáns, ou aos tíos meus... Pero unha comida máis. Non era fóra de serie. Que podía haber fóra de serie? Pois sí, o día que che pagaban porque matabas a un cerdo e facías os chicharrós ou... Pero despois, era comida do que había. Non había percebes, nin outra cousa. Marisco, olvidate. E pescado, había de vez en cando, cando viña unha pesca de Noia, no Castromil, de volta, e chegaba á aldea a vendelo porque non o había vendido antes, se non non xa non chegaba, ela viña cunha cesta. Se o vendía antes xa non chegaba ao outro pueblo. Había máis troco que outra cousa. Ti fanche falta huevos, cámbioche polo millo.

(están outras falando polo baixo e non se oe ben. Mändolles que calen.)

16:55

R; Eu son de Villagarcía e as nosas festas eran sempre moi bonitas. Si é verdá que tíñamos comidas especiales. Matábase o galo, ou senon o pavo, ou unha cabra. Ou faisáns... Tamén tuvemos. Na nosa casa sí, sempre a comida era especial. Tamén tiñamos xente, eso si tiñamos que traballar, que tiñamos sobre trinta ou así... E tíñamos, normalmente almeixas. Porque almeixas en Carril había e sempre tiñan... Despois as festas de Carril? Non tiñan moitas barracas. Eu, do couso verde non...

J:en Villagarcía si, pero...

R: En villagarcía tampouco. En villagarcía tiñamos as cousas de tirar ao plato e esas cousas. Pero despois tiñamos as festas de todo. Que había a reina das festas, tiñamos as carrozas, tiñamos...Todas as cousas.

J: Entonces había!

R:Si. Tamén había o santo... Ahora hai a festa da agua, pero antes non había festa da agua. Facíase o Santo de San Roque pero iban os homes bebidos levando o santo San Roque. E bailábano!

(risos)

J: como aquí San Serapio.

R: como aquí San Serapio, pero alí bailábano.

Comba: e a festa máis grande era o San Roque?

R: si si si. En Villagarcía si, sempre as festas son en San Roque. Despois había combate naval.

Comba: e as de Carril cales son?

R: a máis importante, Santiago Apóstol...

M:Santa Rita non?

R: noooo, eso en Villagarcía pero non é tampouco a festa importante. A festa importante era San Roque, que é cando hai combate naval, que antes duraban 15 días, ahora duran unha semana e olvídate. E en Carril tiñamos Santiago Apóstol e San Fidel. Despois San Roque en Agosto, pero como coincidía co de Villagarcía, xa só era gaiteirada alí arriba na capilla, nada máis, non había outra cousa.

J: había misa...

R: si, na capilla. Pero nós levantábamonos, desaiunábamos, arreglábamonos como Dios manda, e á misa. O primeiro que facíamos. Non era dicir tal. E cando víñamos da misa, pois sacábamos o vestido novo, poñíamos un vestido vello, un mandil... E a axudar a miña nai.

Comba: a cociñar.

R. non, nós no cociñabamos, cociñaba ela toda a mañá mais miña irmá a maior. Pero nós non. Porque despois viña a miña abuela, viñan meus tíos, sobre trinta, trinta e dous, depende dos que viñeran de Puentecesures...

J:e eses sentábanse á mesa. Os filllos non.

R: non, nós axudábamos a repartir...

J: cando acababan si.

R: cando acabábamos si, pero antes axudábamos a repartir... E nós tiñamos a mesa na cociña. Entón mentres repartías un plato, comías ti un pouco na cociña. Normal. E despois si, tiñamos festas... En Villagarcía e Carril as festas sempre foron boas.

Comba: entón pola tarde, xa despois de comer...

R: despois de eso, íbamos a mirar os partidos de solteiros e casados. (19:35) Que eu tamén estuven... na cousa das solteiras. Porque xugábamos as mulleres. Hasta que nos proibeu o gobernador de Pontevedra, Fraga Iribarne.

Comba: Fíjate tu.

R: si señora. Y nos lo prohibió!

Comba: i eso que ano sería?

R:Pois eu xa tiña daquela... trece e catorce anos.

J:No sesenta...

R:No sesenta e pico. Teño cincuenta e...

J:Sesenta e catro.

Comba: ou sexa que era unha cousa que se facía de sempre, que as mulleres xogaban tamén?

J:Si, solteiros casados... hora, homes contra mulleres, eso había que pedir permiso.

R:Proibíronno porque... íbamos a ser homes contra mulleres. Si fóramos mulleres solas, non. Pero como íbamos ser homes contra mulleres, proibíronnolo.

J:Pero había que sacar permiso.

R: si, tiñamos que sacar permiso, si. Sempre.

J: Por iso se enteraron que... iban a xogar o partido, senón xogábase e punto.

R: E despois en Carril había unha cousa moi bonita, que inda hai hoxe, que ti... acórdate. O baile das comparsas.

J:Bueno, pero eso era...

R: que bailan con espadas. Ahora non se usa tanto a espada, úsase máis un arco con flores...

Comba: si...

R:pero antes usábase o baile de espada. E despois pola tarde íbamos xogar un partido... e despois, os bailes, e o que había. O que... En Villagarcía e en Carril tamén sempre houbo moito baile de muiñeira.

J: baile gallego.

R: sempre, sempre, baile gallego, eu acórdome desde que era unha cativa así, sempre, o....

Comba: e entón esto de que viñeran barraquistas....?

R: non, non, non era típico. Non, alí en Villagarcía tíñamos, xa che digo, o do disco si... Tiñamos a típica barraca de tirar co tiro, como di Juan, pero non había muitas barracas, non.

J:pero un, dous... mui pouco.

R: ou tres como moito. Pero de teatros e estos... non acordo ninghún. Eu empecei a ver os teatros en Santiagho... De esos nada. Sabes quen viña de vez en cando? Viña un circo, e entonces na nosa terra poñíano, cunha carpa destas vellas, e si, o que di Ester. Os señores disfrazábanse, e facíanche cantar.... ou cantaban sevillanas, bailábanse sevillanas... Pero despois do outro non.

Comba: Pero eso era un circo grande como os de agora, ou máis pequeno?

R:non, non , moito máis pequeniño. Xente de Sevilla... Si, pasaba xente de moitos sitios. De Portugal... Tamén en Villagarcía e en Carril pasaba xente de Portugal. Despois outra festa moi bonita en Villagarcía, que sigue habendo, pero non con tanto eso, eran os maios. Facían o 1 de maio. E cantaban todas as coplas, facíamos todos... Na miña casa fíxose moitas veces, o maio, íbase a Villagarcía, e despois dábanche premio ou non che daban premio, depende. Tabas alí co maio...

Comba: Que se cantaba?

R: Ai! Moitísimo! Todo o que ti discurriras. Hasta das monxas e dos curas, cantábamos de todo!

(risos)

R: Ao día seguinte sabíamos que íbamos ter castigo. Porque como nos metíamos, metíamonos con todas esas... A madre Asunción cantábanlle: o viño que ten Asunción non é blanco nin tinto nin ten color. E despois sabíamos que íbamos ter o castigo ao día siguiente, pero....

Comba: pero era un día ...

R: si, un día especial. Nós... Eu, sempre me acordo das festas con moi bo ambiente... Si, bueno, ás once había que estar na casa. Senón meu pai... Marchábamos ás oito e ás once na casa. Si non víñanos buscar!

Comba: alí ao baile?

R:non non non, os bailes acababan ás once, once e media. Cando xa fumos máis maiores e ti empezaches comigo...

J:Unha e media, dúas...

R: Unha e media dúas, fóra.

Comba: e vós que vos conocistes, nun baile?

R: non, conocímonos en Santiago. Eu vin pa estudiar en Santiago, e el como era de Bertamiráns, e andaba por Santiago, conocímonos aquí, non en Villagarcía.

J: eu estaba estudiando Derecho.

R: estaba estudiando Derecho, si. Porque si non te echaban de casa, que estabas trabajando, no te fastidia. (risos) Nosotros si vinimos a estudiar. [Estabamos una, dos, tres...

J:[non, eu estaba traballando...

R: tres hermanas. Porque nosotros somos nueve hermanos, eh? No somos uno nindos, nueve. Eramos una familia ya grande. Y después cuando empezamos a coger novios, todas, y eso, aún era más familia. Pero ya no venían mis tíos todos a las fiestas., porque si no mi madre... aún así éramos 28!

(desvíanse un pouco a enumerar os invitados que tiveron nas comunións e festas familiares varias)

24:07

Comba: Vamos seguir se vos parece. Ester, cóntanos.

E: Bueno. Allí la fiesta más grande es la de Santa Eufemia. E... La recuerdo cuando era pequeña, que yo después vine para Santiago, también. Con ocho años. Se comía, había una robleda muy buena y iba a comer mucha gente a la robleda.

Comba: Porque tu de donde eras?

E:De, de de... de Teo. Abajo de Cacheiras. Había una robleda, entonces mucha gente... Nosotros tenemos ido muchas veces a comer a la robleda, aún... Se llevaba la comida en una cesta, desas grandes. Se tocaba la pandereta, se cantaba.... Se pasaba muy bien. Los hombres bebían mucho, después claro... siempre terminaban en riñas. Tenía que ir la guardia civil, había cortes...

J:a guardia civil era habitual que estuvera. Donde había unha festa, é habitual que estuvera unha parexa da Guardia civil.

R: si, pero yo eso lo vi más por los alrededores de Santiago.

[P:E había peleas, verdá?

R:[cuando vinimos a estudiar pa Santiago, hubo las fiestas de San Antonio ahí en el Castiñeiriño, y ahí fue la primera pelea que yo vi así gorda de dar puñetazos, y de darse tal. Allá no. Allá no había ese ambiente de tanta pelea.

J: Non é que non a houbera. Ti , cando marchabas, non había ese follón. Ese follón é a partir das dúas da mañá. (ri)

P: Cando xa hai unhas copiñas enriba.

Comba: A ver, Ester, sigue.

E: Después, recuerdo. Ïbamos a la misa grande, también. Después de la misa, había siempre unos... llamábamos nosostros monifates, o algo así. La cabra corriendo con el palo, el niño corriendo detrás de una cabra.

Comba: e iso que era?

E: Vamos a ver. Eran... fuegos.

Comba; fogos artificiais?

E:Si, pero estaba en lo alto. Una cabra, el niño con una rueda....

Comba: una rueda, un animal vivo?

E: No no, una rueda que se iba quemando.

J: de papel.

E: Y el niño corre corre detrás de la cabra todo el tiempo así, que se iba quemando. Había ese, la cabra, había más cosas, pero bueno.

Comba: e a ese chamábadeslle monifates?

E:Si, me parece que eran bonifates. Bueno, a los niños nos encantaban. Después tocaba una banda, siempre había una banda, después una orquesta... Los carros de vino. Ponían, los carros de los bueyes... servían como para servir el vino y todo eso.

J: a mesa, o mostrador.

E:si.

J: e ibas a comer de campo, e era o habitual. Levabas a comida...

E: Pero lo pasabas... Porque todo el mundo llevaba sus panderetas, todo el mundo cantaba...

(outro barullo de todos a comentar romerías similares)

E: venía mucha gente desde Santiago andando!

MC: Andando, si. Yo desde Paredes de Laraño metiéndome por el monte, a Santa Eufemia...

(27:45)

Comba: Ester, cando tu eras pequena non había barracas, alí en Santa Eufemia?

E: non...

Comba: era máis tipo romaría.

E: Si, romaría.Pero fue una pena, que la estropearon. Cortaron la... lo cortaron, edificaron... Estropearon todo eso. Que era todo muy bonito, pero... El modernismo...

J: si, todo eso vai desaparecendo.

E: Si, talaron, la mayoría... No quedó nada. Y empezaron a edificar por allí, chalés, que es lo que daba dinero, y ya está.

Comba; e por exemplo, ti cando eras pequena íbades coa comida?

E: si, no siempre, pero por ejemplo cuando había muchos invitados, mi madre también tenía mucha gente, familia... Pues, si no te cogían en la casa, pues ibas para allí. Ponías un mantel, todo el mundo sentado en el suelo, y se pasaba de marabilla.

Comba: e que se comía o día da festa?

E: pues empanada, llevaban carne...

J: o habitual da casa.

E: no no no era... una comida especial. Roscas...

MC: tortilla...

E: tortilla...

MC: carne de cerdo salada, paleta. La pierna de delante del cerdo, sacaban la paleta, y se cocía para ir a la romería.

E:Yo recuerdo la rosca como postre. Debe ser porque era fácil de... de hacer. Y si era en casa, mi madre siempre hacía arroz con leche. El día de la fiesta.

R: nosotros teníamos queso con membrillo y bizcocho.

J: a casa destos era rica.

R: a casa destos era rica! Vouche dar a ti... Mi padre trabajaba en Renfe, entonces al trabajar en Renfe, tenías otra forma de eso, porque tenían un economato...

J:un labrador non é igual que un que ten un sueldo.

E: Juan, pero a festa era sempre un día especial. Tamén nos labradores. Porque tiñan invitados...

J:tiñan invitados, pero comían do que tiñan na casa. Habitualmente non iban comprar.

E: Ai, compraban. Iban... ternera, que muchos no tenían...

J: bueno....

E: en mi casa se compraba. Nosotros tuvimos muchos animales.

J: Matabas un cerdo ou dous, e tiñas un xamón, e viñan dez persoas, había que comer un xamón.

P: non había carnicerías....

E: nosotros íbamos al de Puentevea.

(Juan segue falando por debaixo)

P: e tampouco había panaderías...Viña o pan... viñan uns cabalos co pan... E chegaban á aldea, e cando se acababa, como dis ti, acababase o pan. E comías pan cada mes ou así.

Comba: pero tamén se facía nas casas, non?

P: facíase broa.

(entre varios) o centeno mezlado co pan blanco.

R: eu aínda me acordo do forno que tíñamos nós na casa. E facía miña nai unhas empanadas de millo con berberechos...

J: e comprábase o millo.

MC: y iban al molino...

J:...mentres que eu non compraba o millo, porque o había. Pero claro, non había a fariña de trigo, por ejemplo. Ou aceite. E estes tiñan aceite, e tiñan galletas... Porque dependían da compra...

R: mira que parvas éramos, sempre me acordo moito. Porque íbamos pa o colegio das monxas, sempre levábamos a merenda, pa quedar... despois ao estudio. E miña nai metíanos: membrillo, galletiñas, no se que... E nós chegábamos xunto ás internas e cambiábamolo por aquel... chocolate duuuro como un demonio. Y ahora piensas eso y dices: que parba era. Con lo bueno que estaba el queso y el membrillo...

E: no, tenías falta deso...

J: si, si, é que era diferente. O outro era chocolate, chocolate.

R: duro!

J: do máis barato.

Comba: Bueno, vamos seguir avanzando... Pilar

P:Eu son dunha aldea... de labradores, donde todos éramos labradores, non había nadie alí que non fora labrador. E... O día da festa tábamos todos contentos, porque ese día tiñamos... case todos tiñan un vestido pa estrenar, algo pa estrenar. Porque agardábase pa estrear sempre o día da festa.

R: bueno, pois a nós estrenábamolo non o día da festa... Por Semana Santa. Domingo de Ramos, tiñamos os calcetíns novos para estrenar, e o vestido pa estrenar. Que che quedaba pa festa, iso si.

P:bueno, pois estrenábase sempre polas festas. E o día da festa, pois había pan blanco en vez de broa... E cocíamos no forno, todos tíñamos forno. E... os rapaces víanse todos contentos, todos contentos. E despois... claro, a forma de relacionarse, pois era distinta completamente. E facíamos festas, e íbamos comer de campo... Levábamos a comida, nós levábamos a comida nunha burra e dunha vez roubáronnos a comida! (rin todos). Comer a Santa Cruz de BAiobre, á Virghen de Rendal... E íbamos a comer a esas. E así. E despois nas misas cantadas, á saída da misa tamén había baile, non? E lucías alí a muiñeira, e todos que sabían bailar...

R: e os gaiteiros e eso...

P: e os gaiteiros, e... a banda de música, de Merza.

(outra): ou a de Arca...

P: ou a de Arca.

R: eu sabes de que me acordo, que aínda as sigue habendo en moitos sitios: as rosquillas.

E: Ai si, había rosquillas, en Santa Eufemia...

J: nun pau.

MC: E as rosquillas non son como as de ahora... Las de ahora no valen nada.

E: En santa Eufemia había un carrillo y todo con cestas.... Con nueces, con castañas cocidas, con...

MC: y sabes de lo que me acuerdo yo de Santa Eufemia? Al lado, al entrar en la iglesia, las señoras vendiendo pavías, pero de esa pavía que está pegada al hueso. Me acuerdo yo, pero... enormes!

E: en esa iglesia me casé yo.

Comba: A ver Pilar, e cal é a festa así importante que hai...?

P: as de... eu son de Burres, chámase Burres a miña parroquia. Era polo San Vicente, e polo San Paio. Unha capilla que había ao lado da nosa casa. E había grandes carballeiras, eh! Había unhas carballeiras preciosas, que ahora ta prohibido cortar os carballos. Pero unhas carballeiras enormes, para pasalo ben. Se sabían pasalo, claro. E... e as diversións que había naquela época eran as feiras, tamén. Tiñan así, unhas salidas. Os días de feira, as mozas, pois... era unha, unha atracción.

Comba: a ver, como era un día, entón. Dende pola mañá... Un día de feira, por exemplo.

P:un día de feira? Pois, pola tarde, creo que iban á feira. E andaban collendo mozos pa toda a semana. Pa semana: lunes con Fulano, martes con Citrano, miercoles con... (ri) . Algunha comprometía mozos pa toda a semana.

Comba: entón pola mañá non se facía nada?

P:ai, pola mañá... Había sempre traballo, porque ao ser... labradores, todos tiñamos que traballar. Os rapaces tamén traballabamos. Bueno home! Viña época das castañas, a escoller castañas, porque había moitas castañas e vendíanse.

Comba: Vós íades á feira vender algo do que tiñades na casa?

P: Non. Nós vendiamos generalmente aos tratantes que viñan de Santiago.

Comba: iban á casa directamente.

P: o trigo... que?

Comba: íbanvos á casa

P: iban á casa comprar os tratantes de Santiago. E... E bueno.

Comba: pero cóntanos a túa lembranza de cando tu eras unha nena, unha moza. De como era... a túa experiencia da festa. OU da feira.

P: a experiencia nosa era que nos viñan a veces a requisare o que collíamos (ri). A veces levábamos disgustos...

E: pero eso se hacía cuando la guerra.

P: que?

E: en tiempo de guerra?

P: no, eu son da posguerra, son nacida no ano 34. Pero viñan... viñan a requisar. Tiñamos ao mellor o grao e viñan... porque había que dar un tanto. Non sei como era aquelo, pero levaban... Teñen levado os seus disgustos.

Comba: tes acordo deso? Acórdaste desa situación?

P:desa, disgustos. E cantaban... había un cego en Arzúa, que dicía, tengo una vaca lechera que la mantiene Zahera, y me da leche merengada, ay que vaca tan salada. Porque había... nos auntamientos tamén había aproveitados, digo eu!

Comba: ese Zahera era un deles?

P:debía ser.

M:Non sería da familia (ri)?

P: e bueno, acórdome que viñan de vez... así a veces... os inspectores, a .... a requisar. E que tiñan que vender a escondidas.

R: Era como el contrabando que había en Villagarcía cuando yo era pequeña.

J: si, pero non. Aí facíancho... que si tiñas moito e aquel tiña pouco, pois tíñancho que quitar a ti pa darllo aquel, dicían. Despois se llo daban ou non...

MC: levábano pao ejército, dicían que era pao ejército.

M: si, pero seica salía pa Ferrol e por alí para fóra.

J: Bueno! Pero ti a Ferrol non ibas.

R: Pero ti a Ferrol non ibas ver se era verdá ou era mentira.

M: non, que daquela non había coches como agora.

P: na nosa casa houbo que pagar unha multa por eso.

Comba: por vender de máis?

P: por vender a escondidas.

J: como se fora estraperlo.

E: Denuncias, entónces. Sino, como sabían?

P: Denuncias...

J: denuncias do veciño do lado.

P: no, porque viñan e collíante con cousas. Con muita mercancía na casa, non sei como era eso, si é que non o entendía moi ben.

R: en las aldeas, podía ser cosas así y tal, pero en Villagarcía por ejemplo había el estraperlo. [Y siempre existió.

P: [era estraperlo...

R: de café, esas cosas... Jabón, que traían un jabón muy rico.

Comba: pero eso tamén viña desa norma, non? Cousas que non se podían vender porque estaban por enriba duns límites que había marcados.

J:e máis era xente que tiña cuartos, e compraba 50 folios destos. E ti, tiñas folios na túa casa, pero quedaches sen eles. Sabías que tiñas que pagalo, porque se ías a outro lado non cho vendían. Entonces ías alí. Ou dicías, douche esta carpeta e ti dasme o folio. Pero sempre ganaba o que vendía, pero siempre a riesgo de ter o produto na casa. Porque todos os meses eu acordo vir a Guardia Civil revisando aldea por aldea. E dentro da aldea había un que facía como se fora capataz ou...R: No, era el alguacil.

R: o el alcalde de barrio, se llamaba.

J:e entonces, chamábano a el a Guardia Civil... e ti, polo teu medo contabas toda a historia do outro lado. Fose verdá ou fose mentira. A Guardia Civil íbache mirar. Encontrábache algo? Pamba.

(39;56)

Pilar: No, os guardias civiles levábanse ben, porque os guardias civiles pedían... o que necesitaban, porque daquela había moitas necesidades. Pero, esto... É que viñan eses inspectores, e collíante con mercancía na casa... Non sei como era.

Comba: E despois cando te viñeches aquí a Santiago...

P: e temos pagado multas, e meus pais disgustábanse.

Comba: cando viñeches aquí a Santiago, Pilar, ías ás festas?

P:non, que meu pai era duro con nós, e dicíanos: atendede a estudiar. Pero festas si que facían, eh! E temos ido. E por carnavales tamén o pasábamos mui ben. Porque había muitos disfraces e esas...

J: comparsas.

P: esas máscaras alí pola carretera, bueno. Facendo, uf! Era mui... Outras veces facendo de médicos, de enfermeras... De todo. E pasábase ben con esas máscaras tamén. O sea que... había muita, había muita diversión pra aquela época. E a xente era máis alegre. Os carnavales, estaban todos esperando polos carnavales. Á parte de coller o millor do porco... (ri). Despois eso... A xuventú era alegre. A xuventú tiña expresión de alegría. E víase... sentíase cantar muito polas fincas, e polos prados, e.... (.) Tiñan poucos vestidos pa estrenar, pero disfrutábano moito. Non é... (..) si e a xente non era mala, era boa. Era xente moi formal, xente por exemplo... A oito irmaos, a nove....a des. E que hoxe teñen... todos foron pá Coruña, porque muitos eran caseiros. Foron pá Coruña, foron pa Bilbao, foron pa Barcelona... E todos teñen un piso na ciudá e unha casa na aldea. Xente que era... marchou con pouca cultura porque digamos na escola onde eramos un montón de rapaces sen traza, nunha escola... E xente que traballou e traballou, pero que tiñan unhos pais moi formales, non coma os dagora. Non uns gaiteiros coma os dagora. (rin todos). Unhos pais moi formales. Con moita responsabilidá.

E: moi severos.

J: é distinto o dagora.

P: e a xente... Vexo que eran caseiros e hoxe están coma os outros. E teñen os fillos con carreira como os outros. Os fillos con carreira, non sei como se arreglaron nin como non. Porque na miña aldea teño... Catro, somos catro da miña edá. E eu son a máis acabada. (rin). Os outros tan millor ca min todos! E eso que meus pais... Meu pai a min púxome a estudiar, e ás outras tocoulle d'ir pa ciudad, e... traballaron, teñen o seu piso na ciudá e a súa casa na aldea. Alí fixéronse muitas casas, donde lle tocaron unhas leiriñas... ala, unha casiña na leira. E vexo que están... que se igualou a sociedá moito. E foi millor.

J: non hai ese desfase que había antes.

Comba: esperemos que non volva agora. (44:00)

P: Igualouse a sociedá, e resulta que... Antes os que tiñan, os que tiñan xornaleiros e tiñan... Hoxe están como os outros. Tan ben como os outros. Os fillos... pois eran formales, porque tiñan uns pais moi formales, e como a vida é dura, pois non tiñan ganas de... de... Osea, que aprendéronlles a aforrar sobretodo, porque daquela os vellos non cobraban o subsidio. Meus pais non cobraban o subsidio. E... entonces, os pais... Os maiores, que había en todas as casas maiores, aforraban pra cando... Aprendéronlle a aforrar. E os fillos saliron das casas coa misma... ca doctrina de seus pais. Que non sabían outra. E entonces... foron a traballar e souberon distribuír todo.

E: souperon guardar.

P: [E non tiñan os problemas que hai agora, os problemas viñeron despois.

Comba: bueno, pois vamos a seguir...

MC: Bueno, yo, el otro día hablé algo, pero hice una especie de resumen siguiendo el guión que tú nos diste. Entonces, como lo escribí, lo voy a leer.

“En mi infancia, la robleda de Santa Susana estaba más o menos como ahora, pero sin el césped (era tierra). Por la Ascensión había atracciones de feria, que al principio se colocaban en los paseos de la Alameda, cerca de la iglesia del Pilar. Las atracciones eran los caballitos, las barcas, barracas, de la que merece especial mención Barriga Verde, de marionetas, lugar donde disfrutábamos con los episodios que nos hacían vivir. Más tarde todo esto se trasladó a la robleda de Santa Susana, yendo en aumento cada año. Nós llevaban nuestros padres, tías o otros familiares, no íbamos sólos (cuando era pequeña), a admirar y a disfrutar de las atracciones a las que económicamente podíamos pagar, porque no... aún no había dinero como hay ahora.

Solíamos ir por las tardes, porque al mediodía, a las doce, había una atracción en la plaza de la Quintana, donde los cabezudos y los gigantes bailaban al son de las gaitas. Los primeros efectuaban varias piezas, con una música que se repetía todos los años y que, en la actualidad, aún hoy día es la misma. Los cabezudos eran portados por niños del hospicio. De los gigantes sólo bailaban el coco y la coca, porque eran los de menor tamaño, y les permitía a los señores que los portaban moverse y... bueno, moverse un poco porque no era como los otros, que bailaban con los pies. Luego bajaban con los... con los gigantes por la rúa del Villar, y entraban por la rúa nueva y allí hacían una parada. Se colocaban al lado de los soportales y estaban allí para que la gente los viera. Los cabezudos bailaban en varios sitios, y entonces los niños, con sus acompañantes, iban detrás dellos, porque no se cansaban de verlos bailar. Cuando tenía trece o catorce años ya no iba con... con las tías, iba con las amigas, pero pocas cosas mayores hacía, que lo que hacía cuando era niña. Ïbamos al lugar de las atracciones, participábamos en alguna... No hacíamos mucho más. Para comer (que hablas de qué cosas se podrían comprar allí para comer), pues había churros, caramelos, barquillos... De esos barquillos que iban en un bidón redondo, hace cincuenta y seis años, por ahí, se llamaban parisiens.

J: e hoxe tamén.

MC: Hoy también?

Comba: como si foran de París, non?

MC:si, parisiens. (.) De lo que no podemos olvidarnos son de los puestos del pulpo, que hoy se sitúan cerca de la iglesia de Santa Susana. Se cocía el pulpo en unas ollas de cobre, con leña, en brasas, y lo preparaban delante del cliente. Porque no es como ahora, que lo cocían con butano y eso. En aquel momento no había butano, había solamente leña. Y entonces la leña la encendían, hacían brasas y estaban allí cociendo el pulpo.

Bueno, esto es así un poco lo de ese día. En la robleda todos los jueves había feria de ganado. Leña, piñas, y productos de limpieza, cosmética,etc. , que el charlatán de turno publicitaba en voz alta. En voz alta, o subido a una mesa. Se vendían vacas, terneros, cerdos de cría, cebados para matar, obejas, y el jueves de la Ascensión, ganado... equino. Osea, ahí no hay que explicar más nada. Al espectáculo de Barriga Verde asistí dos o tres veces, pero tengo pocos recuerdos. Otras fiestas además de las del patrón, Santiago, había en todos los barrios: San Juan en Vista Alegre, Pastoriza de la calle de los Basquiños, San Cayetano: la asunción de la Virgen, en

Sar, Camino Nuevo, o Rosalía de Castro, San Lázaro... La natividad de la Virgen en la calle de Abajo, hoy llamada Espíritu Santo, Guadalupe, Conjo... esta fiesta se conmemoraba también en Belvís, por la advocación del portal, desde donde salía una procesión hasta el centro de la ciudad, y volvía, retornaba otra vez. En Conjo, un domingo o dos después del... del día 8, que era la fiesta de la Natividad, se celebraba la del San Serapio, que era el patrono de los borrachos. En todas estas celebraciones salía un rosario desde el centro de la ciudad con la imagen de lo que se celebraba. Y llevaba el estandarte, lo portaba cada año un distinguido señor. Osea, un abogado, o lo que fuera. Un distinguido señor, al que acompañaban con velas los invitados. Se mandaba unas invitaciones y la gente acudía. Aparte de esos señores que iban con la.. invitados por el señor, pues también iban los devotos de la santa o del santo que iban. Por las tardes-noche, había... (Ah bueno, tengo que decir aquí...) Había verbenas. Osea, por la tarde-noche yo... cuando era niña se terminaba muy pronto. Después cuando era de dieciséis años, diecisiete, era... muy tarde. No te dejaban ir a todas. Yo recuerdo sólo las del Camino nuevo, porque se cortaba... Imagínate, cortado el tráfico por la carretera de Noya, todo cortado allí , y allí la orquesta tocando, y todo aquello lleno de gente. Y bailando allí en el medio de la calle.

J:non había casas.

Comba: daquela, claro.

MC: bueno había casas, pero la mitad de lo que hay hoy. Bueno el camino nuevo no creas que creció mucho, eh! Creció alguna casa alta. Osea, la casa de Rosalía por ejemplo no existe, ahora hay una calle que baja... Sí, pero bueno, se bailaba allí. Conjo, se iba a Conjo, Guadalupe a Guadalupe... Eran de destacar de esa calle los rosarios de Sar, de Conjo y de Guadalupe, que eran los más así, los más importantes. Iluminaban los barrios, o calles, para la fiesta, y adornaban con banderitas, o con muñecos o con lo que fuera... de papel de seda.

E: deso de los chinos.

M: papel de colorines.

MC: no pero ahora están hechos, pero de aquella no estaban hechos. Se recortaban y se ponían en cordeles, e iban haciendo zig zag.

Comba: Xa, xa. Non había chinos, daquela.

MC: Y no escribí más porque me pareció que ya era bastante.

Comba: pois que ben. Moi ben, moi ben.

MC: por lo menos mencioné a los cabezudos y los gigantes, porque para mí no hay Ascensión ni Apóstol Santiago sin cabezudos ni gigantes. Yo fuy de niña yo, y después llevé a mis niños y a mis nietos.

M:creo que houbo unha temporada que non saían.

R: porque estuvieran arreglando las figuras.

MC: Los gigantes. Pero los cabezudos los hubo siempre, Manuela.

M: sí, pero creo que hubo una época que no salían ningunos. No sé por qué disculpas. Te estoy hablando de hace años, ya.

Comba: E qué dicías, que ao principio as barracas estaban contra o que é o paseo central...

MC: vamos a ver, hay el paseo central y los laterales. No estaban tan arreglados como están ahora, eh! Y entonces hacia el lateral donde están los patos, pues se colocaban allí las barracas, y lo que había. Había también de las de... de rifas, esas...

M: las tómbolas. Y estaba la de la Caridad, que estaba allí junto al palco de la música.

Comba: pero tu recordas que ao principio estaban alí e despois subiron a Santa Susana?

MC: para Santa Susana todas.

Comba: porque o outro día comentaba Manuela que ela os lembraba abaixo, alí onde está a igrexa do Pilar, na fonte esa do fondo...

M:aí foi onde recordei eu a Barriga Verde.

MC: allí empezaron los caballitos, por allí.

Comba: i despois subiron a Santa Susana?

MC: a Santa Susana. Después ya estuvo todo en Santa Susana.

Comba: E ti recórdalos nos dous sitios, tamén?

MC: Sí porque, yo no soy... Yo no nací en Santiago ciudad. Nací en una aldeita que se llama Paredes, que es de Santiago. Y yo tenía que venir andando a Santiago. Había un coche de línea, pero mitad de las veces venía andando. Y yo tenía unos abuelos que les gustaba.. mi abuelo había estado en Montevideo, era una persona que se había culturizado él a base de lecturas y de cosas, y yo recuerdo de venir con los abuelos al Principal a ver teatros, a ver... eso que... no me sale ahora la palabra, las que bailan así medio desnudas...

Comba: varieté

J: cabarét.

MC: eso, y de venir al circo. Recuerdo, de donde es ahora toda la zona nueva, donde está, donde fue la tintorería España, de ir a ver a un circo, que era todo leiras... Ir andando por allí a ver un circo, un circo precioso, que siempre lo recuerdo, lo tengo grabado de las atracciones que había allí. Y yo claro, venía... y después cuando empecé a estudiar, que empecé un poco más tarde de lo que tenía que empezar, porque era muy vergonzosa y no quería venir para Santiago, pues empecé un poco más tarde y estaba con una tía en la Enseñanza, con una tía madrina. Y estaba allí toda la semana, estudiando, osea en el instituto Rosalía, y luego después, los sábados, marchaba con otra tía que venía todos los días, que esa aún vive. Esa venía con la leche. Y la leche la dejaba en la cafetería que hay, del Derby, de toda la vida, y el bidón de leche... Me acuerdo de esas cosas, sí. Me

acuerdo de venir andando, y venir a preparar el ingreso en el verano, andando, y marchar a las dos y pico de la tarde, con una calor tremenda, por San Lorenzo, por donde estuvimos ayer. Bajar por la carretera de San Lorenzo, porque era donde había más sombra, y cuando llegaba a casa no tenía ni ganas de comer, porque...

(.) Y cuando hablabais del estraperlo, yo el otro día dije que iba a la escuela y andaba muchos kilómetros. Y entonces venían los estraperlistas con un... con un burro, con una burra, lo que fuera, y los sacos. Y nos decían "neniña, neniños, vístedes á guardia civil?". Y si les decíamos que sí, que la habíamos visto, se metían en el medio de las leiras de centeno, de trigo, y hacían que la burra se acostase, para que no los vieran. Y yo me acuerdo deso, de venir a comprar patatas, maíz, trigo... Habas... Lo que se vendía en casa de mis abuelos.

Comba: e eso que contabas. Cando íbades a Santiago, non é como agora que os nenos van a todas as atraccións. Vós tiñades que escoller, non?

(Juan ri burlón)

MC: hombre es que no había dinero

J:[tu se tiñas suerte ibas a alghunha!

Comba: pero como facías esa selección?

MC: según el precio y lo que te gustara a tí.

J: No... O que podías!

Comba: pero acórdaste dalgunha barraca máis que houbera? Decías que a de Barriga Verde era unha das que che gustaba...

MC: había alguna más, pero yo...

Comba: borrada.

MC: ... la tengo así medio borrada. Y eso que ya te digo, yo viví toda la infancia y eso... Luego ya vinieron mis padres para Santiago, y ya desde los catorce años ya viví en Santiago. Vivía en un barrio, pero vivía en Santiago.

E: y ahora que dicen del dinero, que no había dinero. Había el trueque, se cambiaban... Venía el pescado, la señora con la cesta del pescado, y lo cambiaban por maíz, por patatas... por huevos. Los huevos por el aceite, también.

P: chorizos, touciño, patacas...

J: no había dinero. Porque el dinero que producía la gente fuerte, o labrador, pois vendía unha vaca e tiña cuartos. Pero si era un labrador pequeno, que as vacas non son del, que as criaba, e despois se se quedaba preñada o dueño da vaca vendía o becerro e ti, bo é se bebiches o leite. Pero cando tiñan becerro non había leite tampouco, e ti seguías mantendo a vaca... Así. Entonces ti, a única fuente de produción túa? Os ovos que vendías, ou os cambiabas, ou o maiz, o trigo, pero cousas que sacaba do campo. Non é como hoxe, hoxe é distinto. É outro mundo.

(a conversa volve derivar ao plano da crise)

1:00:00

J: a televisión e o aparato de radio? Un aparato de radio era un artículo de...

R: y nosotros tuvimos la televisión muy pronto. Tenía yo seis o siete años, en el año 60. De las primeras televisiones. Y venían todos los vecinos, de eso sí que me acuerdo, venían todos los vecinos a casa a ver la televisión.

J:por que tiñan a televisión? Porque dependían de cuartos.

R: mi madre trabajaba en una fabrica y mi padre era camarero en Renfe.

J:non é que sobrasen os cuartos, non. Había cuartos. Oye, este mes arregleime sen comprar tal. Pois arregleime para a televisión, que ta ben, trai noticias... agora ben, se ti aínda que queiras a televisión non tes cuartos...

Comba: Vamos a seguir, que así podemos falar todos. Que se non... A ver, Conchi.

C: o meu vai ser moi breve. Que me acorde, a festa do Apóstol, que eu son nativa de aquí de Santiago. Que meus pais nos levaban pola mañá xa a ver os cabezudos, na Quintana, aos xigantes. Logo despois nos levaban ao campo de Santa Susana, tomar rosquillas, os churros e ao final ibamos tomar o pulpo. Que xa era como comida, non facíamos festa na casa.

J: era o típico, na Ascensión era o típico. E logo pola tarde, pois aos caballitos, ás barcas, o típico que había de atraccións.

Comba: e das barracas acórdaste? Da barraca esta de Barriga Verde...

C:De Barriga Verde si, pero nunca fun. Nunca nos deixaron ir (ri).

Comba: E por que non che deixarían?

C: Pois non sei, porque eramos catro e tíñamos que ir as catro.

Comba: porque que cobraría? Unha peseta?

MC: Dos pesetas, yo recuerdo.

M:mira, eu estuve, e vou dicir polo que eu mirei... Eu teño que contar o que recordo, pero un pouco tamén me fixo recordar a página que encontrei aí. E parece ser que en principio que cobraban unha peseta, e a función acababa dicindo "Morreu Barriga Verde, acabouse a peseta". Pero cando eu iba, eu creo que xa me tocou a etapa das tres.

MC: Dos; Manuela.

M: Tres, dicía alí. Eu penso que cobraban tres, porque eran as tarifas que eu vin na página, non o sei. Como eu non pagaba, e máis hai moitos anos... Pagábame quen me levaba. Entonces xa o final da función non era "Morreu Barriga Verde e acabouse a peseta"; decían "Morreu Barriga Verde e morreu de repente". Por eso debe de ser que a min me tocou a etapa das tres pesetas. E despois viña, no que eu vin, outra etapa de cinco.

O: si, nas aldeas cobraban cinco.

Comba: é que eso supoño que iría subindo...

M: claro, según os tempos!

O: tamén os diálogos eran distintos.

M:si, que seique os diálogos eran un pouco eventuales. Como según lles salía, se cadra.

C:había outra barraca, e había unha bruja na porta, cunha escoba, e botábante a escobazos para dentro. Tampouco nunca fun, que a vin desde fóra!

J: E había tamén un quiosco de espellos, que... deformábate.

MC: pero eso ya fue posterior, eh! Eso yo ya era una chica.

Comba:pois como temos pouquiño tempo vamos a seguir.

1:03:28

Celsa: yo también voy a ser muy breve. Yo soy de Lugo, y entonces allí hay unas fiestas que son bastante conocidas, las de San Froilán. Y se come muchísimo pulpo, va muchísima gente a eso, a comer el pulpo. Y había una carrera de motos, que también llevaba muchísima gente, luego Barriga Verde siempre y... bueno yo no me acuerdo de lo que costaba. Y venía otra, que era la... el teatro argentino. No sé si os acord... que tenía unos que cantaban, una pequeña orquesta... hacían algo de teatro muy breve... Y luego atracciones muchísimas. O sea caballitos, y barcas, y de todo eso mucho. Osea y en el parque se llenaba de barracas y las pulperas. Y nada más, son las fiestas que allí se celebraban; hay unas muy breves de la Ascensión, duraban muy poquito. Pero la fiesta principal es el San Froilán.

Comba: e ti lembras... fuches algunha vez a ver a Barriga Verde?

Celsa: si, si si. Varias.

Comba: e como era? Que recordas?

Celsa: Bien. Eran... como unas marionetas. Yo eso que también comentaron aquí, que había como unos que se disfrazaban, yo eso no lo ví. Vi las marionetas, que siempre, uno le pegaba mucho al otro, y... bien, estaba bien. Osea, te entretenía, en aquellos tiempos...

Comba: e recordas que personaxes había?

Celsa:No, no me acuerdo. Uno que era muy malo, que siempre acababan pegándole, y el otro que era muy bueno. Pero no recuerdo así...

J:o 90%, un era o demonio, e o outro era... O demonio era o que levaba siempre.

Comba: o demonio ao final acordádesvos deso, non?

O: si, que era cunha capa... algo roxo e negro.

Celsa: si, si.

O: e cunha gadaña, ou algo así, cornos...

Celsa: y de lo que ya no me acuerdo es de lo que cobraban o así, sería muy poquito, porque no me acuerdo.

Comba: y a frase esa que dicía Manuela sónache?

M:"Morreu Barriga Verde e morreu de repente".

O:e a min unha peseta. Acabouse a peseta.

Celsa: no me acuerdo, porque mira, nosotros después nos vinimos aquí, al empezar a estudiar los hijos, que teníamos cinco. Entonces íbamos, algunas veces íbamos en las fiestas, porque ellos tenían amigos, teníamos familia y eso, pero igual nosotros nos íbamos a la aldea a casa de mi marido, quedaban ellos, que teníamos allí nosotros casa. Y así a las fiestas volvimos pocas veces. Osea, íbamos mucho a Lugo, porque mi marido iba muchísimo a ver a los hermanos, pero... A las fiestas en concreto... Los hijos al principio, también, porque después ya aquí, claro, tenían allí algunos amigos, pero ya empezaron a estudiar aquí y ya las cosas cambian, sí. O sea que ir a Lugo muchísimo. Pero no a las fiestas. Y nada más.

1:06:55

Otilia: Bueno, na miña zona, na miña parroquia, había varias: unhas festas que eran de toda a parroquia, e as que eran de cada aldea. Na miña aldea era a de San Antonio, que era o trece de junio, pero era unha festa de romería. Iba toda a xente a comer. E entonces a víspera, bueno toda a semana había a novena, bueno os nove días, y echaban cohetes después de la novena, íbamos a la capilla, que había una capilla, y se rezaba el rosario. Y después los hombres, se ponían al rededor del altar y los hombres cantaban una letra y las mujeres respondían con un estribillo. Y al salir echaban unos cohetes y bueno. Y la víspera pues echaban lo que aquí le llaman fuego pues allí le llaman foleón, que era el fuego que echan aquí, como el del Apóstol. Era el fuego de la víspera. Y la víspera echaban fuego pero con un gaitero. Tocaba un gaitero, y bueno, estaban allí, y la gente bailaba allí un rato, y al final cantaba todo el pueblo una ronda, que era cantar todos juntos. Los hombres se ponían a un lado, y las mujeres se ponían al otro. Bueno, y marchábamos. Y después el día de la fiesta por la mañana había alborada. Tocaba la música, y el gaitero, por toda la aldea. Y por detrás iban los niños. Porque iban echando cohetes todo el tiempo. Y el que era el mayordomo, que era el que tenía la fiesta, iba delante, con la música. Cuando llegaban delante de la casa, de la del mayordomo, ahí pues tocaban más, y luego iban para la iglesia. Había una misa por la mañana, rezada, que le llamaban, bueno, una misa normal, y otra, después, para la una, que era la fiesta cantada; sacaban al santo en procesión, en derredor, bueno, tocaban la música, y luego al final subastaban, lo que llamaban los banzos, llevaban el santo en una... en una angarilla, en unas anzas desas, y subastaban cada lado. Los de alante valían más y los de atrás valía menos. Y el que estaba ofrecido, pues... pues daba una limosna...

E: en Santa Eufemia, la pujaban como si fuera...

O: también allí, también allí. Pujaban cada lado. Y después al final,pujaban, que ahora no las hay, las ofrendas. Que llevaban un gallo, o llevaban un lacón, o llevaban una cacheira, o una... Eso se pujaba al final de la fiesta.

M: pero eso era en carnaval.

O: no, era el día de la fiesta. Eran ofrendas que le hacían al santo.

P: eso lo hacen ahora todavía en algunas parroquias!

O: y el que más daba... Ahora, barracas no había. Había las señoras que vendían las rosquillas, y cohetes, y espejitos, y abanicos... Bueno, trapalladas que había para los niños. Esa era la fiesta, la romería que había en mi aldea. El día de la... bueno, ese día. Y después, durante el verano habia lo que se llamaba la pandeirada, que era los domingos por la tarde.

Comba: todos os domingos.

O:bueno casi todos los domingos. Y en invierno, había pandeirada, o con una gaita, o si no, acordeón. Los días de fiesta del invierno. Y después había otras fiestas, que eran ya de la parroquia, que había Santiago Apóstol el día de Santiago, pero era de otra aldea, que íbamos allí al baile por la tarde, íbamos a la mañana a misa, y a la tarde al baile. Y se hacía comida de fiesta. Mataban una cabra, o una obeja, o unos pollos... Y el postre típico, que eso sí que nunca faltaba, era arroz con leche. Ya podías hacer lo que hicieras de comer, pero el arroz con leche, eso era sagrado. El arroz con leche y el bizcocho, eso era... pero sobre todo el arroz con leche. Ïbamos a las otras aldeas a la fiesta. Íbamos a la verbena que no es como ahora. Ibas después de comer y venías a las once ya te venías. Y lo pasábamos mejor por el ca... yendo y viiniendo, que alguno siempre perdía un zapato, o perdía... (risas). Y allí después en la fiesta, nos juntábamos todos y comprábamos unas rosquillas y vino, y bebíamos todos por la misma taza, y mojábamos la rosquilla. Era la unión que había. Y otra cosa, costumbre que tenían, era que los sábados al anochecer cantaban, se cantaba mucho. Se juntaban los chicos y las chicas y cantaban la ronda. Siempre decían "botamos unha ronda?". Pois botaban unha ronda. Era mui típico deso. Echar una ronda, para cantar. E ibas a las aldeas de al lado.

Bueno, por Semana Santa venía el Barriga Verde.

Comba: en Semana Santa?

O:si, bueno, en la época de Semana Santa, que no cuando había la fiesta de Semana Santa, no. En esa época, cuando mejoraba el tiempo.

Comba: pero ahí non actuaban na barraca. Actuaban nunha casa...?

O: no no no, nunha casa, ou nunha palleira... Bueno, en un sitio. Y después ponían una sábana también, y hacían... figuras con las manos, y con las luces.

Comba: e poñían cine?

O:no no, cine no. Era el macaco aquel, que era un demonio y un cura, que peleaban y no sé que hacían.

Comba: o demonio contra o cura?

O:si. Eran los personajes más importantes, eran el demonio y el cura. Después el otro ya no me acuerdo, que yo lo vi una vez sólo.

M:[yo creo que debía haber un alcalde. El Barriga Verde creo que era un usurero.

O: si, era, sí. Porque al final, yo recuerdo la frase que decía: "o que é teu e meu, o que é meu é meu sólo". Me acuerdo de esa frase, de las otras no.

Comba: ou sexa, o que é teu é teu e meu...

O:si

Comba: e o que é meu é meu solo

O: si.

Comba: Está ben ese reparto... (risos)

O: y después había también en carnavales, la gente se disfrazaba. Y no había las filloas como hacen por aquí, allí hacen las torrijas. Lo típico de carnaval eran las torrijas y la vincha. Que es la vejiga de cerdo, y la rellenaban con masa de bizcocho. Y luego se cocía. Y los buñuelos. Era lo típico.

1:13:06

Comba: vamos a pasar a Marisa.

M:Eu teño algo escrito, e mellor leo. "O día máis esperado do ano na miña infancia eran as festas patroais, o día 8 de decembro. Era moi nena, despois de axudar a miña nai e almorzar tiñamos o día libre. A min gustábame esperar aos festeiros: meus tíos, meus primos, que sempre nos facían monadas. Ás doce me levaba meu pai á misa solemne, que me gustaba moito porque tocaba a música e eu cantaba con ela. Ao volver á casa era a hora da comida, había sopa de fideo, cocido, polo con arroz, carne estofada con pataquiñas. De postre había moitos doces e queixo con membrillo. Todo sabía moi ben. Despois xogabamos con nosos primos, sobretodo o meu primo Luis, que era un mozo. Á tardiña ibamos co noso pai escoitar un pouco a música, pois os festeiros xa se marcharan. E tamén había, na miña aldea era moi típico os carnavais. Os... como lles chamaban?

O: o entroido

M:o entroido, que se celebraba o domingo anterior ao día de carnavales. E salían os mozos con uns cabalos, vestidos de xenerais, con moitas cintas de colores, correndo... E gustábame moito velos. E despois tamén había o que lle chamaban o vello dos cornos, que era un que facía de... Tiñan un diálogo entre uns e outros, e aquel improvisaba todo, pero con moita gracia. E tamén se facían as filloas. Facíanse nunha pedra. Encendíase... Facíase a masa das filloas, e encendíase o lume, e poñíase unha pedra enriba. Era unha pedra especial. E logo ibas, cando estaba quente, que tardaba bastante en quecer, pois botábase, botábase o amoado, e logo dábaselle a volta e poñíanse nunha fuente. Facíase unha fuente delas. E despois, máis tarde, viña outro veciño, viña outro veciño que non tiña a pedra e

tamén a facelas filloas á nosa casa. E despois máis tarde viña outro. Así que eramos tres a facer as filloas. Pero eran unhas filloas que sabían moi ben, e logo comíanse cun chourizo dentro, e estaban mui ricas.

(.) De atraccións, non había. Nada máis.

(rematamos a sesión e deixamos para a seguinte sesión)

TERCEIRA E ÚLTIMA SESIÓN (--- de maio de 2013)

002.

(Pídolle a Manuela que nos conte como lembra ela a festa do Apóstol ou da Ascensión)

M: Bueno eu podo falar de... do meu punto de vista, que eu non vivía as festas do Apóstol completas. (.) Eu vivía... pois, algunhas veces trouxéronme a ver os fuegos do Apóstol. E... bueno, outra cousa que non é tan habitual: había teatro na Quintana. E... a min trouxéronme en dúas ocasións a ver unha zarzuela, creo que era a verbena da Paloma. Que estaba o escenario... donde poñen ahora o palco das orquestas. Eu daquela era unha adolescente, máis ben tirando a nena que... que eso. E acórdome que nunha ocasión representaban outra obra, que non me acordo que era, o única anécdota que podo contar é que chuviscaba. E para non estropear o vestuario, porque era aire libre, actuaron coa roupa de calle. E despois, non sei, había os desfiles de xigantes e cabezudos... Outra cousa que había era a procesión do Apóstolo o día do patronato... E téñoo visto algunha vez tamén... E que máis? Bueno, xigantes e cabezudos creo que xa dixen...

Comba: E na Alameda como...?

M: E na Alameda tamén había feira extraordinaria de cabalos e de... ganado lanar, creo que tamén había polo Apóstol. Había polo Apóstol e pola Ascensión. Que nesa era cando se compraban, os que podían, o carneiro, ou o cabrito, ou eso... Na miña parroquia, como eran as festas patronales o 15 de agosto, nas festas do Apóstol compraban a...

Comba: o cabrito.

M:o que ía ser festejado nas festas patronales.

Comba: e que o compraba, a comisión, ou comprábao...?

M: Ai, cada un o que podía.

Comba: cada casa.

M: si. Cada casa o que podía. Bueno as festas patronales non entran nas festas do Apóstol. Porque aí había outra historia, os que podían e, nalgunha ocasión, se cadra

compraban –excepcionalmente, que non era moi habitual- pois se cadra compraban unha cría de... un becerro para compartir entre... entre dúas familias, ou... Ou o compraban e o mataban. Ou o tiñan! Tamén se podía dar o caso. E despois, das festas da Ascensión, de... do Apóstol, había os... tiovivos. (03:08) E... máis ou menos como na Asensión. Barracas... Barriga Verde tamén viría...

Comba: que outras barracas había?

M: As barracas, había coches... os coches, os cochecitos. Eran, si... desas, norias, ou como se chaman, que levaban unhos coches que eses eran máis que nada para os principiantes, os máis pequenos. Había os caballitos, e... acórdome unha vez, eu xa era... xa non era tan pequena, a montaña rusa, que a min eso, de invitada, invitada non pola casa precisamente, ademais creo que, eu e máis outra que viña comigo, creo que abusamos divinamente de... da montaña rusa, porque decía, cando se acababa unha ronda xa non nos apeábamos, seguíamos...

(entra a xefa de estudos e corto a gravación).

003

01:25h

M: A montaña rusa estaba máis ou menos por onde estaba a feira do ganado.

Comba: e eso onde era?

M: Era onde a robleda de Santa Susana, un pouco máis abaixo da iglesia de Santa Susana.

MC: Las montañas rusas estuvieron en el Hórreo, en el sitio donde tengo yo mi vivienda, o sea, donde está Viacambre, había un montículo, había una fuente y se colocaban allí las montañas rusas, y allí fuí yo.

(outra) : allí había un descampado, luego.

MC: Claro... Era un montecito. Es justo donde yo vivo.

Comba: ou sexa que se poñían á parte das outras atraccións.

Manuela: bueno, yo personalmente no vi ninguna atraccción, aparte del circo, fuera del recinto de Santa Susana. (.) Yo te hablo de mi experiencia personal. Yo fuera... Nunca vi ninguna atracción fuera del recinto de Santa Susana, excepto los circos.

MC: Pero esa sí, porque yo fui con el que fue mi marido, y éramos novios... O sea que...

M: pues eso estaba más o menos por donde estaba lo del chocolate, o por ahí. Cuando fui yo.

Comba: E donde estaba o do chocolate?

M: Detrás de... del quiosco de...De la música. Estaba por la parte de arriba, aquella zona de los leones y por allí era donde se ponían...

Comba: todas? Todas as barracas?

M: No, estaban por ahí, o por la subida de Santa Susana. Lo que pasa que en aquel tiempo también hay que tener en cuenta que se compartían.... las atracciones de tiovivos y todas esas cosas, más la feria de ganado que había por la mañana, porque...

Comba: estaba todo mesturado?

M: Siiii. Había una zona más o menos para, para... la feria, y había la cosa de las atracciones.

Comba: E as atraccións estaban ao mismo tempo que a feira, ou era primeiro a feira, pola mañá, e pola tarde as atraccións?

M: No... hombre, yo pienso que.... Experiencia así tan eso xa non recordo tanto, pero eu creo que se compartía. Eu penso que si, porque o que viña ao ganado, pois viña ao ganado e despois os chiringuitos tamén estaban para sacar o... Os cuartos. E aí non hai horarios nin hai nada...

E despois, o que recordo tamén é... Claro, a min prohibíanme certas cousas, a veces se cadra por higiene. Que... na subida a Santa Susana, por alí había unhas tiendas que se vendían os cordeles para atar os porcos despois de compralos, que había que levalos atados pola pata, non é como ahora que van nos camións, había que levar o porco (ri). E á parte, había xente que tiña por alí os puestos, con unhas cestiñas e con unhas historias, que vendían... empanadas, e non me acordo que máis. E a min o que me atraía eran aquelas empanadas que botaban aquel color de azafrán pa fóra, e... Nunca más deixaban, cochina, que esas están de tocar todo o mundo. Entonces eu vía as empanadas e tiña que pasar sin elas. (ri) Por aseo, por limpeza. (05:11) Logo pa outras cousas... Pero acórdome que ese... esa festa do Apóstol que vin invitada por eses señores que pagaban a destajo (ri) a montaña rusa, despois de estar alí e de ver os fuegos e eso, fumos a un bar, leváronnos a un bar que estaba aí en... Creo que se chama Entremurallas, que hai entre a Senra e a parte datrás, eso.... Ou é a do Peso? Bueno, ese callejón estreito había unhas casas de comidas e eso, e alí si que me levaron a comer a empanada.

E despois, atraccións que había? Eu subín unha vez e non repetín. Esas que eran como as norias, pero non eran tan espectaculares.

Comba: As cadenas?

outra: as lanchas...

M: Non, as cadenas non. As lanchas eran as de balancear, e a min a esas nunca me deixaron subir tampouco, pero había... as de subir e baixar... chamábanse lanchas? Eu sei que cando baixaban, que me daba por aquí así como.... [xesto de vertixe, risos]. Pero si que había... E despois había as lanchas voladoras. Que eran de empuxar, eran como os columpios.

Comba: como os columpios pero que subían mui alto.

M: si, subían moi alto. A min a esas tampouco me deixaban subir, porque debían ter medo que saíra polo outro lado. E... despois que máis atraccións? Puf! Había a muller araña, amuller sen cabeza...

Comba: como era a muller araña?

M: non entrei, só vía por fora porque non me levaron. Debía ser para que non leva... Eu mui medosa non era, pero debía, por se acaso, non tuvera pesadillas despois de noite. E despois había outro que me chocou, me chamou bastante a atención, que era... Un recinto, redondo, e o espectáculo consistía nun que se subía cunha moto, e daba voltas, en redondo, polo interior do...

Comba: polas paredes?

M: polas paredes.

Comba: carai, pero iso aínda requería certa infraestrutura, non?

M: hombre, supoño que si, porque aquelo debía ser pola inercia... que daba unhas voltas espectaculares.

Comba: pero subíase quen quixera ou era sólo o especialista?

M: nono, quen circulaba, quen facía a exibición era o... especialista. Era espectacular.

Comba: e eso onde estaba?

M: eso estaba na subida de... Detrás da igrexa do Pilar, na subida pouco máis ou menos.

Comba: Claro iso necesitaba algo de espazo....

M:hombre, tiña que ter un diámetro considerable para poder a moto... Eu agora xa non sei decir nin de que cilindrada podería ser, pero... E despois que máis cousas había? Bueno xa falamos o outro día da suerte do paxariño... Do aquel, do da forza, de medir a forza os homes, de lanzar aquelo nunha rampa de subida. E... e non sei.

MC: Había el campeonato da chave, que es una cosa...

M: pero eso creo que era pola Ascensión.

MC: por la Ascensión, si.

M: pero eso creo que...foi máis tardío.

MC: fue un poco más... bueno, es de hace mucho, pero no era ahí antes.

M: No... eso xa foi máis tardío o do campeonato de chave por onde está pouco más o menos o palco da música.

MC: no, era encima de la escalinata, de la entrada de...

M: non sei, eu vino alí. Que... agora xa morreu, un veciño meu, viña participar deso...

Comba: o da chave tiña bastante arraigo aquí en Santiago.

M: Si, había clubs, ou sociedades.... E despois, eu non sei... Pulpo... Pero eu creo que o fun a tomar unha vez nada máis, tamén, porque lle daba...

Comba: a tí moito te protexían!

M: Ai si! Eu non sei se era esa a disculpa, ou o que fora... Pero... "é que non, que lavan todos os platos na misma agua e ...."

O que si que tomaba, o que... pola Ascensión, cando me traían... Porque eu normalmente, como eu era da aldea non botaba todo o día! Ou era de mañán ou era de tarde, pero de tarde vin varias veces, e o que si, pola Ascensión sempre me compraban os churros, que comíamos por alí.

Comba: que se compraban nos quioscos, ou había postos?

MC: había dos quioscos...

(outra): Esos también estaban así al aire libre...Te los dejaban tomar?

M: no, pero esos los hacían en aceite...

MC: vamos a ver, los churros... Había dos churrerías. Son las dos casetas que hay allí, que ahora quieren restaurarlas.

M: los churros nos los compraban nas churrerías de alí de...

MC: pero eran churrerías, eran limpias.

M: si, churros e chocolate se tomaba alí.

MC: Eu tomábaas cando tiña dezaoito anos, cando tiña dezaoito anos, tomaba os churros con unha cerveza e unha gaseosa, o que lle chaman ahora unha clara; os medios económicos non eran muitos, pois entonces pedías: churros, unha cerveza e gaseosa. E tomabas eso, no bo tempo estouche falando, falo do tempo de primavera ou de verán.

M: no sei, a min o que me compraban ás veces tamén porque eu tiña chifladura por eso, eran os helados de tutifruti (risos). Pero collía unha diarrea!

MC: Había os carritos dos helados, porque ahora xa non sei se os hai.

M: Ai si, e máis había os parisienes aqueles que dicías ti... Al rico parisien! E despois sabes que vendían por aí naquela época? Ti has de acordar agora que cho vou a dicir: os oranxes. Que andaban con uns cubos de agua e hielo, e vendían os...

MC: eu que sei, xa non me acordo deso. E eso que eu estiven moito en Santiago.

M: non, era como unha Fanta, pero debían de ser máis ou menos naturales. Boliches. Non se chamaban boliches?

MC: pero eran feito con polvos!

M: Bueno! (ri)

MC: donde iban a exprimir tanta cousa aí?

M:Bueno, eu non sei, eu dicía que había as gaseosas, os oranges e...

Comba: a mirinda?

M: a mirinda aínda non se descubrira, non estaba comercializada daquela (rimos)

Era un orange. E viría... do seu sitio, de Orange, non é?

Comba: cóntame entón, xa que me fixeches un contexto, como era a barraca de Barriga Verde.

12:42

M.:A barraca de Barriga Verde eu non me acordo moi ben como era, pero creo que era redonda, así como máis ou menos blanca. E... na entrada, porque hai que facer o marketing tamén, (ri) había unha muller cantando que debía de ser a filla do fundador, ou a segunda generación, non sei. E era... por eso che digo, que promocionaba, porque saía... unha das cousas que facían era cantar una obejita lucera.

Comba: E cantaba ben, ela?

M:polo menos fuerte, si

(risos)

M: si, era así moi... E despois, cando... Debía ser cando taba o local cheo, ou cando lle eso, entonces entrábase pa dentro e entraba a actuación de... das marionetas.

Comba: pero só había marionetas, ou había máis cousas na...

M: eu recordo as marionetas, pero... Eu creo que non (...) O marketing creo que era fóra... mais dentro tamén. Porque la obejita lucera moi cantada, naquela época. Y hacían pin, y hacían pun...

Comba: Pero entón.... Ti cando recordas ter ido, alí había nenos sólo ou había maiores.

M: había maiores, eu sempre fun acompañada!

MC: no te dejaban ir los niños solos. Yo por lo menos, lo que viví.

M: ai, no sé. Na miña experiencia personal non é por nada, pero sempre iba con maiores, que eran os que me levaban! E entraba eu e máis entraba... é Que eu disfrutaba coas marionetas, pero eu creo que o que iba comigo disfrutaba tanto coma min, eh!

Comba: a ver, e como... Entrabas... Como era?

M: En bancos, eu creo que eran bancos corridos.

MC: ou de pe.

Comba: tu recórdalo de pe?

MC: temos estado de pe, en Barriga Verde.

M: sería cando estaba pleno.

Comba: igual había un par de pilas de bancos, e despois...

MC: eu penso que non había moito donde sentarse, eh Manuela?

M: Eu senteime, eh!

Comba: claro, é que vós tamén fústedes en épocas diferentes.

MC: uns anos, porque eu lle levo uns anos a ela.

M: pero tamén pode ser a casualidade, que eu iría cando non había tanta ocupación, e había sitio pa sentarse. Claro. Que eu, ao vivir fóra da ciudad... Non era como ahora, que hai coches a todas horas. Daquela había o coche de línea e tíñaste que adaptar ao...

Comba: ou sexa que igual ti ibas cedo, ao pase das cinco...

M: eu creo que non había pase de cinco nin pase de tal. Eu creo que cando había xente suficiente había exibición, e despois cando tal volvíase outra vez.

Comba: Entón igual entrabas e podías estar alí esperando un cacho, até que se enchera.

M: eso non recordo.

Comba: non recordas. Tu eras unha nena...

M: eu iba ao meu e o demais non me importaba.

Comba: e que é o que recordas, entón, da actuación?

M: Eu da actuación o que máis recordo é dos ruídos dos paus que se daban entre... entre... os muñecos. Porque debían ter a cabeza de madeira, e madeira con madeira... O sonido era espectacular. Pero como os paus eran o malo contra o... O bo contra... Aí é como nos vaqueros. O que máis daba era o bo. Quen apañaba era o malo. Entonces como... Bueno, o normal era que te uniras ao bo, non? E entonces ti tabas dándolle... Era o Demo, ou era outra persona? Eu creo que había un demonio.

O: había un Demo e máis un cura, un cura tamén o había.

Comba: os malos quen eran, entón?

M: o malo eu creo que debía de ser como un alcalde, ou un cacique. E máis por outro lado, eu creo que taba o Demo.

O:había un demo e un cura. Debía de haber varias historias... Y también improvisaban.

M: si. E entonces tamén eu recordo así algo .... que , eso debeu de cambiar un pouco, porque... teño así unha idea, que ao final iba como un entierro. Que era, parece que ao final da historia era "morreu o Demo e acabouse a peseta", pero cando eu iba xa non debía ser a peseta, e entonces o final da obra era: "morreu Barriga Verde e morreu de repente"

E nesa creo que xa era cando costaba tres pesetas. Porque según eu estuven vendo, empezou con unha peseta. E "morreu o demo e acabouse a peseta". Despois, que tuveron un precio de tres. E aí debían sacarlle o IVA, e era, morreu Barriga Verde, e morreu de repente. E despois creo que tuveron unha tarifa, porque estuveron moitos anos ausentes, sin aparecer, despois regresaron, volveron, e nesa creo que cobraban cinco.

Comba: Entón, se morría Barriga Verde é que Barriga Verde era malo ou era bueno?

M: E... debía ser o cacique, debía ser o alcalde.

Comba: Barriga Verde?

M: si

Comba: Entón quen era o que lle pegaba a Barriga Verde?

M: iso non o acordo...

O: eu recordo que había un cura e un demo, e algo así, e ao final sólo me acordo que dicía eso: o que teu é teu e meu, e o que é meu é meu solo. Y eso es la frase que yo me acuerdo, que era al final. Pero improvisaba, dependiendo...

M: eu agora non me acordo tanto do argumento, eu sei que había...

Comba: pero acordádesvos sobretodo deses dous: do cura, do Demo, i dese cacique que...

O: si, que era el que quería todo porque decía o que teu é meu e teu e o que é meu é meu solo.

Comba: claro

O: yo me acuerdo de la frase...

Comba: i como era o enterro?

M: o enterro, eu acórdome... Eu... Se cadra tamén son fantasías, eh! Pero eu teño o recuerdo de que iban como... Como nos entierros que había antes, hábit... bueno, con unha cruz e debía ser unha caixa máis ou menos, e un desfile...

Comba: e pasaba algo no entierro?

M: non, era pa decir "morreu o demo..."

Comba: era pa acabar?

M: si.

Comba: A ver, e as outras. Aquí quen veu a Barriga Verde?

MC: Yo sí, pero yo, ya te dije el otro día que tenía muy poco recuerdo de las actuaciones. Donde estaba y eso sí, pero de las actuaciones tenía muy poco recuerdo. Porque vamos a ver, había muchas atracciones, pero había, o por lo menos cuando yo era niña, había un límite para gastar. (19:57) Y entonces, si querías ir a varias, pues tenías que prohibirte otras. Entonces tampoco podías ir a todas las atracciones, entiendes?

C:Sí, sí, sí.

M: Las marionetas... se veían de medio cuerpo, de cintura para arriba.

MC: No ya, es que era un escenario... Era una ventana, de madera todo y una ventana, y en esa ventana era donde... salían los muñecos detrás, y veías...

M: quiero decir que los muñecos se veían de...

Comba: non se lle vían as pernas.

MC: no....

O: Eran trapos. Una mano negra, con un trapo que los meneaba.

M: eran marionetas, pero no de...

MC: Otilia, no tenían hilos, con la mano.

O: con la mano

comba: e vós cando érades pequenas, e víades aquelo, dábadesvos conta de que eran muñecos, sabíades que os movía alguén?

MC: claro!

O: si

comba: non fústedes algunha vez mirar quen había detras?

(todas): que va!

M: non, eu eso considerábao prohibido!

O: y después allí también, bueno, lo que vi yo, también era, había como una pantalla, no? y con una... habían con sombras, no? con las manos...

MC: pero eso ya es otra cosa.

O: sí, pero en el mismo teatrillo, porque a lo mejor no llevaban las mismas figuras, y también... substituían.

M: yo deso no me acuerdo.

21:29

A Celia [Celsa] voulle preguntar porque como o viu en Lugo, e Lugo era un sitio onde iba sempre ao San Froilán.

Celsa: yo deso del entierro y eso no me acuerdo. Había una princesa, había el malo que le pegaba al bueno, con una vara... El demonio que aparecía allí con un gran tenedor, me parece... Ya no recuerdo bien, hace tantos años! y luego muchos años aquí... Y ya... Yo aquí no lo vi nunca. No sé si venía o no, pero no lo vi nunca. Y era así una... uno pegándole al otro, porque... ya no me acuerdo por qué. Hace tanto! Y deso del entierro, no. De que había una princesa sí, y un príncipe... Tú no te acuerdas deso?

(á do lado): yo no...

Comba: claro, igual cambiaban de argumento, tiñan repertorio, varias obras, y variaban.

Celsa:En Lugo estaban muchos días, eh? Debía de irle bien porque estaban varios días.

comba: E ti cando fuches, cantos anos terías?

Celsa: ui! Dios mío, pues igual... catorce, doce, porque fui muchas veces. él venía siempre.

Comba: y como ibas, cunha pandilla, con teus pais?

Celsa: cuando era un poquito mayor, sí, con unas amigas. Íbamos un grupo. Y cuando era más pequeña, ya no sé, ya no me acuerdo muy bien.

Comba: eso que decía antes Manola, de que había bancos corridos, recórdalo así, ou había que estar de pe?

Celsa:no, no, había para sentarse. Yo, creo que en el Teatro Argentino había unas sillas, ellos... Yo creo que Barriga Verde tenía bancos, eh.

comba: Teatro Argentino era así como más fino?

Celsa: no, es que era otro tipo... Había otras atracciones, no sabes? Había cantantes, había... algún humorista, era otro tipo... igual unas obras cortitas de teatro... Era distinto.

Comba: era para máis maiores, non?

Celsa: claro. Eso ya para niños no era. El teatro Argentino no era para... Claro.

Comba: recordas si en Barriga Verde había algo máis que os títeres?

Celsa: no, no no. No. Nada más... Que yo recuerde, los títeres. Y yo ya te digo, aquí ya no se si vinieron o no, si venían. Yo no los recuerdo.

M; sí , yo lo vi aquí.

Celsa: ya claro, yo aquí vine ya muy mayor y ya ir a Barriga Verde...

Comba: Igual hasta... hasta o ano sesenta e algo, que estuvo aquí.

MC: no sé si sería antes, eh!

M: antes.

Comba: ou sexa, que deixou de vir antes.

M: siiii, carai.

O: era por los cincuenta y tantos...

M: yo te estoy hablando que serían... alrededor de los cincuenta.

MC: cincuenta y uno, cincuenta y dos, aún podía ser. Pero después no.

M: y después permanecieron un tiempo y no sé cuando volvieron...

MC: volvieron, después?

M: sí, estuvieron una temporada, unos años que no vinieron, y después volvieron. Pero de eso, de eso ya hace mucho tiempo. Y despues estuvieron hace... Pero ya no eran ellos.

Elvira: de donde eran?

M: creo que eran de la provincia de... Bueno, yo estuve viendo... La procedencia creo que es francesa. El fundador creo que é francés. No, o abuelo, o pai do eso creo que é francés. E el non sei se naceu en Salamanca ou por aí. Pero despois a residencia creo que era pola zona de Lugo. Creo.

comba: é verdá, que tu dixeras que coñeceras a...

M: si, conocín. Conocín a un que naquel tempo xa non andaba co... cos tiovivos, que andaba co... Bueno el coordinaba, debe ser como empresa, os coches de choque. Eso foi o que me dixo a min el, pois, non sei, haberá quince anos, ou máis, quizá. Porque o tempo pasa volando.

Comba: e como o conociches?

M: profesionalmente. Si, coincidín, enfín, non me gusta entrar neses... Dentro de... Conocín, e é unha persona mui afable, que non sei... se veñen os coches de choque e eso, pois se cadra pregunto por el, que era unha persoa mui...

Comba: xa non está... xa non se dedica.

M: bueno, el era... el xa non funcionaba como traballador, sinon como empresario, que creo que era o que coordinaba coches de choque e máis atraccións por aí.

E despois eu sei que habrá tres anos, ou así, montaron tamén, no paseo da Alameda, cerca da igrexa do Pilar, un espectáculo tamén, Barriga Verde. Pero creo que aí lle fixeron unha concesión do nombre, pero que non teñen nada que ver coa familia.... Creo que era coa súa autorización, pero...Porque eu entrei.

Comba: fúchela ver?

M: non, máis que velo espectáculo, estuven falando con eles, que eran uns chicos xóvenes,

cmba: si, de Lalín?

M: aí non me acordo, ou non o sei, pero eu sei que estiven falando con el porque eu precisamente preguntáballe, entre outras cousas, polo... pola persona esa. E... dixéronme que estaban co seu consentimento, pero que eles non tiñan que ver con eso. Que non eran eles, vamos. (...) E o espectáculo, creo que non cheguei a velo, porque non coincidía no... Estaban co montaje da carpa, ou con algo... E despois non tuven oportunidade de asistir.

Celsa: pero esos que se ponen ahí deben de tener para tomar, no? Unas mesitas, y luego deben de tocar, digo yo, alguno.

M: no

Celsa: no es así? En la Herradura, en el centro?

M: pues creo que no, tenían más bien montada una carpa que no era muy grande

[siguen falando un cacho da wikipedia e da barraca de Viravolta]

28:30

Comba: Celsa, entonces tu... coincide a descrición que fai Manola das festas de Santiago coas festas que viviches ti en Lugo?

Celsa: si, poco más o menos, yo creo que sí. Con mucha barraca, muchas fiestas en la calle... algunas sociedades que hay, también. Y... allí, todo lleno de atracciones, primero estaban en un sitio que le llaman el Campo Castillo, que es más céntrico, y luego se marcharon al parque, porque era un sitio un poco más amplio. Y venían los caballitos, los coches de choque, las cadenas... Lo mismo que venía aquí. Que yo lo de aquí lo vi posteriormente, pero lo de aquí... me parece que no están, están en la parte alta, no? de la Herradura. Yo creo, las barracas, no?

Comba: por Santa Susana?

Celsa: sí, están por allá, por arriba. Porque mira, molestar, molestan mucho. Porque hasta las cuatro o cinco están dale que dale, y los del tiro, los que se ponen por el lado, al entrar en la Herradura, que es para... rifan cosas, y eso... igual hasta las cuatro o cinco. Tú sabes lo que es eso varios días? Varios días estar oyendo... Yo tengo llamado al ayuntamiento alguna vez. además yo de aquella trabajaba. Mire, es que son las cuatro o las cinco... yo mañana tengo que ir a trabajar. La verdad es que venían al momento. Pero estaban hasta las cuatro o hasta las cinco!

Comba: y antes, cando vós recordábades, non había tanto... tanto volumen, entón?

Celsa: bueno, allí donde vivo yo se oye, eh! Los de la verbena son así más... Yo creo, deben de tener una hora para terminar, a la una y media o así terminan. Los otros... Dios mío!

Elvira: tú dónde vives?

Celsa: yo? En la Carrera del Conde.

Comba: claro, entón...

Celsa: en frente de la escalera, y allí oyes... Igual hasta las 4 o 5 de la mañana varios días... NO hay quien lo aguante.

Elvira: tendrías que marcharte esos días.

Celsa: algunas veces nos tenemos ido, pero claro, los hijos querían quedar, porque es lógico: la gente joven quiere estar en las fiestas. Entonces... Alguna vez sí lo tenemos hecho, nos marchábamos.

MC: tú antes hablaste de una atracción cultural, yo tengo que decir que cuando tenía 12 años , o aún no los cumpliera, o los cumplía esos días; la profesora, tuya y mía,pues, me trajo a un... a un concurso de premios que había para las escuelas de Santiago, y era, en donde está ahora el rectorado, donde estudié yo la carrera, Magisterio, abajo, en la aneja, y fui al... al concurso, bueno, luego lo gané y ahí fue por lo que estudié, que sino era muy cohibida y no quería. Y entonces, mi tía, que aún vive, la hermana más joven de mamá, pues había un teatro en donde está ahora la policía. Un teatro, como si fuera una carpa de circo, pero mucho más pequeña. Un teatro. Y entonces la tía me llevó a ese teatro. Y la obra se titulaba La tonta del bote. Y resulta que era Lina Morgan, cuando empezaba!

O: ya era?

MC: Lina Morgan cuando empezaba! Y yo vi a Lina Morgan en Santiago, al natural, cuando era... jovencita, cuando tendría 15 años o 16, dos o tres más que yo. Y vi allí la obra de... Después la vi, en televisión. Y bueno, yo vi a Lina Morgan también en teatro en Madrid, pero quiero decir que... Recuerdo esto. Porque hablaste de que había... obras de teatro en la Quintana, había muchísimas! Yo tengo ido a muchísimas.

M: pero eran por... Yo concretamente estas creo que eran por el Apóstol.

MC: no, y también por la Ascensión. (.) Y bueno, también hay que decir algo en favor de las fiestas de la Ascensión, y es que las fiestas de la Ascensión eran más del pueblo de Santiago. De la gente de Santiago. Y la gente salía el día antes de la Ascensión, la noche antes, y era toda la gente de Santiago: más jóvenes, menos jóvenes, mayores... Todo! tropezabas, y nos conocíamos todos. La fiesta de la Ascensión era para Santiago. Mientras que el Apóstol era para todos los forasteros. Y la gente de Santiago se marchaba. Pero la de la Ascensión no.

M: pero eso ya fue más tarde.

MC: no, no, no. yo te estoy hablando de cuando yo, recién casada, que yo me casé muy joven. Y entonces, yo recién casada, y siendo novia del que fue mi marido.

Comba: i en que notabas eso que... ?

MC: era una fiesta... más una fiesta de los santiagueses. Mientras que el Apóstol no es de los santiagueses.

M: ai, había mucha gente de fuera en el Apóstol!

MC: por eso!

Comba: i por que será eso? Que foi, unha festa que se creou a posteriori?

MC: no, la Ascensión yo creo que se... siempre, yo de niña pequeña...Mira, yo no nací justo en Santiago, soy de Santiago pero nací en una aldeíta que hay justo después de Santiago, sabes? Vidán, y sabes la Barcia. En la Barcia yo tenía que coger un caminito, y las primeras casas eran Paredes. Ahí es donde nací yo. Bueno, pues por las fiesta de la Ascensión éramos niños pequeños, pequeños de 8 años, de 9 años... Ïbamos a la carretera a ver los caballos que comprara la gente. Por la tarde, después de comer. íbamos allí, y llevábamos una vara, y queríamos pegarle a los caballos. Yo te estoy... algo que viví de niña, ahí.

O sea que yo eso sí que... Ella no, porque vivía mucho más adentro de la carretera.

M: sí, monte a dentro.

Comba: pero tu, coma ela, tamén che traían os teus pais ás festas?

MC: si, bueno yo tuve una tía madrina que vivía en Santiago, entonces yo venía muchísimas veces a pasar temporadas con la tía. Yo viví mucho en Santiago, y después, cuando estudié, que estudiaba primero y segundo, de bachiller... y tercero, que después vinieron mis padres pa Santiago. Pues entonces estaba con esa tía en la Enseñanza, en la calle de la Enseñanza, y entonces vivía todo lo de Santiago, como si viviera aquí. (35:22) Y bueno. No, pero eso fue antes de venir pa Santiago, eh! Lo de los caballos, ir a ver los caballos que pasaban, de la feria. Porque iban, andando, iba andando la gente.

M: hombre, viñan as leiteiras todos os días!

MC: Y yo, cuando venía los lunes. Es que mi tía... eso, venía con la leche los abuelos.

M: mientras no tenía coche, y aún vivía allá... algún día perdí el coche de línea y fui andando!

MC: hombre claro, que remedio te quedaba, que ir andando.

(Falan das leiteiras)

(36:48)

MC: Yo sé que en casa de mis abuelos vendieron siempre leche hasta que cogieron caseros ,y ya estábamos nosotros viviendo en Santiago. Un bidón de leche, un bidón (no era caldereta), y esa leche iba para el Derby, para la cafetería del Derby. No se le podía quitar... La de la mañana, iba como salía de la vaca, natural. Colada y eso, pero natural. Y la de la noche, cogía... en vez de echarla en una olla, la echabas en una tartera. Y entonces en la tartera cogía un poco de manteca. Y le quitaban UNA POCA , una poca nada más, para desayunar... los de casa.

M: desnatada? (risos)

MC: No, con esa nata. Desayunabas con esa nata.

M: Si, papas de maíz con esa estaba boísimo!

MC: Por eso. (.) Y después dos, otro bidoncito pequeñito de dos litros, iba para una cafetería, bueno, un bar que había en el Franco, que se llamaba Sixto, que no sé si ahora también existe. Pues la leche iba... Y bueno, para la hija, claro, para mi... tía, porque se la traían en una botella, o en dos botellas. Lo que fuera. Toda la leche que había en casa venía para aquí. Ya te digo, hasta que cogieron caseros los abuelos, que después ya no.

Comba: Bueno, e quédasnos ti, non me acordo do teu nome...

MC: Victoria

Comba: Victoria

V: Yo no te puedo decir nada porque yo... Ni iba a fiestas...

Comba: Non ibas a festas? Estabas castigada?

V: No, nunca me gustó.

Comba: Pero non te levaban os teus pais?

V: No, a mis padres tampoco les gustaba. Mi madre nunca fue al cine, nunca fue a ningún sitio...

Comba: entón nunca fuches nin... nin as barracas?

V: No, así , a ir a las barracas, no.

Comba: Cando era o Apóstol, que se facía na túa casa?

V: Pues... Nada. Mi madre no era persona de salir, siempre estuvo bastante delicada, y mi padre, pues claro, como ella tampoco salía, pues...

Comba: e tu máis de maior?

V: Bueno despues, ya más de mayor, ya era... otra vida completamente distinta. Ya, cuando estudié bachillerato, luego después ya me metí en la facultad y luego ya estuve allí hasta... yo qué sé! Luego me fuí a hacer el doctorado a Inglaterra, y... y bueno...

Comba: Pero cando estabas estudiando, no instituto... que estabas, no Rosalía?

V: si.

Comba: E cando estabas no Rosalía, e era a Ascensión, non ias coas amigas á festa?

V: Mira, ninguna de las amigas que tengo iban a la fiesta. Así que mira. Una que estuvo mucho tiempo allí de farmacéutica en la farmacia de Ribadulla, tampoco...

Comba: Erades as estudiosas...

V: NO, no! Tampoco, que va! No, pero hacíamos otro tipo de vida, íbamos... Ya te dije, íbamos de merienda, de excursión... Pero no, así no. Y bueno, íbamos a la Alameda... pero así, al follón aquel del día de la Ascensión y todo eso...

Comba: No. E cando se trataba de conocer a un... chico, como facíades?

V: (.) Pues, no era fácil.

Comba: imaxino (rio) Íbades a pasear... non había algunha estratexia...?

V: a pasear sí, pero no en las fiestas, entiendes?

Comba: Xa. Ïbades á Alameda...

V: Ibas a pasear, si ibas a la Alameda ibas a pasear, o tal, pero así, a las fiestas fiestas, no recuerdo yo así de estar... Pero era culpa de mis padres, eh! Mi madre no salía, siempre fue una persona muy delicada... No le gustaba, y entonces, ya... Ya nosotros no... no fuimos acostumbrados a eso.

M: Yo tampoco es que estuviera todos los días a ello, pero me traían...

V: No mujer, pero te llevaban. Ella no, no era una persona... No le gustaba salir...

Comba: e tu ías... Bueno, tu a nai xa nos dixeches que non, pero tu non ibas ao cine, ao teatro...?

V: Si, si, si.

Comba: e que obras recordas?

V:Ai, la verdad, no me acuerdo.

Comba: A donde ibas, ao teatro ou ao cine?

V: más al cine.

Comba: E donde había cines?

V:El cine era el teatro principal...

Comba: No teatro principal era o cine?

V: si, también había cine en la rúa del Villar. Como se llamaba este cine?

M: El Yago.

V: El Yago. El Capitol...

M: A pantalla dos éxitos

V: Sí (ri).

MC: El Metropol, que dónde va!

V: Había muchos cines, sí, sí.

M: Y había el Avenida!

MC: Y pusieron uno en el Camino Nuevo que después...

M: aquí eran los estrenos, qeu si... bueno, vamos a suponer: los estrenos eran en el centro, bueno, Y después pasaban muchas veces al Avenida.

MC: Al Avenida.

V: Pero para una población de Santiago eran muchísimos cines, los que había!

MC: pues trabajaban todos, eh!

V: se llenaban. No había televisión.

M: No sé, no había tanto... entretenimiento.

Comba: E que películas recordades?

M: Donde vas Alfonso XII.

MC: Quo Vadis, de romanos...

M: Y la Virgen de Fátima, Marcelino Pan y Vino..

MC: Yo cuando estaba estudiando, bueno, yo estaba estudiando y tenía una beca de la universidad, y me daban 150... pesetas, al mes. Iba a pagarlas a la... facultad de Geografía e Historia, y entonces, salí de la facultad, y sin decirle nada, yo no podía ir a ver esa película, porque... no era para menores, fui al Principal a quitarle dos localidades a papá y a mamá. Y llegué con el resto del dinero, pero iba con las localidades, porque a mí me parecía que.. que papá y mamá tenían que ir a ver esa película. Y fueron.

M: y qué era?

MC: Lo que el viento se llevó.

Comba: Mira para ela. En vez de ir tu, a escondidas...

MC: mira, yo lo que cobraba de eso se lo daba a mamá. Y después mamá a mí no me daba nada, eh! Que yo tenía que pedir dos pesetas para una libreta, y a lo mejor no tenía que comprar la libreta... y el primer regalo que le hice a mi marido lo junté a pesetitas, al que fue mi marido. Que fueron unos gemelos. Comprados debajo de los soportales del Toral... Guardo aún uno. Y... debajo de los soportales del Toral, que me costaron 35 pesetas. En Pazos. (?)

M: Caramba!

MC: Eran... de nácar y tenían así como unas piedrecitas.

M: en plata?

MC: no no, de nácar. Tenía una figurita así, como si fuera un rombo, pero así en pico, y... digo de rombo, un trapecio. Y entonces eran de nácar, y por aquí tenían unas piedrecitas. Guardo aún uno en casa, porque el otro lo perdió. Yo soy así de guardar.

V: Yo no soy nada de guardar, tampoco.

Comba: Cal foi a primeira película... Cal é a primeira película que recordades ter visto?

MC: Yo vi Bambi, yo vi... en el Capitol, Sueño de Andalucía, o algo así, de Carmen Sevilla, una de Carmen Sevilla y de Mariano, y de... ¿cómo se llamaba el otro actor?

V: Luís Mariano?

MC: Luís Mariano, que cantaba muy bien. O sea, yo recuerdo muchas peliculas, de ir a ver.

Comba: e por aquí? Tu cal recordas? Que películas recordas ter visto por primeira vez?

(a de Lalín): a película que recordo eu é Ojos zapatíos, pero non, non recordo nada de como era o... Solo sei o título, nada máis. Sei que me gustara moito, pero... aínda preguntei non hai moito, preguntou meu marido por ela... Pero non... existe tal película, nin nada. Pero era moi bonita.

M: Hai que mirar en (...) , por ejemplo.

(lalín): eh?

M: En Ares, no programa. A ver se existe...

V: pero tantos cines en Santiago, con tan poca gente...

MC: No era con tan poca gente, que había mucho estudiante, eh!

V: ya bueno, pero quiero decir que no llegaba a cien mil habitantes.

MC: Ahora no hay nadie, pero en aquel entonces los cines estaban llenos.

Comba: porque era a forma de saír, non?

(falan todas a un tempo)

MC: [Y aquella de Romy Scheneider que iban a Roma...

M:[Y había descanso!

Comba: Vacaciones en Roma?

(incomprensible, todas a unt empo)

MC: Y había una cosa, en la rúa del Villar, un cartel... allí donde hay un portalque es así de piedra, que es donde estuvo Daviña, había un... una...

M: la cartelera... [Con 4R. De eso me acuerdo.

MC: la cartelera de espectáculos, y tú tenías que mirar, tenías que mirar... no me acuerdo. Si no no te dejaban, para mirar la película.

V: si era para mayores...

MC: había en la Conga otro; bajando la Conga también había allí otro. Y no podías ir a cualquier película que no te dejaban.

V: no te dejaban entrar.

M: pero había acomodador, con linterna si llegabas tarde...

V: y además estaba eso: para mayores, para...y tú ya eras tan obediente, que mirabas allí para mayores?

MC: siii. Hoy eso no lo hubieran hecho. Hoy hacen otras cosas.

V: Pues sí, eso, ibas a mirar allí... Yo eso sí que lo recuerdo. Mirar: para mayores. Y yo ya ni siquiera me preocupaba...

M: y la segunda que ví me parece que fue Marcelino pan y vino.

V: tú tienes una memoria! Recuerdas todo, yo...

O: El pequeño ruiseñor, también había...

M: pero esa...

O: Recluta con niño... yo me acuerdo de esas.

M: ah, también!

Comba: esas que son, todas de Joselito?

O: No, Recluta con niño es de Alfredo Landa.

M: Noo! É un... Ozores!

O: o de Alfredo Landa, que se enamoraba de la hija del capitán.

Era a lo que ibas. Y después ibas a las fiestas de los pueblos, yo, la que más así mportante, era la del Carballiño, y el Setiembre...

(Manuela sigue falando ao tempo e non entendo ben)

Comba: cóntanos tu como era a festa do Setembro, que esa tamén era importante, non?.

O:si, pero esa no decías: voy a la fiesta. Decías: "imos ao setiembre". Era ir ao setiembre, porque era en setiembre. Y yo debía tener seis años, la primera vez qeu fui. Fue la primera vez que vi los caballitos, los churros... Los barquillos esos del parisien... Y un enano! Un señor... Y yo, claro, nunca había... Porque yo había visto un señor así enano, pero era como si fuera un hombre pequeñito, sabes? Era proporcionado. [M: en el cine?] No, no, en la realidad! Y después vi aquel otro, el típico: cómo tienen los brazos, y yo recuerdo que me quedé así mirando, y mi madre me dijo "corre pa diante", mira qeu home tan... [voz susurrada]. Pero ella después me explicó. (49:05)

COMBA: e este enano que estaba, actuando nalgunha atracción?

O: no, no! Estaba... allí. Yo recuerdo que llevaba una funda azul marino y yo no lo vi actuar en ningún sitio; yo si actuaba no lo sé. Yo me quedé, a mí me llamó la atención, porque un hombre así... yo me quedé así un poco sor... Tenía seis años, yo, me parece. Y fue cuando vi los churros, que nunca los había visto, y los barquillos eses del parisién. Que tampoco nunca los había provado, y los caballitos. Tampoco nunca había ido a los caballitos.

Comba: Que barracas? Porque... setiembre tamén é feira, non?

O: si, había feira, pola mañana había feira de ganado, que era a máis importante, pero eu á feira non fun. Eu fun á festa, arriba, bueno ao que se chamaba... E había música, había orquesta, y luego había los churros, y los caballitos... Bueno, esas cosa.

V: Yo iba a las fiestas de la Esclavitud

Comba: Ah! Entón si que ibas a festas, eh!

V: a la Esclavitud. Andando, eh!

(novo barullo falando todas á vez das romarías ás que ían andando: ao Santiaguiño do Monte)

O: Hace años, qué hará, siete u ocho años, (50:29) murieron en el hospital, cuatro personas. Iban andando para la Esclavitud y los cogió el coche.

... (50:40)

V: Eso, el tiroliro. Yo por allá abajo, íbamos.

Comba: No Carballiño, no Setiembre, había barracas, tamén?

O: había, sí. Había a tómbola, se iba a la tómbola. Bueno había la tómbola, había los caballitos, había el tiro... Y...

Comba: Había esas... a muller sin cabeza?

O: No, eu deso no recuerdo. Yo recuerdo los tiros, la tómbola, los caballitos, el tiovivo, los churros...

Comba: Barriga Verde non?

O: No. Yo, si lo había... Yo no me acuerdo de si lo había. Yo tenía seis años, la primera vez que fui. Después fui más veces, pero bueno. Ya, distinto. Pero, ya te digo, no se decía vamos a la fiesta, decía "vamos ao setiembre". Era una fiesta que duraba una semana, y de aquella normalmente allí no había una que durara tanto.

Comba: e vós íbades toda a semana?

O: no, íbamos un día. Íbamos un día.

V: pero desde aquí desde Santiago?

O:no, no, no.

Comba: íbades andando, tamén?

O:no! Ïbamos en el coche de línea. Ibas a una aldea, y luego allí cogíamos el coche de línea, y después íbamos allí. Ïbamos, y venía muchísima gente. De todas las aldeas del rededor, pues iba la gente. Y comía, había gente que se quedaba allí de noche, en la vervena. Llebaban la comida en las cestillas, destas que se levantaba así la tapa, y se cogía así con un asa.

(barullo) No, no , no, eran unas cestillas de mimbre. Y tenían una tapa así. Y de lado cerraban así, y aquí tenían un asa.

MC:ah! Tú dices una así cuadrada, yo pense que te referías a la...

O:No, no, una cuadrada, y llevaban la comida: Las había de dos tapas, con un aro, y las había, que tenían, abrían así cerraban, y aquí de lado enganchaban, y cerrabas la tapa. Y arriba tenían un asa de lata.

M: era negro?

O: negro o marrón oscuro

M: entonces eran... eran así como un poco más de vestir.

O:eran las cestillas, y ahí llevabas la comida.

Comba: e o pulpo, que tan famoso é no Carballiño?

O: ay, también se tomaba el pulpo con pan de Cea y vino del Ribero. Viño do Ribeiro, pan de Cea... Que o pan de Cea agora non é o pan de Cea, ni hablar. Antes pasaba una señora con un cesto y olía, dejaba un olor... Ahora nada. Y lo cortabas, y era así, más oscuro que es ahora, y tenía así esa rendija en el medio, y se cortaba así por el medio, y te salía la miga así “fuf!”. Cortabas un trozo, una rebanada, y se levantaba así la miga, no sabes? Ahora eso no dispara, eh!

(barullo comentando o pan de Cea de agora, que non vale nada)

... pero ahora no dispara. Y olía, era un olor, que dejaba aquel pan... Y tomabas vino tinto en unas tazas,

Comba: e as nenas tamén tomábades viño?

O: no, yo no tomaba vino. Pero bueno, la gente mayor tomaba.

Comba: pero antes era máis normal, non?

O: sí, ah sí. Bueno, yo siendo ya después una chica, en mi aldea nos juntábamos, ya te digo, todos por la misma taza, y comíamos todos una rosquilla, y comíamos la rosquilla mojada, y bebíamos... bebía yo, bebía el otro... Y pasábamos todos. No pasaba nada.

Comba: porque por exemplo agora este problema... bueno, problema, ese fenómeno do botellón, rapaces de igual catorce ou quince anos que beben... Vós non facíades algo así? Salir coas amigas, ou cos amigos, e beber un pouco de viño?

O: beber? No, no no. La costumbre de beber... Nosotros la costumbre que había también allí en mi aldea era la de los magostos. El 11 de noviembre se celebraba, y entonces a partir de una edad, que era de los dieciseis, diecisiete años, entonces ya te considerabas como una chica, y se juntaban las chicas y los chicos, en el horno del pueblo, o en una casa, pero normalmente en el horno. Había un horno para todo el pueblo, que aún lo hay ahora, y entonces se hacía un magosto grande de castañas, vino, pan, y patatas con bacalao. Y después se bailaba, con una pandereta y una lata, o una gaita, dependía...

MC: y los chorizos no los tomábais?

O: el día del magosto no: no el día del magosto se asaban las castañas, con las hojas esas del pino, bueno un montón, y se barría. Y algunas veces aún se hacía alguna tortilla con chorizo. Pero eso era menos veces. Lo que más normal era eran las castañas asadas y las patatas con el bacalao.

V: y las patatas con bacalao como eran, guisadas?

O: No, cocidas a la gallega, con una ajada por encima.

Comba: como en Navidad...

O: sí, sí, pero sólo eran chicas y chicos.

Comba: pero todos xuntos

O: todos xuntos, sí. Pero quero dicir que gente casada, no. Sólo eran solteros. Gente soltera.

Comba: ou sexa, que era como a discoteca.

M: un guateque.

O: a discoteca era a pandeirada, porque allí se hacía: cogían una luz de carburo, porque antes no había como hay ahora, luz en los caminos. La colgaban en una parra, Y había así un sitio ancho con unas piedras. Dos panderetas y una lata, e xa había fiesta.

Comba: e cantar?

O: e cantar e xa había fiesta.

Comba: e gaiteiro non?

O:también había, pero eso en invierno porque se hacía dentro de una casa, en el invierno, de acordeón o de gaitero. Bueno, también las panderetas. Pero en el verano, que era así que había... Eso, todos los domingos, era, venga, aire de pandereta. Pandereta y lata. Tocaban dos chicas y un chico.

Comba: e cantábades...

O: coplas gallegas, de esas.

Comba: pero inventábades algunha letra?

O: unas se inventaban y otras había... Eso... Había de todo, era otro... Otro estilo de divertirse muy distinto. Y en la aldea muy distinto de la ciudad, completamente, porque no había ni los medios, ni la cultura, ni el sitio, ni nada. Dónde estaba el cine, dónde estaba el paseo?

Comba: pero donde vós facíades o magosto e as pandeiradas, que se facía en Santiago, pa divertirse as mozas e os mozos?

O: pois irían al cine o saldrían por aí a tomar algo...

Comba: pero digo para ligar... Para conocerse as mozas e os mozos.

M: Del Toral a la Alameda...

[MC: donde paseaban las dos en punto... A esa hora, paseaban... Paseaban a las dos: y por eso están allí colocadas.

O: Claro! Y por el Franco, y pasear por el Franco.

M: por el Franco fue después

Celsa: y por la rúa del Villar

O: y la rúa del Villar, y el Toral

(sae o tema, en paralelo, das Marías)

Comba: pero elas pasaban ás dúas, non?

MC: claro, porque paseaban a las dos, en el paseo de las dos, que se decía.

Comba: había un paseo a mediodía e outro pola tarde?

MC: claro, otro por la tarde. Y entonces ellas iban al paseo del mediodía. Y entonces por eso le llamaban las dos en punto, porque salían... Yo no sé lo que echaban en la cara, yo creo qeu mitá de las veces era harina y cosas así, porque yo viví, yo tengo allí una casa, que está a la venda... Yo vivía en la entrada de la calle, y ellas estaban cien metros, o ciento cincuenta, despúes de la casa donde vivia yo. Y yo las vía salir, las vía pasear por...

Comba: e vivían solas?

MC: vivían con una hermana mayor; al principio cosían. Bordaban, hacían muchos bordados; después esa hermana desapareció, y luego lo pasaron mal. Y yo creo que pasaban necesidad.

Comba: a xente dáballes algo?

MC: Sí. Yo después no sé ya más, porque yo luego después, cuando iba a tener el pequeño, que tiene cuarenta y tantos años, pues fui para... Vine pal Hórreo, y entonces ya no vivía allí, no. Vivía mamá, pero yo no vivía allí. Pero sí.

Comba:Pero elas parece que chegou un momento que perderon o sentido, ou a cabeza?

M: Yo creo que no.

MC: NO, yo creo que no perdieron nunca el sentido.

Comba: porque dicen que lles botaban piropos aos mozos...

M: sí, los estudiantes... Pero yo creo que los estudiantes las ayudaban.

MC: sí, yo creo que sí.

M: las ayudaban los estudiantes. Y ellas fueron unas mujeres represaliadas, del tiempo, del franquismo...

MC: de la guerra. Les mataron, por lo menos un hermano.

M: sí, porque un hermano creo que desapareció y entonces ellas las acosaban, para que hablaran en donde estaba el hemano. Entonces ellas fueron, claro, marginadas, y enfín, estar así... Bueno, muy centrada no puedes estar cuando llevas una vida de ese tipo. Tú tienes un disgusto o una cosa y tu mente no está... normal. Y yo me acuerdo una...

MC: vamos a ver, ellas salían a pasear. Pero allí en la calle, pues iban a la tienda a buscar lo que necesitaban, osea, tenían una tienda allí al lado, luego tenían otra...

O: pero muy cabales no eran, no?

MC: Vamos a ver, ellas hablaban como personas normales.

M: Luego sí tendrían una demencia senil, pero...

MC: Al final no lo sé, claro. Pero al principio eran personas normales.

M: yo las conocí cuando yo estaba estudiando, que precisamente una vez, al salir del colegio fuimos con una... bueno, vecina mía de allá de Rojos, que ella quería verlas de cerca. Y para verlas de cerca tenías que ir por donde andaban ellas, y fuimos hasta la entrada de la Alameda, un poco antes de los patos. Y claro, ellas eran personas, y a lo mejor tampoco les gustaba que la gente fuera a husmearle allí justo en sus narices. Y esa chiquilla que iba conmigo, Maricarmen Les, que anda por ahí, se acercó mucho a ellas, y les guiñó el ojo. Ellas la vieron; y le dijeron “niña, si te metes con nosotros te vamos a tirar por los pelos”. Tú lo ves anormal? No. Claro, porque además el problema de espantar por ejemplo, a la chiquilla... Porque nosotros a los estudiantes le permitimos cosas, a las niñas no. Pero a lo mejor fue una manera de...

MC: Mira, mi marido se crió allí con ellas, porque era de la calle de Abajo, yo no, porque yo fui para allí a los 12 o los 13 años. Y un amigo de mi marido, bueno uno de sus hermanos... es aficionado a pintar. Y un cuadro de las dos en punto, pero enorme, enorme, lo tiene en las escaleras. Pero además muy bien, muy bien hecho. Y lo tiene en sus escaleras ,o sea, está presidiendo su... La casa tiene dos pisos, en uno vive su hija, y en otra mi cuñado y mi cuñada, y está presidiendo Las dos en punto su casa.

(Remata a clase)

LEREZ, CASA DA CULTURA, 3 de xullo de 2013

Ernesto, Carlos o da Cañota e .....a Cañota (a súa irmá). Está tamén Xaime Iglesias e Miguel CArricova, da asociación Cedofeita.

Carlos chega máis tarde e tardamos en ir ao tema.

06:00

Comba: Eu o que quero é escoitarvos; basicamente a experiencia que teñades vós, supoño de cando erades nenos...

Cañota: Eu non me acordo de habelos vistos actuar, o que si me acordo...

E: porque tu eres mui nova, nolos vellos...

Cañota: por eso, xa non son tan nova, pero sempre lle oín dicir a miña nai que tiña unhas fillas guapísimas, esa xente, os Emerencianos.

E: Eu recordo que tiñan unhas pernas mui feas, así mui inchadas, mui trombas...

Cañota: ah, pero eso toda esa familia, tiñan as pernas retas e así mui redondas...

E: de aí pa riba non lle mirei, eh! [rin os homes]

Cañota:... pero eso toda, toda esa familia...

Carlos: si si, a verdá é que si...

E: ... non, era con buena intención, que era gente buena.

Comba: A ver, vós sodes de Lérez, os tres?

Cañota: Si, si, de toda a vida.

E: si, eu son nativo de Lérez.

Comba: e eran veciños vosos...

Cañota: vivían aí.

E:Si. Dicían que seu pai viñera de Francia. Que era o tal... José Silvent. Silvent. E... ahora, bueno, está aí o fillo, que é o Salvador... E a Saladina, non sei que foi dela.

Cañota: Está en Vigo, por aí.

E: e había máis irmanos...

Comba: pero cal era a relación que tiñades como veciños?

E: Muller! Eles eran... os que divertían á xente, e sobretodo, os títeres, facían. Tiñan o Barriga Verde, que era o muñequito aquel, que o metían na man... o pai tiña aquela experiencia, o facía mui ben, eh! Movía os muñecos, poñíaos a pelear... Despois viña o cura, metíase o cura, e despois ao final... o cura... "E de que mogueu? Mogueu de guepente" [imita r tipo afrancesado], dánlle un cachillazo! "Mogueu de guepente..."

Cañota: Si, si, deso eu acórdome...

E: Hablaba así con la r...

Carlos: Home a relación que había era...

Comba: quen mataba ao cura?

E: (ri) Barriga Verde.

Comba: Barriga Verde.

E: Era o que mataba... claro!(.) E tiña un trabuco... Era a arma que tiña.

Comba: o personaxe protagonista [era Barriga Verde?

E:[Si, metíase o cura, metíase con el... E o muñeco respondíalle... Faláballe ao outro. O jefe, que era José, dicíalle: "E de que mogueu?" "-Mogueu de guepente!" E nese momento largáballe un cachi... patapún! (ri) Quedaba así de ollo tal [fai xesto coa man flácida, como se deixara o monicreque solto). Ese era o muñeco. Eran los dos muñecos, que se... Que eran los títeres, que se llamaban.

Comba; Si. E donde os vías tu aos títeres, entón?

E: pois víaos nas festas, por ejemplo de San Benito... Na festa de...

Carlos: de San Benito.

E: ...do cristo de San Salvador que había antiguamente...

Cañota: eu non recordo, eu teño 68 anos.

E: Pero eu teño ochenta e... case 83.

Comba: A ver, unha cousa que vos teño que pedir é que intentedes falar de un en un. Porque senón a gravadora tolea.

E: Ah!

Carlos: Non, ela pertenece xa a un período onde apenas ofrecían espectáculos aquí. A min chamoume a atención que... nos anos 60, máis ou menos. (.) vinos nas festas da Peregrina. Arsenio, encima dun pau, e cun rolo; facendo o que lle chamaban eles... non sei se lle dicían... a expresión era tangar; mímica, facendo ao mellor, imitando a alguien que cantaba. Pero bueno, a relación que podíamos ter con eles era de... de veciños, pero non ibas muito máis alá.

Cañota: non.

Carlos: Eles vivían por aquí, nós... E nós os rapaces, por ejemplo, as nosas correrías eran xogar os domingos ao guerrero do antifaz (ri). Cousas polo estilo... Pero non é que asitiramos muito ás súas...

Comba: Porque os nenos deles tiñan o voso tempo, ou...?

Carlos: máis ou menos, algún deles sí.

Comba: Había relación?

Cañota: Pero ademais, eles, no tempo do vrau e todo eso non estaban aquí, andaban muito por fóra, polas festas e todo... polas aldeas, e polas parroquias.

Carlos: E por donde actuaban sobretodo era nos pueblos do interior.

Cañota: si, muitísimo.

E: Eu recórdoos en Biascón, en Tenorio...

Carlos: donde teñen máis... máis... Donde máis funcionaban era por aí. De feito miña muller falábame, que é hacia a Lama, por aí, que é donde se casou Arsenio. Debeu conocer a alguien por alí; casouse en Covelo, cunha veciña ou pariente de Piluca...

Cañota: ah!

Carlos: que eu non sabía que fallecera, díxome...

Comba: Arsenio, Arsenio era sobriño, non?

Xaime: Arsenio era neto.

Carlos: despois tiña o irmán, Manolo, que parece ser que falleceu tamén, non? Eran... Arsenio debía ser incluso algo máis novo ca min, non...

E: Si.

Xaime: pero ti ías dicir... Onde os viches?

Carlos: que?

X: onde os viches actuar, na Peregrina?

C: eu vin actuar na Peregrina, pero xa... nas festas da Peregrina, aí polos anos 60 debeu ser, nas últimas veces que... actuaron por aí, a finales dos 60. Digo esto porque... teño esa cousa de velos aí...

Comba: e era a barraca, completa?

Carlos: era a barraca, si, si. Poñíanse alí...

X: Onde poñían a barraca?

C: poñíana...

E: na Alameda.

Carlos: Non vedes ahora, cando son as festas, aquela barraca que hai dun tren, que anda arredor do pau, hacia o fondo...

Cañota: o tren popó?

Carlos: Si...

E: que está xunto a cruz dos caídos?

Carlos: si. (.) Pero non teño máis... Claro, a nós cando nos coincidiu, de nenos, pois... Se fumos algunha vez foi... a San Benito, se non, non...

E: Si, a San Benito si. Tamén actuaban.

Carlos: Eles a súa... A súa... [A súa actuación era máis ben polos pueblos.

X: [Ti telos visto en San Benito, non?

E: Si. Pero máis atrás, eh!

X: anos antes.

E: Anos antes. Á altura do... sobre o ano 45... Cando... Aínda non había televisión, nin se falaba dela.

Cañota: no 45 nacín eu, entonces...

X: En que... parte do adro o poñían?

E: Poñían hacia abaixo, hacia a oliveira aquela que había.

Cañota: Tiñan as lanchas, seguramente.

E: Eso. Había as lanchas dos... as lanchas dos Carballedas...

Cañota: dos Carballedas...

E: ... as voladoras... E el estaba alí nunha esquinita, subindo a escaleira á dereita. Ás veces estaban na izquierda. Incluso alí, nun rincón.

C: A veces estaban xunto á capilla do San Benito. Eu recórdoos alí.

E: Outras veces si, no trocito aquí. Pero bueno, o sitio deles máis ben era donde estaban as voladoras, as barcas e todo aquelo. Osea, a continuación.

Comba: Poñíanse... coa barraca enteira ou máis pequena?

E: poñían o telderete máis pequeno. Así con un telderete... de unhas madeiras e unhas telas e... daquela maneira, un mostradorcito, a cortinilla... Que teño eu (ri) (12:12)... eses aparatos teño eu de Miguel, o meu fillo, o maestro. Están na miña casa. Pero bueno, pa (...) non lle fai falta... E alí debe ter os muñecos. Agora non sei onde os ten. E Barriga verde, e compañía, todo eso (ri).

X: si, si, si...

Comba: Pero como? Que dices que tes na casa?

E: o telderete, quere dicir, o mostradorcito...

Comba: pero o de barriga verde?

E: Non! O meu fillo fíxoo porque el é maestro.

Comba: Ah!

E: E fíxoos, porque el está nun colegio de.... novo...

Miguel:... unha réplica.

E: ... e fixo unha réplica do...

Comba: vale, vale.

E: claro, xa... Pintado así de rojo, igual, osea, pintado exacto.

Comba: Pero ese era... Habíase que meter un dentro ou non?

E: por atrás. Actuaban por atrás.

Comba: pero o público estaba fóra.

Miguel: era un guiñol

E: Fóra, fóra. Tiene un mostrador, así un mostrador altito, y después tiene... esto... unas subidas de maderas, por un lado, por otro y tal, y.... una cortinilla, se corre pa un lado y pa otro... Y ellos se escondían así, debajo del mostrador, porque era alto el mostrador. Es una altura de un metro... cuarenta o cincuenta.

Comba: Xa. Entón cando era así, non...

E: y entón, claro, tenía unos estantitos, y allí se metían.... muñecos y hacían los trucos, todos.

Comba: Aí facían sólo muñecos?

E: Sí, ahí eran, sí... la cosa de muñecos. Que era cando salía o cura, barriga verde... (ri) Un falaba, outro calaba... E o cura metía a pata e entonces... Armábanlle o cristo de... de darlle o cachirazo, e preguntaba o outro: "de que mogueu?" "Mogueu de guepente". A mí me hacía mucha gracia porque lo hacían así con la r toda...

Comba: e había mais personaxes, ademais do cura e de barriga verde?

E:despois había as... as fillas, que eran as bailarinas; eran... Saladina, e a outra non sei como se chamaba.

X: Pero... Comba refírese... personajes muñecos.

E: Ah, non, muñecos no. Había o cura...

M: Si, e non había o Guardia Civil?

E: Había o guardia civil, había o cura, había o... O Demo... E... claro, era un contra outro, era... a lucha que tiñan.

Comba: pero había... Barriga Verde que se ía, encontrando con todos eses?

E: Claro. El era... o que manejaba o choio, e despois, claro, o que ejecutaba tamén?

X: non había... non había o portugués?

E: Non, portugués non...

X: Non te acordas.

E: Non me acordo. Portugués non me acordo. Ao mellor habíao, pero non me acordo. Non nombraba ao portugués, claro... Era un personaje máis.

Comba:entón... Ao que tu lle chamas Barriga Verde era un muñeco ou era o propio José que falaba...?

E: Era un muñeco.

Comba: Era un muñeco.

E: claro. Pero o que dirigía era José.

Cañota: José Silven.

Comba: José, si. Pero José tiña un muñeco que lle chamaba Barriga Verde.

E: Era o que os manejaba. Era... coas mans era manejo que tiña. Cura por aquí, o outro por alí... E facía as figuras de todos os gestos, movimientos... Era bárbaro! Yo así... manejarlo tan bien, nunca lo ví. Habrá imitaciones, bueno, mi hijo allá en el colegio también practica (ri), pero... por lo que tenemos hablado y tal.

Comba: i a voz como era?

E: la voz era muy cargada en la r, siempre. "e de que moggueu?" "Moggueu de gguepente!" "E... e o cura, o moca?" O moca era o cura. Había algunas frases, pero claro, te vas olvidando. (.) "E o moca, o moca que dixo? Dixo tal... E máis ao moca hai que buscalo." Falaba en portugués unha vez, outra vez falaba... coma o cura...

Comba: falaba algo en portugués, non?

E: si, si, falaba, pero o personaje do Portugués agora non me acordo. Eso si que non me acordo.

Comba: E non tiña unha voz mui aguda, así como...

E: Non, non era unha voz... de hombre si, fuerte, pero mui cargada con la r, así mui.... Y lo que hacía gracia es eso. Claro, la gente de los pueblos, cuando andaba co... muñeco, a gracia era ao final porque la gente se partía de risa. No había otra diversión...

Cañota: claro.

E: Yo me acuerdo una vez en Biascón, ya... Esto ya... sería sobre el 60 o algo... Y claro, yo conocía allí, familias, y Cuiñas, aquella gente... y, de chiste, fuimos un día a comer allí, y... "vamos a ver a Barriga Verde, los vecinos tuyos, y tal". Y fuímos a un baile que había allí, incluso tenía el piso de... de tierra, aún. Y había... No había luz eléctrica, donde vai que había luz eléctrica ya, pero bueno, no había luz eléctrica en el baile. Ponían así unos... unos... unos cosos de carburos, los botes aquellos que había de carburo... Colgaban así por el local con unos botes, unos alambres, unas cadenas, bueno. Y era la luz que había, allí. Y después la gente iba, generalmente, a

la noche. Porque claro, en los pueblos, de aquella, se trabajaba más que ahora el campo.

Comba: claro.

E: Y entonces... "Ai, está barriga verde ahí cos títeres!". Comentaban, y a la noche... "Ey, fulana, vamos ir a la noche, tal..." Iban, y después... no cobraban generalmente en dinero, porque dinero tampoco no había de aquella, el que había se gastaba mucho menos que ahora. Y entonces, la gente, ya en agradecimiento porque le gustaba y se reían... Porque claro, no había otro espectáculo. Y entonces... le llevaban, pues uno le llevaba a lo mejor... Habichuelas, otro le llevaba...

Cañota: patatas...

E: ... patatas, otro le llevaba... un chorizo...unos chorizos o un pedazo de touciño o... Otra cosa, pero casi siempre pagaban en especie.

Comba: I era o que sacaban... Eso era no inverno, non?

E: Si, normalmente sí. En la época de... la cosecha, para arriba. Osea cuando... setiembre, octubre... Cuando acababan las fiestas, ya. Esta gente andaba siempre por las fiestas. Las fiestas de... las aldeas, que son las ... las romerías esas. Que iba mucha gente, entonces, esto... cabía todo. Y yo me acuerdo, lo que dice Carlos, en la Alameda... Yo me acuerdo de verlos también así, y se ponían hacia abajo, en la Alameda.

Comba: Pero eso máis pacó, non?

E: Si. Iso máis, máis... entrando acá.

Comba: E aí xa había unha barraca?

E: Si, era la misma cosa, pero un poquito más... Más decente, digamos. Por los pueblos iban con un... con un carromato que hacía de vivienda y de todo. Era como aquellos... Bueno, tu no lo acordaste, que sois muy jóvenes... Carlos ha de acordarse. No te acuerdas de los cíngaros, que ponían los... ?

Carlos: Si, que viñan cun carromato.

E: con un carromato en la Junquera, donde está... el aparcamiento del pabellón, donde estaba el Santiaguiño antiguo...

Carlos: si, si, si.

E: Así pa delante, en la Junquera. En aquel campito que había todo de... verde, que era donde llegaba la marea y cubría, cuando era el verano, cubría aquel campito, y allí estaban los... Los gitanos en una zona, y después cuando marcharon los gitanos venían los cíngaros. Y después venían...

Cañota: eso acórdome eu.

E: sí. No se si te acordarás ya... Sí, puede ser que te acuerdes algo.

Cañota: si, si. E cando poñían aquí frente a de Portela, que ahora é todo de polígonos, edificaron aí todo... os Molineres, aí tamén teñen...

E: pero frente a los Molineres ya era más bien...

Cañota: pero aí teñen posto...

E: Sí, sí.

Carlos: Había un terreno...

Cañota: Había un terreno... Aí había muitas veses títeres. Muitas veces!

E: Lo que estoy hablando yo era más antiguo. Era más... Más enxebre, digamos.

Comba: porque... En Lérez si que había máis familias que se dedicaban a andar polas feiras...

Cañota: Si, Lérez...

E: había os carteristas forasteros, que eles dicían... Dicían que eran de Lérez, pero en realidá...

Cañota: Os ambulantes...

E: Y los carteristas tenían... La casa esta de... Cómo se llaman? Las de... Bueno, eran de la familia Cons, y los de... Cómo se llama aquella familia que ahora ya no vive aquí ninguno? Que una hija estaba en Industrias... Luisita. Que aún la conozco y que le murió el marido hace cuatro o cinco años. Esa es descendiente aquí de los... Cómo se llama la familia? Los...

X: pero que eran, un carterista de aquí?

E: No, no. Que le daban la posada a...

X: Ah!

Cañota: aos carteristas.

E: A los carteristas. Al Benerando y toda aquella panda...

X: Si, si. E donde era esa casa?

E: Pois a de... A de Tesouro... A continuación. Onde estaba ultimamente la panadería esa de... Cómo se llama? De...

X: Vilán?

E: Vilán. Pero allí era la de... Cómo se llamaba esa, las de... que? De qué?

Bueno, elas eran... derivadas das Cons. De Félix e de...

Cañota: De Félix, eran primos de Félix.

E: Eran primos, sí.

Carlos: as Carballeda?

E: No, as Carballedas no. as Carballedas eran más ben... ambulantes.

Cañota: Os Carballedas eran por... añadido. Algún casouse con...

E: Eran ambulantes, enfin, había de todo un pouco tamén. Unha... unha mezcla.

Cañota: Bueno aquí no Camiño Vello muitos ambulantes había.

E: Había moitas familias e despois había... Pepiño, el de clavar, aquel que andaba con un martillo y el clavo!

Cañota: sí, sí.

E: Con un taco de madera... Había las tres... Cómo era? Las tres... chapas, las tres chapitas...

Carlos: as tres cunchas. Si...

E: Si acertabas a que era... Claro, casi nunca acertabas (ri)

Comba: ah, eso era como un... xogo?

E: un xoguiño de... claro. E despois apostaban... tres chapitas de gaseosa por ejemplo, o de... cerveza, y había que acertar: "uno dos y tres. A ver, cal é ? Cal é a que ten a moneda?"

Carlos: donde estaba o... objeto debaixo.

E: Claro, si ten unha peseta, ou ten un... "este?" Nada!

Comba: I ese señor vivía deso?

E: Siii (ri)

Comba: andaba polas...

E: Deso... de emborracharse (ri)

X: Ese señor... vivía do que podía.

E: meu pobre! Era un buenazo, pero era así.

X: Era... Vivía dese...

E: Este porque había aquí en el Camino viejo precisamente, había una cantidad de gente que vivía así...

Cañota: por aquí en este Camino Viejo toda a xente era ambulante.

E: Era ambulantes...

Cañota: Despois todos marcharon pa Corea. Cando foi Corea fixeron unha limpieza aquí, no Camiño Vello!

E: Marcharon para Monte Porreiro...

Comba: Ah, vale!

X: Son unhas casas baratas que fixeron...

Cañota: Chamábanlle Corea...

E: Fue casi completo, fue casi completo.

Comba: Porque a muller de... De José, Emerenciana, tamén era familia de ambulantes, non?

Cañota: si, claro. Eses vivían na Fontaíña.

E: Si. Se dedicaban a eso, si, eran ambulantes también. Pero después había de los jueguitos, las cartas, había toda esa... matracada...

Carlos: As tres cartas, tamén, si, as tres cartas.

E: Eran uns artistas, eh!

Cañota: despois había... [a tómbola...

X:[Este camiño, que lle chamamos o Camiño Vello, pero sempre foi o Camiño da Torre, aí é onde vivían todos os ambulantes.

Cañota: Todos os ambulantes.

X: Todos os ambulantes, carteristas e tal.

E: El que les daba las clases era precisamente el Venerando, cuando venía por aquí a recoger los frutos de sus... de sus carteristas... Porque los carteristas la mayoría eran de... la parte de Coruña. Y también los había aquí de... De Barro también había un grupo de...

X: O... Venerando era do grupo de Barro.

E: Ese é de Barro. Nativo de Barro.

X: A muller... El non, el era de Ourense, me parece, pero a muller era de Barro, que se apelidaban Fontán. De Barro ou de...

Cañota: D'Abudelo, por aí... (22:45)Os Venerandos veñen dAbudelo. E aínda viven, viven aí en Abudelo. Sempre o dicía a miña nai...que viven aí as familias.

E: Ese era el verdadero carterista. El maestro.

Comba: : Era O jefe de todos... ensináballes aos outros?
E: Ese te robaba la cartera, el reloj, la pulsera...

Cañota: nin te enterabas.

E: ...lo que fuera: no te enterabas. Y si le robaban a uno de... los secuaces del que venían, que te cogían, en el tren o donde fuera... En la feria o en la fiesta, te robaban la cartera... Ibas a junto de Venerando, y aparecía, si no era en el acto, al día siguiente. Al día siguiente aparecía!

Cañota: si, si.

Comba: cos cartos?

E: Completa.

Comba: Ou sexa, que cos veciños de Lërez tiña boa relación, non?

E: El tenía buena relación porque le convenía también, porque quería tener buen... si venía la Guardia Civil a por un carterista... había que hablar con Venerando.

Cañota: Despois tamén estaba o Adolfito.

E: Yo t... Sí... Adolfito... la suegra de... Félix...

Cañota: Tamén, a Ferona, señora Hortensia. O home non valía nada, dicía miña nai que o home non valía un pataco!

E: non, o home era... de más categoría. El... Darío.

Cañota: Darío era de más categoría, lo que pasa es que trabajaba aquí.

X: Darío quen era, o Chirimbo?

E: El suegro de Félix, del difunto de Félix Cons.

Cañota: o pai de Dora, a Furona. E despois estaba o irmán, que vivía en Vigo, que me parece que xa morreu. Como lle chamaban a aquel irmán, aquel alto?

E: Si, aquel era...

Carlos: Luciano

Cañota: Luciano! (24:04)

Carlos: que morreu, vivía en Vigo.

Cañota: E despois estaba outro, tamén o outro era raterillo, pero despois fíxose...

E: O Darío, o marido de Hortensia, a mai de... ese, era de altura. Ese se poñía cun difunto do meu padre cando estaba jubilado, viña sempre a nosa casa, esto... polas tardes, salía a lo mejor mi padre allí a sentarse un poco, a tomar el aire, y aparecía Darío y el Chucha...

Cañota: Chucha Huesos

E: (ri) Entonces... mi padre los confesaba de marabilla. “a ver, artista, vide pacá. A ver, ir contando as hazañas!” Darío, Darío era muy noble, osea, mi padre...

Carlos: Darío era o home de siña...

Cañota: de siña Hortensia!

X: Pero Hortensia tamén era unha, unha... carterista moi fina.

E: Hortensia era a bolsillera, le llamábamos. Te vaciaba el bolsillo sin enterarte. (24:56)

Xi: Si, a Hortensia era moi... tiña fama de moi....

E: E cambio Darío, el marido, ese era de altura, ese era de academia. No, eso dicíao el, pero aquí non actuaba.

Cañota: No. El qued... dixo Mamá que el quedaba muito cos rapaces, porque eles viven, eles vivían alá onde vivía a Barreira.

E: Si

Cañota: ala ese era o mundo deles, dixo a miña nai. [Inda a miña nai, na miña nai fixo...

E:[hombre claro, o camiño vello, e despois alí detrás. Estaba un sitio estratégico...

Cañota: E dicía que el quedaba muito cos nenos, mentras Hortensia iba por aí el quedaba pa ter conta dos meniños.

E: Osea, después la vida normal y la del barrio eso era... estupendo.

Comba: Eran veciños normales, non?

Cañota: Si

E: Home, non eran ricos nin nada. Yo recuerdo mi casa, traballábase muito pero... había comida, había...

X: pero... Alí no cruceiro, alí no cruceiro, máis abaixo da túa casa, onde, de lado...

E: Si, chegaron a comprar aquela casa alí.

X: De lado da de Amadora...

Cañota: Si, si.

X: ...alí non vivía un, tamén?

Cañota: [alí viviu, alí vivíu...

E: [despois indo polo camiño aquel...

Cañota:... viviu Dora, os pais de Dora a Furona!

E:....compraron aquela casa vella, que era a dos Sinós...

Carlos: [e quen era a carterista?

E:[...e estiveron alí vivindo 50 anos.

Cañota: eran os dous, pero ela era a que máis traballaba.

Carlos:[ela?

E:[vivían na casa completa, abaixo e arriba.

Comba: Onde iban a... Onde actuaban, maiormente?

E: Nas ferias, mercados, aglomeraciones...

Cañota: nas fiestas...

Comba: nas da zona, de por aquí, ou viaxaban máis lonxe?

E: de por aquí... No, das daquí actuaban en Vigo, actuaban en... Nas fiestas, por aí lejanas... Y... los de Vigo venían aquí, los de Coruña venían aquí... Se intercambiaban.

Cañota: E despois taba el hermano pequeño, Chicho...

E: Aquí Venerando era el que controlaba todo, porque era el jefe y el director. Y el verdadero técnico.

Comba: Xa. E era o que os organizaba para donde iban uns, para donde iban outros...

E: Los organizaba: ti para tal, ti para tal... cual... Eses actuaban... Claro después si venía la cosa que era... vecino o era conocido de... de Venerando, entonces tiña que aparecer o choio. E se non... quedaba así (ri). Unicamente que lo localizara la Guardia Civil o la policía...

Carlos: Venerando era o *qaid*, era o jefe. [Xa daquela tiña un coche americano de embergadura...

Cañota: [tamén estaba Aurora... Aurora morreu en Buenos Aires

Comba: Carai, entón ese xa tiña cartos, logo...

Carlos: si, si, si.

Comba: igual lle tiñan que pagar unha comisión, ou algo?

Carlos: seguramente.

Cañota: Aurora era mai daquel Sesito, que despois era aparcacoches, aquel coxo, non sabes?

E: Si

Cañota: Era nai daquel Sesito, Aurora...

E: aquela era mui guapa, eh!

Carlos: Aurora, carterista.

Comba: porque, por exemplo... As vosas...

Carlos: oye, a propósito, que é de Sesito?

Cañota: non sei...

Carlos: debeu morrer, que non o vexo...

Cañota: debeu morrer.

Comba:...as vosas familias... Vós, a que vos dedicabades?

E: Nós tiñamos... Meu pai era contratista, un contratista pequeno, pero era contratista. Y en mi casa... agricultura, que aún hay algo hoy.

Comba: agricultura, non? Para complementar o...

E: ganado, si. E despois...

Carlos: eso a maioría das familias.

Cañota: a maioría.

Comba: a maioría eran labregos.

E:...despois do 36 puxeron un comercito, este, na Calle Real. De la Calle Real pasaron á calle del Puente, a la Plaza García de la Riera, así en frente. Que aún está allí, local número 12. Allí casi me crié yo. Porque a los seis años ya estaba vendiendo zapatillas! (ri)

Carlos: a maioría das familias vivían deso, [do traballo manual e do campo.

E:[...y clasificando sandalias, que decían que las hacían en el ejército, en Burgos. En la zona de la retaguardia. Y venían las sandalias de cuero... Eran de cuero. Y piso de goma de coche, de... de neumático de coche. (28:07) Pero había que clasificarlas y unirlas, por las corrientes.

Nos dedicamos a eso: comercio, construcción y agricultura. Tenías tres vacas, había... Había terneros, había corderos, había palomas, había conejos, había gatos, había perros...! (ri) [había de todo! Y trabajo, trabajo mucho. Muchísimo, yo estoy derreado!

Comba: [i entón... A vida dos nenos, que podía ser parecida a dunha aldea?

E: si, si. Aquí era aldea, porque el que tenía aldea, comía.

Cañota: si.

E: si non traballaba non comía. Había que repartir. Y yo me acuerdo a esa familia de carteristas, a la... suegra y el suegro, nosotros le tenemos matado mucha hambre. Los catalanes. Los catalanes, tamén... Todos se acordan de min, e de meus pais, máis. De que lle dábamos, pois mira: moito pan, se se facía caldo, caldo. Se se facía... calquera cousa que había. Mandábaselle moito, porque... Era a limosna que facíamos. Traballábamos muito, e ás veces te venían a ayudar, algunos, te venían a ayudar, se sembrabamos patacas...

Carlos: na colleita...

E: cuando se sembraba el trigo o el centeno, o la avena, y en esos trabajos...

Cañota: Si. Así e todo, que tempos! Antes muito se traballaba...

E: Viña a malladora, e...

Cañota: É verdá, a malladora!

E: Vinte persoas para botarlle alí, trigo!

Carlos: Home, toda esa época foi un período de supervivencia.

E: Era muy duro de trabajar, eh! Se madrugaba muchísimo....

Carlos: antes, o campo axudaba muito a levar as cousas.

E: ...levantarme as catro ou cinco da mañá, eso era normal!

Carlos: e dentro de todo esto, había esta historia.

E: La vida de... De la política anterior, digamos así, que es la misma que tenemos ahora... Son os mismos! Netos e sobriños (ri)

Cañota: esto... Era dura.

E: y el que trabajaba en el campo, combinado con alguna cosita más, vivía. No vivía... Ni era rico ni... Vivía con mucho trabajo y mucha esclavitú. Ahora, vivía más o menos honradamente. Y la familia de este muchacho, yo me acuerdo de su padre, y de su madre...

Cañota: da taberna...

E: Su madre tenía muchos hijos...

X: Esto todo era rural, era rural, ahora está medio urbanizado, pero todo era rural.

E: me acuerdo el padre... venían a buscar el cupo del aceite, dos bidones a lo mejor, de esos de hierro, con el carro... E máis dunha vez a nosa vaca, miña Mora, e meu pai, que en paz descanse... "ai, señor José, non seña tal... Non me pode deixar a vaquiña?" Tiñamos unha vaca holandesa, a Mora, tiñamola foto della(ri)...[para subir la cuesta!

Cañota:[si, a min pasoume unha vez...

X: Para subir a costa da Ferrás?

Cañota: a min pasoume unha vez coas nosas vacas.

E: Alí acima da costa embarrancaban!

X: Si, porque era unha costa mui empinada.

Cañota: Cando traíamos as vacas á Xunqueira, aí onde estaba o recinto feiral e todo, aí, era aí. Á mañá viñamos coas vacas mui temprano, pasaban o río e tal. E... Apañaban xunco. E un día o Carranco...

E: A los cinco años ya venía yo con las vacas.

Cañota: ....o difunto do Fresno... apañou un carro de xunco, e cargouno... O Carranco presumía que tiña vacas, que tiña vacas... E había laghotos...

E:...por la mañana nos bañábamos, jugábamos al fútbol, rompí un tobillo ahí...Y el señor José el Carranco me lo arregló!

Cañota: Pero vouche contar o do Carranco: resulta que cargara un carro de xunco como un mundo, e pon as vacas... Había laghotos, e as vacas... Bueno! Non lle tiraban polo carro nin nada.

E: Bueno! Nös cantas veces quedábamos enterrados!

Cañota: Nós tiñamos boas vacas. Tíñamos dúas vacas, e dime: "Cañotiña, empréstasme as dúas vacas?" "ai, eu non llas empresto, sen permiso de miña nai, despois miña nai bérrame!" "Díghollo eu a tua nai, préstamas vacas, pa solealas" "Non, non, non, eu si llas empresto é pa que vaian elas solas![As nosas vacas non saben solear..."

Carlos: [solealas era poñelas diante das outras...

Cañota: puxémolas vacas nosas, como... bissss! Tirou polo carro... As del non estaban...

Comba: Estaban atontadas...

Cañota: eran, eran...

E: Tiñan que estar ben acopladas, bien educadas.

Cañota: A Mora e... Chamábanse Mora e Primorosa. Unha era do país e outra era... Holandesa.

E: Eu tamén tiña unha Mora. Mora, Paloma, Gallarda y Pinta.

Cañota: E... tiraron polo carro do xunco como si nada, e as do Carranco non foron capaces de tirar nada! E quería que as soleara... non, non, díxenlle eu: "eu de solear, nada."

X: e volvendo a Barriga Verde. Eu non sei se algún de volos dous me contou que había un enterro, que... o cura, que iba facendo un enterro... Non fostes ningún de volos dous?

E: Non, o cura... De actuar o cura, eso sí, pero de entierro no, non me acordo.

X: Carlos, ti...?

Carlos: como? Da...

X: No... Nos títeres, nos títeres de Barriga Verde había un enterro? Non me contaras?

Comba: Que morría alguén, e entón enterrábano.

Cañota: morreu Barriga Verde, morreu de repente.

E: Si, ese, morreu Barriga Verde, a ese facíanlle o entierro, ao muñeco.

Comba: e facíanlle un entierro? E como era o entierro?

E: Ah! Como se fora un... normal. Poñíanlle ao cura, poñíanlle así, dous muñequitos, cos ciriales... (ri) E a cruz, e todo eso!

Comba: Y levaban un cadaleito...

Cañota: claro

Comba:... pequeniño.

E: Si, si, todo. O velliño aquel combinaba mui ben. E despois xa actuaba, ou a Saladina, ou o fillo, xa. Máis adiante.

Comba: pero ao principio estaba el solo?

E: El solo, era o que manejaba os muñecos, pero de marabilla. El viejo era mui elegante, era mui...

Comba: Entón, volvendo a esa situación de estar en San Benito, alí o telderete montado... Como era a... Iban os nenos, sentaban alí, no chan, ou había bancos?

Carlos: de pé

E: Non, non, de pe, alí a xente a rir, e aplaudir, e eso... De pe todos.

Comba: Todos, nenos e maiores?

E: Todo, todo, todo.

Carlos: de pé, si.

E: O seu espectáculo era aquela... aquela pantalla, digamos, si.

Comba: i empezaba con música, ou eran os títeres directamente?

E: Siii. Tiñan, tiñan a gramolita, que era cando bailaban Saladina, a ermana, e non sei se había outra máis. Creo que eran...

Cañota: creo que eran dúas ou tres, eran, eh!

E: Eu conocín a Saladina muito.

Cañota: miña nai dixo que eran mui guapas.

Comba: E que baile facían, como era o baile?

E: Eh! As pezas xa non me acordan. Era muito a base de bombo e... [platillo.

X: Si, pero cantaban e bailaban.

E: Cantaban e bailaban, pero era... as frases xa non me acordo, chico, eso xa...

X: pero bueno, serían ao mellor... Pasodobles...

Cañota: Pasodobles, claro. Copla, era copla.

E:Chin, chin pún, chin chin pún. Si era muito a base de platillo e... e bombo: chin chin pún, chin chin pún. E así, un baile así.

Comba: E elas cantaban por riba.

E: Claro. E Saladina, así, bailaba así muito... Muito zarandeo, as faldas largas, e tal, enseñándolle a rodilla algo á xente...

X: A Celia non a conoceches xa, non?

E: Non, así como Celia non. Non me acordo.

X: Porque Celia...

E: Osea, había... Eran moitos ermanos, eh! Seis ou Sete.

Comba: Celia foi a que morreu de pequena?

X: Non, Celia era unha das que cantou, con Saladina. A que morreu era Otilia.

E: Saladina foi a que quedou hasta o final, máis, a que se fixo máis vella. E despois, claro, xa fixeron a vida aquí máis... recollida, xa.

X: E cando ía por Biascón... Porque ti telos visto en Biascón.

E: Si

X: Cando ía por Biascón, non levaba a barraca. Ou levaba a barraca?

E: Levaba o carro.

X:Pero donde actuaba?

E: Actuaba no baile ese que che digo eu, que non había luz. Puñeron luz de carburo, colgadas, e... E índa piso de terra, incluso.

X: Si, si, si.

E: E montaron mui ben,e todo. Que aínda o local aínda está alí, eh! [Inda ahora está adicado a taller de...

X: [e facía títeres sólo, cando era...?

E: Facía títeres, e bailaban, e cantaban. Si, baile.

X: Pero baile pa eles solos, ou bailaba a xente?

Carlos: pa todo o mundo.

E: Podía bailar xente tamén, pero quero dicir que eles iniciaban o baile: taratá, taratá, taratá...

Comba: Eles facían unha pequena actuación tamén.

E: Si, unha actuación con castañuelas, e tal...E con aquelas saias largas, e daban vueltas...

X: e non poñían cine?

E: había, si, un cine así... Mudo, claro. Coa harmónica aquela e cos muñequitos, facían unha combinación con luces e... Pasaban, como si foran unha cortinilla, así, transparente, como si fora unha gasa...

Comba: ai, si?

E: Que había dous muñecos,así, detrás, facendo figuras, que eran as mans do jefe coas...

Comba: como sombras?

E: coas mans así parriba, e os muñecos eran os que actuaban, pero era así como transparencia, como se fora así...

X: pero non proyectaba cine, non?

E: bueno, despois ao final si había unha... Unha gramolita, como se chamaba aquelo? Como eran?

Carlos: e proyectaban tamén, me parece. Bueno, non me ten cuadrado, non? Pero...

X: Claro, porque ti telos visto... na barraca.

Carlos: Eu, eu... Pouco teño estado en contacto con ese mundo, non? Nós vivíamos aquí...

E: Home, claro.

X: Pero bueno, cando viviches en Pontevedra...

E: Máis ben este espectáculo facíano máis ben polas aldeas.

Cañota: polas aldeas, si.

Carlos: polas aldeas; o contacto que había era de verse por aquí e...

E: Iban para a limosna de... de que lle deran chourizo, touciño... Porque na aldea... Cuartos non había, pero era... onde se recollía a cosecha. Cando había por ejemplo a recollida do maíz, a recollida do trigo... Todo eso, a xente quedaba xa con menos traballo, os días eran máis pequenos, viñamos ponte á noite, así á... Á noitiña, ás nove ou ás dez da noite no inverno xa é noite. Ás oito da noite, xa. E cando actuaban... acumulaban á xente.

X: e ti sabes, á parte de Biascón sabes así outra localidade...?

E: home, iban tamén a Tenorio, iban a Famelga, aquela zona... Iban buscando onde había qué comer. Porque en Biascón, en Famelga, por aí había...

Cañota: había labranza.

E: Había maíz, había labranza.

X: Na Lama habían de ir tamén, seguramente.

E: Si, pero máis ben, Famelga tiña muita fama naqueles tempos de que tiñan muita riqueza en maíz... Eu recordo de ir a nosa... a difunta da señora Laureana, ir a buscar maiz andando. A Famelga!

Cañota: Ah, si. E logo miña tía non iba á feira de Cuspedriños andando? Á feira de Cuspedriños!

E: si, e a miña tamén. A Mosteiro!

Cañota: e a Mosteiro. Miña tía iba andando.

E: si, a vender unha vaca e a comprar... unha vaca, a Mosteiro andando.

Carlos: Esa época verdadeiramente foi unha época terrible. Era un período de supervivencia.

(falan do moito que se andaba naqueles tempos. Genaro empeza a contar do seu fillo, que recuperou a festa en Cuspedriños.)

38:54

E: Bueno, filliña. Que máis hai?

Comba: Só unha preguntiña que che quería facer antes. Eh... volvendo ao de San Benito, non?

E: Si

Comba: porque xa sei que tes que marchar cedo... Cando remataba... Había a actuación das mozas que cantaban e bailaban; despois xa eran os títeres?

E: Si.

Comba: xa eran os muñecos. E... Despois da... É decir, cos muñecos acababa a obra. Acababa o espectáculo. Eles cobraban algo, pasaban unha gorra, ou como...?

E: Alí pasábase máis ben a gorra, porque alí... A xente tiráballe monedas, generalmente. Tiráballas ao suelo.

Comba: tirábanlle moedas?

E: Si. Al reírse, e tal, e tirábanlle unhas monediñas ao suelo. Eran de, eran de... do que vivían, realmente. Home, despois igual había unha persoa que lle daba... algo máis, non? (39:34) Porque lle facía gracia.

Comba: E todo o mundo, como que se vía obrigado a botarlle ou moita xente como non lle poñía...?

E:Non, non. Eran mui liberal todo. Nese aspecto non... Esta gente nunca te fue así... Los de los juegos ya era distinto, esos ya hacían trampas y hacían el demonio! Eran artistas! Pero estos no, estos eran gente buena y en ese aspecto era humilde, eh?

Comba: i aquí en Lérez, ademais do San Benito non actuaron nunca, para os nenos do barrio, ou...?

E: no, de aquella quizá no.

Cañota: eu... [bueno, claro, eu son a máis xoven, pero eu non me acordo...

E:[eu más ben os vía así, nos bares, pero máis ben eran... atuacións , eran hacia las aldeas, eh?

Comba: mmmm

E: Claro, buscaban... lo que no había.

Comba: aquí non lles iban a dar...

E: y no exigían nada, porque además... hablando con el tabernero de allí, con Modesto, que era un buenazo, y había un tal... José de la Bouza, que era un señor que estuviera fuera, y... era el que tenía el baile, precisamente. Home, cobraba daquella un pataconciño de... polo baile, fíjate ti! (ri)

E... Simón, vello...

Carlos: Simón

E:... también intentaba cobrar un patacón, pero aquí os veciños, como o tomaban de broma, xa non lle daban o patacón!

Cañota: Simón o do Castelo...

E: Jaime o Lanudo era un dos expertos en decir que xa pagara (ri)

X: en pasar e xa non lle daba o pataco.

E: Eu dáballe patacón, meus hermanos tamén. Pero Jaime, ese nunca, tiraba... tiraba cualquer cousa ao aire... "a ver ti, este... Lanudo! A ver, pagha!"

Carlos: Jaime o Lanudo?

E: si. Xa o pescara, muitas veces. [imita voz de enoxo]" E se non queres, que vou aí xunto a..." Como efectivamente non había luz, e caía en la tierra (ri). El otro: "eh, eh? Este é un tramposo!!!" Había personajes de todo tipo, aquí!!

X: Nunha ocasión dice que... o Silvent, o Barriga Verde, que actuou no baile do Simón. Dice que nunha ocasión...

E: No recuerdo, pero puede ser que sí. Cuando Simón tenía el baile arriba en el Castelo. En Casal novo, allí.

X: Si, en Casalnovo.

E: Que... despois seica púxollo de carburo. (ri) Porque non tiña luz, tampouco.

X: Si, supoño.

E: Ademais, el poñíase na porta... Despois tocaba, pero tocar tamén tocaba fatal, eh? O pobre.

Comba: quen?

E: Simón. Ah, o da taverna.

X: O do baile.

E: A taverna de Simón.

Carlos: E portanto, despois os fillos todos son músicos.

E: Si, mira, estando eu solteiro leveinos a Biascón, a un fillo, ao Elías, que aínda vive.

Carlos: Elías, si. Que é un dos maiores...

E: Si. Ahora... O maior morreu hai un ano, máis ou menos.

Carlos: Si. O que vivía alí...

E: Pepe, si. Si, que era o máis serio.

Cañota: ai, na Ferreira? Que vivía na Ferreira?

E: No, que vivía... aí no Castelo, en Casal Novo.

Carlos: que tocaba o saxo, me parece.

E: Si... Non, que tocaba... batería.

Cañota: batería, que el tamén tocaba a batería, sí.

Carlos: Elías, Elías a trompeta.

E: O Elías tocaba a trompeta.

Carlos: e o outro, que morreu, o Jaime...

X: Jaime tocaba a batería, Pepe tocaba o acordeón.

E: Pepe o acordeón, si. E Jaime ten un fillo que é maestro, está na directiva co meu fillo.

Carlos: ten un fillo que é un músico de categoría, de conservatorio, cuidado con el.

E: Si.

Carlos: E con... Fai espectáculos, non é que faga espectáculos. Si, ten un... pequeno grupo, que ten feito...

E: Si, bueno, pero ten música boa. De... de conservatorio.

X: Mira... Ti, á famila conocíala, ao José conocíalo, anque non o trataras...

E: Si, José era un tío... elegante. Eu tiña... que... xente que di que parece que era francés, pero eu teño que era cíngaro aquel home.

X: que era cíngaro, que era gitano.

Comba: si? Tíñache aspecto de...

E: Si. Pero fino, eh? Era elegante, era alto, un señor guapo...

Carlos: quen?

Cañota: o Barriga Verde, o Silvén.

Carlos: Ah. O Silvén, o vello.

E: Mui fino, eh? Mui elegante e mui educado.

Cañota: Pero o Silvent é un apellido francés, cuidado!

E: Será, os digo, no sé si es francés o... Pero el estilo de este hombre... Porque él dominaba muy bien todo... las cosas de los cíngaros, no sabes? Esa, esa música, y esa educación...

Comba: tocaba ben, tamén?

E: Si, el tocaba... el violín. Oque pasa.. Nas fiestas y eso no tocaba el violín. Hacía el espectáculo de los muñecos y eso, que era lo que...

Comba: tocaban os fillos?

E: Os fillos xa eran más bien de... De acompañamento. Bueno, este último, o Alfonso, ese collía algo o (..?) pero bueno, non era a calidade do...

Carlos: O resto eran mulleres todas.

E: Si.

Cañota: mulleres había varias.

Xaime: De homes tuvo a Alfonso, tuvo outro máis que... non me acordo como se chamaba...

E: pero ese non actuaba nada.

X: non actuaba nada, non.

E:[Era así un poquito tarado.

X:[despois marchou para Asturias, traballou nas minas, morreu alí...

E: Ese era un poquito así... Deficiente, yo creo.

X: Si. Estou pensando agora como se chamaba... Non me acordo.

Carlos: Aquí, aos nativos da nosa parroquia chámannos moinantes, de Lérez. De que ven ese nombre, moinante?

Comba: pois eu creo que está relacionado con esa...

X: coa vida ambulante

Carlos: co mundo da farándula, esta.

Comba: cos ambulantes, cos feirantes.

E: Había un pouquiño de mezcla, xa ultimamente. Por exemplo as Furonas mezcláronse cos daquí do Juan Luis. (?)..

Cañota: Si... E os Galeanos igual...

E: e os Galeanos igual, e os outros... Como lle chaman aos outros, pobres?

X: os Carballedas.

Cañota: os Carballedas.

E: Eses eran una recua dellos!

Comba: E Emerenciana tamén era dunha familia...

E: Emerenciana era destes.

Comba: Claro, quero dicír. O José Silvent veu aquí, chegou aquí porque casou con Emerenciana...

E: si.

Comba: Que Emerenciana era de aquí pero tamén se dedicaban ao mundo este...

Cañota: Os Emerencianos eran os Filoseras...

E: Era familia dos Filoseras.

Cañota: Creo que era irmán de Siña...

E: Filosera era el, Emerenciana era ela. A muller, do Filosera, é decir a nai do... Filoseras...

Cañota: si...

E: ...esa era Emerenciana, e o vello era...

Cañota: era Filosera.

E: Si.

Cañota: Si, si, señor Manuel.

X: Ese vivía na Fontaíña.

Cañota: si, viviron na Fontaíña. Si, que alí naseu Moreno, que lle foi miña nai a madriña.

X: E o Moreno aínda é familiar tamén deles, non?

Cañota: son parientes.

E: Home claro.

Cañota: Son primos, ou...

E: Son familia directa, todos. Amáis mui larga, eh! A familia das Emerencianas e dos Carballedas era larguísima.

Comba: e aquí en Lérez había unha escola?

Cañota (46): Aquí mismo hubo unha escola. [Aquí na Porta do Sol...

E: Si. [Aquí hubo escola, pero bueno... Porta do Sol eran as primeiras.

Comba: e estes nenos, os nenos de silvent, iban á escola?

E: (.) Por aquí no.

Cañota: non

Comba: non?

Cañota: os nenos dos ambulantes daquela pouco iban á escuela, me parece a min. Como andaban muito por aí... Sobre todo os das tómbolas...

Comba: Nin no inverno? No inverno tampouco, non...

E: Si, de inverno estaban por aquí, pero como dice o outro, estaban comendo do que habían xuntado das festiñas, e esas cousas todas...

Cañota: eu non me acordo...

E:e depois tamén unha axudiña dos veciños tamén había porque, era buena gente. Estos que se dedicaban a esto no eran mala gente. Osea no eran...

Comba: pero quero dicir, os nenos non xogaban cos nenos deles...?

E: Si, por xogar si, pero bueno, non había muita relación, tampouco.

Cañota:De todas maneiras toda... a xente que vivía por ese camiño toda era ambulante.

E: Si, por aquí si. Los de aquí... estaban relacionados entre ellos...

Carlos: Chamábanlle o Camiño Vello...

E: O director era o siño José o Carranco.

Cañota: Si, si.

E: Señor José el Carranco, el...

Comba: Si, ese que falábades antes.

E: Señor José, el viejo, que era buena persona, por cierto, muy trabajador y buena persona. Pero es que dominaba a los ambulantes estos...!

Cañota: é que a mitá vivían nas casas del.

E: Si no lo arreglaba con la vara, carajo!

Cañota: Muitos vivían nas casas del, naquelas casiñas pequiniñas que había aí... [me acordo da nai da Sita...

E:[Si, las casas por aí eran del y de los Potros.

Cañota: dos Potros, si.

E: Entonces el señor José, cuando había quejas aquí en el barrio... "Oye, ti, ven pacá! Que lle fixeche a aquela, ou lle roubache a Fulano....?" "Eu non fun, señor José!!" ^[imita voces] "Pasa pa dentro!!" E collía unha vara e ao carajo. Tiña orden de la madre y el padre. (..) Si, este barrio aquí era punto y aparte. Eh... la Torre.

Comba: este barrio concretamente?

E: si, desde aí... Desde cien metros parriba, hasta el cruce, casi. La Puerta del Sol ya no. Ya cambiaba.

Carlos: Oye, Teodoro Furón era fillo da Hortensia ou de Darío solo?

Cañota: De Hortensia solo, de Hortensia solo.

Carlos: E ese estuvo sempre ao margen desa movida.

E: era una gran persona, Teodoro. [Y buen zapatero, sí.

Cañota: Estuvo preso, cando foi da guerra, Teodoro.

Carlos: E de feito, cando foi da guerra coincidiulle que noo cepillaron de milagro.

E: Si, estuvo preso porque se juntaba con...

Cañota: [estuvo no Lazareto e todo, creo...

Carlos: pero, el sempre foi algo á parte. Osea, o que che queda un pouco a imagen del, non?

E: Era muy buen hombre. Y tiene un hijo en la notaría de... de Penela. El hijo que está allí, de pasante en Penela es hijo del. De Teodoro, que tenía una zapatería debajo...

Cañota: tiña aí, si, na de Moldes. Teodoro...

E: De la familia esa que era el único, que era medio hijo, o sea, era el hijo de la mujer y no del...

Carlos: Era o maior, de todos.

E: El mayor, Teodoro. Pero ese era un buen chaval. (48:26) Serio, honrado y de... verdad. Y trabajador.

Cañota: *Dabord*, nunca se xuntou con... cos ambulantes.

E: y se casó con una prostituta.

Cañota: Ah, yo eso ya no lo sabía.

E: Sí, era muy guapa. Que aún vive, eh! [aún hace poco que fue a mi comercio.

Cañota:[sabes de quen era irmá, da muller? Daquel...

Carlos: A muller de Teodoro?

Cañota: de Teodoro. Una que vive en San Antoniño, que...

(discurren dúas conversas paralelas sobre a muller do Teodoro.)

E:... de esas chicas, bueno, de aquellos tiempos, que era muy guapa y... Se casó con ella y bueno, salió de la cosa y... Y ella tuvo hijos, hasta no sé si tiene tres hijos, si cuatro. Uno está en la notaría.

Es decir que, aún siendo a veces... Los Carballedas también. Gente (...) Se fueron desligando de ese ambiente que había... Pero bueno, fueron saliendo, las nuevas generaciones fueron saliendo, eh? No sé ahora si incluso... No hay nada, casi. Los Molineres, son de esa familia, Molineres eran familia de... los Carballedas. Se llamaba Dominga, la madre; y la... y el marido era maño, que era... el padre, la madre andaba con los... Cómo se llamaba aquello?

X: cos remuíños.

E: Con los remolinos, por las fiestas.

Comba: Ah, andaba vendendoos...

E: Si, y el padre cantaba historias... de crímenes! (ri)

Cañota: Si, crímenes de Cuenca!

Comba: pero non era cego...

E: [cantaruxa un romance]

X: non, non era cego, non.

E: Cerval [ri]. Llegaba a Pontevedra, se ponía... [novo barullo de todos a un tempo]

Comba: Entón... Perdón é que...

X: Si, mellor ir centrando...

E: Taste armando un lío. Todos los personages que te metimos en la cabeza!

Comba: Esta familia da que falades, os Moliner, tamén estaban asentados aquí en Lérez?

[todos a un tempo] si, si...

E: pero bueno, venían de fuera. Estos vinieron vecinos vuestros.

Carlos: [E os fillos chegaron a ser a firma máis importante de Pontevedra.

X:[Pero ela era de aquí, non?

E:[ela é Carballeda. Dominga, que era mui guapa. Chss! [Y muy buena mujer, eh!

X:[el era maño...

E: ...a parte de los defectos... morales.

Carlos: Que era dos Carballedas... El era maño, Moliner era maño.

CaCañota: [Tiñan a tómbola da (?)

E: Y gracias a ella, gracias a ella, los hijos... Antonio aún vive. Gracias a ella, los hijos no pasaron hambre.

Comba: a que lle chamades maño?

Carlos: porque era aragonés.

Comba: Ah! Vale, vale, é que eu pensei... Xa non sabía.

X: Ela era daquí.

Carlos: Pero os fillos chegaron a ser a firma máis importante de Pontevedra, ou unha delas.

E: Sí, hoy están mal, también, pero...

Carlos: Mira que están montaos, eh!

E: Si.

Cañota: estaban.

Carlos: un morreu, o máis novo morreu, o Anxo.

E:Fue cuando empezó la venta ambulante de... Vamos, de todo lo de...

Cañota: [Tiñan a tómbola do Ratón...

E:[...que empezaba a venir ya, de China...

Carlos: o que fan ahora os chinos...

E: pero aún no estaban aquí los chinos.

Comba: Claro, eles vendían...

Carlos: non sei se lle venderían o negocio aos chinos...

E: ellos recibían mercancía... tipo china, de fabricantes de categoría que empezaron allí fabricando, y fabricaban muy bien, pero de repente la competencia que venía de fuera, pues, tuvieron que ir a China. Entonces los grandes almacenes de España le vendían los productos chinos a estos, precisamente. Y se hicieron mucho dinero.

Comba: y estes iban para as feiras a vendelos.

E: Si, ás feiras, aos mercados, nas festas, en todo.

Carlos: [Antonio iba a China, foi a China a neg... a por mercancía. Foi a China en persona, díxomo el un día.

E:[Hicieron mucho dinero. Bueno, cogieron esa ocasión, el buen momento, de que vendías casi de todo y... supieron aprovecharlo. [Y sin embargo hoy ya los precios ya no... Muy mal.

Cañota: [Os fillos do Ángel estánse desfasendo de todo.

Carlos: Están...?

Cañota: Desfasendose de todo!

Carlos: Coño! Por que?

Cañota: Si, [o... os fillos do Ángel...

E:[sí, porque realmente ahora ya no vendemos nadie nada.

Carlos: Non lles vai o negocio?

Cañota: Tanto ese que está de lado do bingo, outro que teñen alá...

E: sí, tienen muchos, pero...

Cañota: Pero estanse desfasendo de todo.

E: ...de todo.

Carlos: o que está en frente ao hospital é de Antonio, me parece.

Cañota: No, no. Creo que era do Ángel. (52:29)

X: Pero volos dous, volos dous, que sodes os maiores de aquí...

E: de la Posguerra.

X:... que recordades á xente, a vivir aquí... moinantes....

Carlos e E: Si.

X:porque aínda os recordo eu sendo pequeno....

E: esta avenida era casi total. Era José el Carranco, os Potros e... Dúas familias máis.

X: Claro, sinon eran prácticamente todos moinantes. E... a xente de Lérez.... eh... non os vía mal, ou víaos mal? Enfrentábase a eles...?

E: Non, víaos non. Se enfrentaba... Cuando te tenías que enfrentar tenías que enfrentarte, porque si facían... putadas fuertes había que...

Carlos: Non é que houbera muito contacto, mismo así.

E: No, mucho contacto ho había, pero bueno; cuando hacían cosas tal... Ya se encargaba la Guardia Civil y eso de...

Carlos: por ejemplo, aquí na do Carranco, na taverna, alí xuntábanse ás veces muitos. [Que esta é unha das tavernas máis antiguas da parroquia...

E: [Sí, aí había un centro, pero...

Comba: e sigue aberta, ahora?

Carlos: é esa que está aí enfrente.

E: pero ahí había el dominio del patrón, eh! José, ya te digo, era... era muy recto!

X: pero eles facían alboroto na... taverna, cando iban, ou...

E: Cando iban facían ruído ao mellor, pero viña o señor José o Carranco e dicía "que pasa aquí?"

Carlos: Sí, sí.

E: y le tenían un respeto que...!

X: Eran máis ruidosos ca os demais...?

E: Si, si.

Cañota: ...taban aquelas Pitas, aquelas Pitas, eran ghuapas aquelas pitas! Pero eles eran malos tamén como a rabia! Eran malísimos, aqueles Pitas!!

E: Vivían aquí ao lado.

Cañota: ideadores...!

Comba: e xa non viven, esas familias?

Cañota: non, non. Marcharon pa Corea todos!

Comba: Excepto os Silvent...?

Cañota: Si.

E: Silvent quedou aquí, sí.

Comba: porque eles quedaron...

Cañota: Quedan esos e mais varios... as Carballedas. Pero aqueles Pitas, todos, que eran malos... Eran malísimos. E aquel Paco Moro? Tamén era bo, de pequeno! Aquel que vivía[debaixo da iglesia...

X:[pero... Serían...

Carlos: o fillo é un chaval cojonudo, está casado.

Cañota: Quen? O ananito?

Carlos:En Mourente, o fillo de... de Paco Moro.

Cañota: o ananito?

Carlos: non é tan enano, bueno, non é que sea mui grande, pero tampouco... é normal, bah. Está de conserje alí no colegio de Villaverde. Un tío cojonudo.

[de novo barullo: G segue a falar polo seu lado, os outros dous polo outro]

54:45

X: Mira, pero serían máis malos, porque malos tamén os hai na población ordinaria... Eran máis malos, igual de malos...?

E: No. Había de todo, había de todo. Bueno, a lo mejor... Los había de mejor fondo como hay cristianos, como dice o outro. Había gente de buen fondo , que a lo mejor por necesidad o miseria cogía el vicio a lo mejor de robar, o de... de agendarse una cosa que era tuya, o algo parecido, o facerte una faena. Pero después también había gente... de buen fondo, no?

X: xa. Ou sexa que un pouco habia de todo como no resto da xente.

E: Mira, por ejemplo, [los de la Javexa (?) que vivían aquí en esta casita... Los de la Javexa por ejemplo eses no degeneraron. Aún están ahí, mira... [continúa de fondo falando desta familia]

Carlos: [Hai unha diferencia, sinon notable, bastante considerable. Esa xente solo vivía do, do... do espectáculo, que podíamos facer, entre carteristas e... E nós vivíamos do traballo manual: albañiles, carpinteiros, canteiros... E do campo.

Comba: Claro.

Carlos: esa era a diferencia. Entonces, a relación, mismo os rapaces... Home, había a relación cotidiana, si, pero non era o mismo ca... Eran historias de...

Comba: Tamén tiñades outros... outros ambientes de traballo... Porque eles ían fóra para traballar.

Carlos: Si, si... Algúns deles chegaron a establecerse mui ben. Había un aquí, do meu tempo, que vén de morrer, que lle chamaban o Giche, tiña unha tómbola destas... tómbola? Ese fíxose millonario. Uuuui! A tómbola máis importante das festas. A mellor de Galicia é a del. Eh, Jaime!

X: eh?

Carlos: esta xente non fala do Giche. O Giche fixo fortuna coa tómbola.

Cañota: coa tómbola.

E: ah, si. Foi dos primeiros.

Carlos: Pero fortuna, fortuna!

X: a quen lle chámalo Giche?

Cañota: a tómbola El Cubo.

E: aquel delgadito que... [que foi del? Morreu?

Carlos: [eu non sei, chamábamoslle el Giche. Que vén de morrer, el, do meu tempo, máis ou menos. Non hai muito que morreu.

E: morreu?

Carlos: non hai muito.

Cañota: os fillos ou os sobriños son os que teñen o bar San Yago, e todos eses comercios de por aí.

X: si, si, si. Eses aínda son... parientes de Alfonso.

Carlos: A tómbola máis importante das festas era a del, inda é. E recorren todo Galicia. (...) E vivían aquí, no famoso Camiño Vello. E ese de neno, si, xogábamos xuntos, todos, de nenos. Uns cos outros. Eu son mui amigo de Eleuterio Furón, que é da miña edá, que vive en Vigo.

Cañota: en Vigo.

E: Veu a verme hai dous anos, tu.

Carlos: eh?

G; veu ao meu comercio a verme, nas festas... [era malo, malo, malo.

Cañota: [o tipo, cando lle entrou na casa a... era de pequeno, pobriño, levou... dis ti que ten a columna desfeita dos paus que levou, cando lle entraba... ao Monteaghudo pola... pola chimenea.

E: era un mártir, Monteagudo era un mártir del, eh, de verdad!

Carlos: era un caco de carallo, unha vez... Unha vez entrou na de túa prima Chelo.

E: Si

Carlos: e non sei que lle sustraeu a Chelo, claro. E botoume as culpas a min. E eu daquela, mimadriña, casi o mato! [G ri] Eu choraba! Éramos nenos, pero... Era unha pieza.

E: había personajes...!

Comba: pero entraban os nenos, entraban a roubar tamén nas casas?

Carlos: bueno, ao mellor...

E: había esos elementos, había a lo mejor dos o tres aquí en esta zona.

Cañota: pero Eleuterio despois reformouse, eh!

Carlos: ah, si, si, si.

E: era un carterista de categoría, eh!

Cañota:Pero despois reformouse, porque vouche a contar, mira. Cando vin eu de Francia, resulta que eu cheghei aquí, eu non tiña nin pao paro, porque alá dixéronme que non, non sei... E, cando cheguei dixéronme “pero si tú tenías

derecho al paro...” Eu xa levaba aquí non sei cantos meses, eh? A atender a este. Xa levaba aquí... Pois eu cheguei en Agosto e esto foi... alá polo inverno, xa. E dixeron “no, pos tes que ir, tes que arreglar os papeles... O que pasa é que claro, tes que ter un certificado conforme viñeches de Francia no vran pero non pudeches, no pudeches ir ao... entregar os papeles porque estuveches enferma, ou tal.” E eu taba neghra! Pero vamos a ver, que ladróns, solo te avisan polo que tes que pagar, pero para que che paghen non te avisan de nada. E fumos un día a Vigho. O día de San Sebastián, acórdome eu, que aquí en Pontevedra é día santo e alí en Vigo non. Miña prima Chiruca, miña irmán Pila... En dous coches, fomos... con todos os rapaces, alí. E cheghamos e íbamos pola calle do Príncipe... Alá estaba Eleuterio nunha cafetería. “Home! Cañotas, tal e cual...”

E: como un marqués.

Cañota: Traballaba na Seguridá Social, eh!

E: Si, si.

Cañota: E di: “e logo como viñestes a Vigo?” E conteille o meu caso. E empezou: nada, non te preocupes que o teu caso xa cho arreglo eu ahora mismo. Dixen eu, mira que Furon feo, que me vai arreglar a min... “Arréjlocho eu ahora mismo!” “E como mo vas a arreglar ti, Eleuterio?” “Teño aquí un amigo...” Na calle Principe, eh! “que... cubano, que ese é capaz de firmar un patíbulo e xa está”. [G ri] E díxenlle a miña irmá Pila, “Bua, por ir...” Alá nos levou, cheghamos... Pero todo no mesmo día, eh! E chegamos alí, “mira...” Eu non me acordo xa como se chamaba o médico, era un médico. Non sei como se chamaba... “Mira, son mis primas” Non sabes... Casalderrey García, e el tamén son García, “y mira, la pasó esto... Teslle que firmar aquí un papel cunha enfermedá que non se pudera mover nada... Unha hepatitis! ”. Fíxome un papel firmado, que tuvera unha hepatitis! [ri]

E: seguía sendo trampón!

Comba: ai, ai, ai!

Cañota: Pero quen mo fixo foi o médico, non foi...

E: claro, pero por indicación do trampón.

Cañota: o conto é que foi, que a min valeume e...Eu reclamaba algo que me pertenecía, eh!

E: Si, bueno.

Cañota: porque eu tiña dereito a un paro como retornada, eu estuvera traballando e todo, o que pasa é que... na embajada non nos avisaron de nada...

E: pero meteute pola vía rápida!

Cañota: si, pero arreghláronme os papeles! Levoume xunto a aquel médico, o médico fíxome o certificado conforme tuvera unha hepatitis.... Ti fíjate que casualidá foi encontralo en Vigo!

Carlos: E a Sesito non sei se foi el que... que lle arreglou algo tamén pa que cobrara algo.

Cañota: si, creo que si.

Carlos: Un rapaz que a nai é unha das carteristas de aquí, boa carterista.

Cañota: Aurora.

Carlos: Ela era máis hábil que o marido. O marido era o...

E: Brillantino, non?

Carlos: o Enrique.

E: non era o Brillantino?

Cañota: ou Enrique... O Brillantino non, o Brillantino era o que vivía na costa da Piolla. O Enrique, que tuvera un fillo con aquela das Florentinas!

E: Ah! Si, si.

Carlos: Coa Florentina!

E: es que eran dos personajes parecidos!

Cañota: si, si, si.

Carlos:[unha historia tamén bastante rocambolesca...

E: [los dos guaperas, eran dos tiparracos. Daban encanto por... oíste? Daban encanto por guapos y bien vestidos.

Cañota: Si. Anque só levaran a pechera! [ri]

Carlos: unha historia de... si, os dos carteristas fíxolle un fillo alí a unha muller. E ese... ese chaval que é Carlos o... que ten unha orquesta, que vive aí na Ponte das Cabras, non?

X: ah, si, si.

Carlos: pois ese, o rapaz este... Non deixa de ser hermano, polo pai.

X: claro.

Carlos: e fixo muito por el, parece ser que é boa persoa. Fixo bastante por el. De feito tíñao na casa, pero claro, un home casado, a muller... Pero el debía cobrar algo, que ía vivindo. Pero agora xa hai tempo que noo vexo. Andaba de gorrilla, polos aparcamentos, noo vexo...

Cañota: pois o Sesito non sei se morrería.

Carlos: Non sei se morrería, porque eu hai muito que noo vexo.

X: I dentro dos... dos ambulantes, de todos eses ambulantes, había, por ejemplo, o Barriga Verde, o Silvent, tiña máis relación coa xente, tiña menos?

E: El no. El no tenía mucha relación.

Carlos: a relación era boa, mismo así. Era fluída.

E: Era fluída, pero quiero decir, no es que tuviera demasiado contacto con la gente, el precisamente. Pero bueno, no creaba ningún problema tampoco. Era apaciguador, no era armalíos. Muy serio y muy elegante...

Carlos: home, deles non se pode contar mal en absoluto.

E: no, bueno, no. De verdad que no.

Carlos: que pasa? Que xa digo, eran outros mundos. Ti vivías do que vivías e eles vivían do deles.

E: más bien lo apoyabas por la razón de que no eran incómodos, ni eran maleducados nin nada deso.

Comba: Claro. E o que era o teatro, os títeres i eso... A xente falaba deso como que era unha cousa que había que ver...?

E: Si, si, estábamos ya habituados a... a tenerlo ahí y a verlo, no sabes? Pero claro, él llamaba más la atención por las parroquias.

Cañota: polas aldeas.

E: El rural. Aquí ya había algo, ya había cine, ya había bailes, había tal. Pero en las aldeas...

Cañota: tábamos a dous kilómetros de Pontevedra...

E: ...no había practicamente nada, entonces la gente que viene de trabajar cansada y tal, y... "hay títeres y tal, y Barriga Verde..." Y cualquier gente... boca a boca... Hablan por teléfono, como dice el otro!

X: eso polas aldeas, refíreste.

E: sí, por las aldeas. La cosa dellos... Buscaban más eso... chámalle como queiras. Buscaban la limosna. No presionaban a nadie. Y lo pedían con educación y con gracia. Tenían gracia para hacer las cosas. Y echaban el bailito aquel, y después ponían el tranganillo, después salía el... los títeres... Y el señor este con los títeres, con los muñecos, era un artista, no hay duda. Que manejaba aquellas manos, y no sabía de donde salían... É verdá!

Carlos: De feito polas aldeas pasaban de todos puntos de España, eh! Pequenas agrupacións, cómicas.

E: si.

Carlos: recórdome que me contaba a muller, de que na Lama...

E: Y te hace gracia, porque manejan los muñequitos... Esta gente qué bien lo hacía! Gente especializada en eso, no? En los circos, y en los teatros, y así. Pero bueno, son

gente ya más bien de carrera... Pero estes son unos tipos artesanos que vinieron del otro mundo, como dice el otro, y aquí pues tuvieron su éxito y su...

X: porque Silvent era así, como dicides vós, así, ben parecido, e...

E: Silvent era un tío alto, delgado... Era un tío guapo, en realidad. Moreno, muy moreno, así con lunares...

Cañota: E logo como ten os fillos tan... porque mira que o Alfonso é pequeniño!

X: [pero tiña...?

E:[las mujeres eran las que eran muy cachopas, así. Ellas eran muy troncos.

Comba: Por Emerenciana. Emerenciana era máis baixiña, igual.

E: Si, era muy bajita. Era muy... tronco.

X:máis doble, non?

E: más doble, era ella muy gruesa y baja. Pero la vieja en proporción era mejor hecha quizás, y más guapa de cara que las hijas, eh?

Comba:si?

E: si, porque yo recuerdo a la vieja, que era así... Vamos, como una señora. Pero vamos muy... muy recogida y muy... guapa.

X: Era boa señora, Emerenciana?

E: Era buena mujer, sí. Era una mujer seria y...

Comba: ela tamén traballaba, non? Na...

E: sí, ella se ve que era la ama de casa y la que cocinaba, y dirigía, y tal.

Comba: e tamén andaba polo espectáculo?

X: no espectáculo facía algo, Emerenciana traballaba algo no espectáculo?

E: No, la vieja no. La vieja todo era...Home, se vía que era cosa de familia porque eran muchos... eran muchas hijas y muchos... era mucha familia. No se, en número no me acuerdo, pero eran... eran varios, eh!

X: eran varios.

E: si... hijas, por lo menos tres, que yo tenga así reflejo, tres. E hijos dos, no?

X: fillos dous, fillas, máis de tres. Eran Saladina, Celia, eh...

E: Sí, cinco, siete...

X: En total creo que eran oito.

E: Lo que pasa es que después se fueron descarriando y quedaron una plantilla, como suele decirse.

Carlos: Como nacería... a historia de Barrigha Verde? Porque... había... [había precedentes, había... En outros países de Europa tamén tiñan

E: [ya te digo, que el viejo debía traer la patente el... Yo creo que más bien de origen cíngaro o...

Cañota: o apellido é francés, eh! Silvent é francés, verdá, Carlos?

X: e era... Era un home que era culto? Lía moito?

E: si, pero... Pero no tenían mucha relación así con toda (...) esta, no tenían.

X: non tiñan.

E: No. Estaban un poquito aparte. (.) Vivían al lado das Cabexas, que son unhas... que están aí. Y ellos tenían... la casa esta de piedra la hicieron después, yo recuerdo hacer la casa esta. Pero tenían atrás la casa vieja, que era allí, la casa vieja quedaba de este lado. Y allí era donde tenían todos... los cachibaches. La... la carroza esa, la carroza, con caballo de aquella, dos caballos, de una forma esa... Por eso digo si no sería de origen cíngaro o algo por el estilo. Los cíngaros sabes que traían las carrozas... Eran así, como las que hay ahora, que presentan en las películas del Oeste...

Comba: Como as dos vaqueros, si.

E: Parecidas, no tan armatrostes, pero vamos. Un carruaje más sencillo, más fino, más elegante... Yo me acuerdo porque estaban aí, ya digo... En el Burgo era donde acampaban. Acampaban en el Burgo, donde estaba la capilla, bueno, ahora está la capilla modificada, pero ahora está en otro sitio, pero donde estaba la capilla del Burgo, no sé si te acuerdas... Donde está el pabellón. Ese terreno del pabellón... de deportes, era todo junquera. Y llegaba... llegaba el agua del río ahí.

Comba: e aí se poñían os...

E: Aí en ese campillo, que era un campillo así muy verde, y muy... muy llanito, entraban así como unos canales... Entraba la marea. Y en las mareas vivas, que eran las de... generalmente, agosto y septiembre, la cubría incluso, le llegaba al campo, eh! Y después a lo mejor durante el invierno también le llegaba... Salía, salía del mar.

Comba: I Silvent tiña un carromato así tamén.

E: Si, tiña un carromato dese estilo. Del recuerdo que yo tenía de los cíngaros que venían con los violines e actuaban por Pontevedra, a lo mejor en una plaza e iban a lo mejor con una mona, o con una cabra. Y el violín no podía faltar. Como si vas a Venecia y por ahí, ya sabes que el violín anda...

X: Ernesto...

E: dime.

X: O Barriga Verde que tiña: un cabalo... un carro dun cabalo, ou un carro de dous?

E: Tuvo... Un e dous. Non sei si era para larga distancia o de dous, pero si, eu recórdoo tamén con dous. Que poñían generalmente un diante, tirando, e outro metido entre varas, non sabes?

X: Ah.

E: Cando subían... Claro, iban polas aldeas e eran camiños, ou carreteras malas, entón tiñan que acoplarlle o doble motor (ri).

X: e ti recordas cando tiñan camión, xa?

E: si.

X: Acórdaste cando chegou a ter un camión?

E: Si, pero despois... El xa perdera a gracia. Ai xa non... Xa non vivía o vello, eh.

Carlos: Xa non vivía?

E: Eu creo que no.

Carlos: Eu creo que... Cuidao, porque...

X: si que vivía.

Carlos: ... cando empecei... Mira, eu empecei no 51 na do Bastián Rivas...

E: Eu fáloche desto de antes.

Carlos:... e algún xenro, era un xenro, polo que teño entendido. Tiña un camión, que o levou alí a facer uns traballos, que os fixo... a meterlle as zapatas de freno, chamoume a atención.

E: o xenro si, pero en vida así do vello... Non lle vin nunca o camión, non sei.

(1:08:41)

[Entra Miguel e marcha Ernesto. Hai uns minutos de despedidas]

(1:14:32)

X: A ver, Carlos, ti conocías algo da familia de... Dos Silvent, conocías algo. Conocías algunha filla?

Carlos: mmm. Pois... a relación, xa che digo. Oye, sepárannos tamén igual algúns anos, porque eu son do tempo de Arsenio, que era un dos máis novos. OU do irmán, Arsenio era quizá máis novo ca min. Pero bueno, xa digo, como che teño explicado xa outra vez o contacto que podía haber era eso, de verse de vez en cuando, pero... Non sabías muito do...

X: Pero ti ao vello conocíalo, ao Silvent o vello conocíalo?

Carlos: si. Claro, claro que o conocía. Teño a imagen del do señor sempre... Bueno, home, corriente, como, como muita xente.

Cañota: alto, delgado, era. Eu tamén teño esa imagen, máis ou menos.

Comba: Pero non falaba muito?

Carlos: Home... co tempo que te separa, as xeracións que te poden separar, o contacto que podías ter con el era... Nin ao mellor muitas veces te cruzabas e non se... Non nos saludábamos.

Cañota: si, si, porque así e todo... Con esas familias, tal, sempre había... Había... como unha diferencia, non sei.

Carlos: si, é o que dicíamos antes. Eles vivían deso, e nós vivíamos doutra cousa, entonces, a relación non é que fora mui fluída, a verda...

Miguel: e logo tamén o feito de ser... de dedicarse a eso, aquela sociedade ao mellor... marcaba certos... Non te mezcles con eles, que son moinantes.

Carlos: Quizá, pero era automático, eh?

M: Si, si, era... a sociedade.

Carlos: era automático o... comportamiento. Pero ao mellor había eso que dices ti, como decir, non te metas, porque a onde vas... De feito, a onde ibas... "ah, este é de Lérez, dos moinantes, cuidao que é carterista".

Cañota: si, inda hoxe!

Carlos: que inda se dice hoxe... Pero non lle das importancia ningunha.

X: eu creo que na xente, maioritariamente esa idea non a tiña. Eu creo que o que pasa é... un ambulante... Non está, non está... Porque é o que dicías ti antes: no vran marchaban, no inverno marchaban. Estaban en momentos mui puntuales.

Comba: claro, tiñan outros hábitos.

Carlos: Tiñan outros hábitos de vida.

X: pero non había tempo para relacionarse.

Comba: Non había tempos comúns.

M: non participaban tampouco das actividades sociais....

Comba: Vós cando... Claro, cando íbades vós á festa eles estaban traballando.

Carlos: exacto.

Comba: porque... Cando eran as festas? Cales eran as festas que íbades vós?

Carlos: ás parroquiales...

Cañota: as de por aquí cerca...

Carlos: bueno, as do entorno todo, eh! Antes as festas populares tiñan un certo... Eran un dos medios de diversión. (.) Entonces esperabas por elas. Ás seis da tarde, as festas populares era xa cando... casi estaba no pleno apogeo. Total, acababábamos ás doce da noite, por obligación.

Comba: claro.

Carlos: Entonces entre as seis e as oito e as nove da noite, bueno! Aquilo era...! E iba a mocedá toda! Que ahora non vai.

Comba: e a cales festas se iba?

Carlos: as dos entornos: Mourente, Campañó, Xeve... A túa, a de Lérez, e...

Comba: que eran todas nunha época...

Carlos: no vran, todas. San esto, san aqueloutro e...

Comba: e nesas festas estaban eles, actuando?

Cañota: eu non me acordo.

Carlos: non, é raro. Na de San Benito algunha vez... Alí na... Digo eu, alí donde está a capilla, aquela porta, aquela ventana donde está... poñen o San Benito... Antes iso non funcionaba, porque eles poñíanse alí...

Cañota: antes estaba cerrado! Que foi este cura, que o abriu!

Carlos: Exacto. Taba tapiado.

Cañota: había a porta, e a porta que estaba cerrada!

Carlos: Ah! Aí explícase por que estaban postos alí, porque digo eu, como se podían poñer aí.

Comba: apoiábanse contra esa porta?

Carlos: ou anque non se apoiaban ocupaban ese espacio e pouco espacio... podía coller.

Comba: xa. E cual é... o recordo que tes tu, desa actuación de barriga verde que viches?

Carlos: home... que entraches alí, e non sei se foi teu pai, sería... que pagou unha peseta, porque eu creo que contrariamente ao que di aquí... Ernesto, que se pagaba entrada, e era a vella, a señora Emerenciana, que a cobraba. Por eso o outro dicía acabouse a peseta.

Comba: bueno, igual ti o viches un pouco máis tarde, tamén...

Carlos: no, que va. Sin entrar muito...

Cañota: nos bailes, nos bailes efectivamente cando fasían o baile se vía que había que pagar. Pero é que lle daban alimentos, así, patatas, todo eso...

Carlos: ah, eso pode ser, si.

Comba: a ver, pero o recordo que tes tu, de san benito, era que estaban alí... que apoiados contra a parede estaba a barraca enteira.

Carlos: si, tiñan unha barraca enteira. E había, había un escenario...

Comba: que había que entrar e sentarse alí.

Carlos: e a min chamoume a atención, que che quedou un pouco esa imagen. Unha delas, debía ser unha filla, mui guapa, por certo, nun momento dado aparecía coa cabeza colgada, que daba a sensación de que a tiña cortada... E aquelo....

Comba: ai, si?

Carlos: si, eses pequenos detalle. Home, ti eras un neno ao mellor... de cinco ou seis anos, entón non vas muito máis alá, non?

Comba: porque... outras barracas ademais das de Barriga Verde, tedes visto?

Cañota: tómbolas, eran tómbolas.

Comba: non, pero máis dese estilo.

Carlos: non, non.

Miguel : na festa das Peregrinas si que había.

Cañota: e cal?

Miguel: alí na... Eu teño acordado algunha así, pero no eran... Eran máis de... A muller barbuda, o home tal...

Cañota: ah, bueno, si, pero así de títeres... (.) Eu títeres acórdome cando poñían aquí frente á de Portela. Non vos acorda aquel campo que había alí?

Carlos: muito tempo...

Cañota: aí todos os anos viña, ...la pequeña Pinki.

Carlos: e mismo...

Cañota: e viñamos palí correndo todalas noites pa miralos

Carlos: ... e mismo os parroquianos, non te acordas dunha vez a.... a do retratista, tamén, que se puxo alí a cantar, e...

Cañota: si, si, si, si, si....

Carlos: sempre se organizaba alí algo, e ibas alí.

Comba: e os Silvent nunca se puxeron aí?

Carlos: non creo. Non, no. (.) Aquí... E xa digo, polas festas do entorno; o Campañó, por aí... eu nunca, que sepa... que recorde... pódeselle preguntar a algún parroquiano, pero eu por Xeve, por aí, que recorde, non...

Comba: iban igual ás festas máis grandes... (1:20:42)

Carlos: iban ao... iban ao interior. (.) Non sei se por Vigo teñen andado...

X: si.

Carlos: si, non?

Comba: si. (.) Pero entón, a ver, volvendo ao recordo que tes ti deles en San Benito, había unha barraca [Carlos: si], que estaba Emerenciana na porta...

Carlos: si, si, si, si...

Comba: e canto cobraría?

Carlos: ... pouco...

Cañota: un pataco...

X: bueno, ao mellor da época de Carlos xa cobraba máis.

Carlos: si, quizá.

Cañota:.. un real...

Carlos: non creo que fose a peseta, mismo así, porque o outro di acabouse a peseta, pero non sei...

Comba: unha peseta era muito.

X: cantos anos... tiñas ti no ano 50?

Carlos: No ano 50 eu tiña 15 anos.

X: E pudo ser... aos 15 anos ir a ver ese espectáculo?

Comba:[ou máis pequeno...

Carlos:[non creo. Antes, fun antes.

X: Logo non... Provablemente non pagabas unha peseta.

Cañota: non, que va!

Carlos: Fun antes. (.) Hai que confesar que por ejemplo... Non che atraía tampouco muito... o tema, ao mellor, non?

X: eso non sei. Pero bueno, en Lérez tamén poucas atraccións había... Non había muitas barracas para ir... Porque había os caballitos, había as lanchas...

Carlos: si. Non había muito...

Cañota: era todo o que había: as cadenas... as voladoras...

Carlos: a lancha do Carballeda e...

X: E habería... Eu, por exemplo en Lérez nunca vin a Barriga Verde.

Carlos: e ao mellor non viña... Ao mellor Barrigha Verde non viña a todos os San Benitos... Ao mellor iría no pasado pero máis recientemente ao mellor non...

Cañota: bueno, eu son muito máis vella ca ti [ca Xaime] e non me acordo.

X: e a barraca que poñía en Lérez era a misma ca que poñía en Pontevedra?

Carlos: a min paréceme qeu si, teño unha imagen de que por fóra era así como un toldo... verde. Pero bueno, non podo aseguralo ao cen por cen. Pero teño...

X: era mui grande?

Carlos: Bueno, alí na cousa de San Benito, ocupaba casi... non sabes?... Ocupaba un bon...

Comba: e ti con quen foras?

Carlos: bueno, aí non podo aseguralo, ao mellor... ao mellor con meu pai, levoume el. Eu se fun é de neno.

Comba: eras mui pequeno.

Carlos: era mui pequeno.

Comba: e fuches con teu pai... E recordas se había... se había muita xente alí dentro, da barraca?

Carlos: pois si, eso si, si. Xente había, eh?

Comba: Outros pais cos seus nenos...

Carlos: Exacto, exacto.

X: e a xente aplaudía? Aplaudía muito a xente?

Carlos: home non o podo asegurar pero eu penso que si, porque claro... facíate rir.

Comba: porque tu recordas eso, non? A muller se cabeza...

Carlos: si, si, si

Comba:... e a córdaste tamén do que contaba Ernesto, das mozas cantando e bailando?

Carlos: non, aí non...

Cañota: pois eu acórdome que mamá que dicía... que as fillas de Emerenciana e máis do Silvent, que tiñan espectáculo e cantaban muita copla. E que eran... De cara, que eran ghuapísimas, e que eran ghuapas, bonitas...

Carlos: si, si, si

Comba: E que cantaban con castañuelas. Eso téñollo eu oído a mamá.

X: si, porque debían de cantar coplas, sevillanas, e...

Comba: canción española.

Cañota: si, canción española.

Comba: E despois, había os títeres, non? Os muñecos...

Carlos: os muñecos, sí, que non che quedou muito na cabe... (.) Eh... era coas mans, non era con marioneta, era coas mans, se manejaba...

Comba: era un guante, non?

Carlos: era cun guante, si, si. E con sombras e tal... Pero bueno, tampouco...

Comba: e acórdase os personaxes estes que falábamos antes: o cura...

Carlos: Apenas. (.) ao falar deles véñenche un pouco á memoria, pero pouco. Osea que eu tiña que ser mui cativo cando...

Miguel: e non hai xente na parroquia, que... acorde?

Cañota: aquí polo Camiño Vello, así e todo... Pero tampouco queda xente maior.

X: non, a xente que coñecía, practicamente...morreu.

Carlos: [daquela había polas... polas ciudades, había a feira. Antes en Pontevedra había a feira alí en plaza Barcelos, a feira cada quince días. Os primeiros e os 15 de cada mes.

Comba: si, si, si.

Carlos: entonces, o comercio de Pontevedra, ese día... Eses días... de feira de gando... Inda o dicen hoxe algúns antiguos. E viñan estas... Que a min chamábanme a atención estes tipos que viñan contando historias, as coplas. O crimen de Cuenca e esas historias. Era curioso.

Comba: e eso era nas feiras, máis que nas festas, non?

Carlos: máis que nas festas, era nas feiras. (.) Home, ao mellor cando foi nas festas da Peregrina, que as esperabas... Anque vivías aquí nunca ibas á ciudá.

Eu fun máis tarde á escuela que... con doce ou trece anos. Fun un pequeno período aquí, á escuela pública, aquí dito, tamén. Dito sea de paso, teño un recuerdo de aqueles maestros, imborrable, porque tuveron un mérito enorme co... coa escasez de medios que tiñan, o tratar de aprenderte... de enseñarche algo. E ves esa...Esa cousa deles, esa... esa ilusión por querer afcer que os rapaces aprenderan a ler e a escribir. Iso quedouche pa sempre, non? O que pasa é que tiñan unhas dificultades enormes... E despois, quen podía... Eu non sei como fixo meu pai para darnos un pouco de escuela... privada, e foi cando baixaba a Pontevedra. Pero se non, non ibas nunca. Entón cando chegaban as festas da Peregrina quédache o recordo aquel... Polos anos cuarenta difíciles, como é que te levaban teus pais...

Comba: si

Carlos: bueno, e iso... Era como quen taba noutro mundo! Era unha ilusión fantástica.

Comba: porque que había, muitas barracas, na festa da Peregrina?

Carlos: había barracas, había de todo! Entonces ibas... Ibas pola vila adiante... Cando papá nos levaba ás festas da Peregrina.

Cañota: levábamola... cena na cestilla, te acordas?

Carlos: (ri) siii!

Cañota: e ibamos a un bar a cenar solo pola... Alí comprábamos viño pero o resto levábamolo da casa!

Comba: claro!

Carlos: e todo estaba establecido así, non?

Comba: E como é... Que cousas había na festa da Peregrina, que barracas, que...?

Carlos: había de todo, había muito, muito, muito. Había bastante...

Cañota: caballitos... A min encantábame... Eu non era muito de avións e todo eso, tiñalle medo, pero nos cochitos sí.

Carlos: Estes Molineres tuveron tamén coches eléctricos. Estes Molineres fixeron pasta, eh! O sea que Anxo está arruinado, logho? Pero o outro aínda funciona, non?

Cañota: si, pero xa non...

cArlos: o outro vendeulle aos chinos...

Cañota: chegháronlle os fillos, e os fillos... Sempre son os que lle dan aos negocios dos pais pa baixo.

Carlos: porque mira que chegaron a ser unha firma das poderosas, aquí en Pontevedra, eh! Que xa é decir, eh! (1:27:33)

Miguel:solo a nave que ten en Porriño e a que ten aí no Campiño...

Carlos: e a que teñen na carretera de Vigo, que non sei se a venderon? Frente á gasolinera?

Miguel: xa donde vai que... Uf, pero esto hai... Ui! Fai máis de vinte anos!

Carlos: ai, esta... E alí non hai nada?

Miguel: pero aquela era alquilada, eh, non era deles.

Carlos: eh?

Miguel: alquilada

Carlos: ai, era alquilada.

Miguel: e despois alí tuvera un couso de coches, de carreiras de coches, de karts deses.

Carlos: e o do Campillo aínda a teñen, non? Eso que é, de Antonio, logho?

Cañota: esa é de Antonio.

Miguel: esa é de Antonio, pero tiñan outra en ... En Porriño... non sei se sería o doble que esa.

Carlos: Pois en Porriño teño visto eu, que marcaba alí Moliner.

Cañota: pero por ejemplo os fillos do Ángel, unha filla que se casou con un chico, que teñen unha cafetería, tamén a teñen que deixar porque el ten fibromialga ou non sei que... Porque tuveron o outro día unha voda cos meus fillos, e non sabían quen eran, pero despois déronse a conocer, e... foi cando lles dixeron que se estaban desfasendo de todo. Así e todo... Aquela Domingha Carballeda moito carto fixera co... coa tómbola do ratón!

Carlos: eses tiñan... Eses tiñan... unha atracción de feira, que era mui curiosa; a tómbola do rato.

Comba: e como era eso?

Carlos: a tómbola do rato era... un antro pequeno, cun círculo con casetas; metían un rato no medio con números, e ti xogabas a aquel número. Se entraba o rato alí, ganabas.

Comba: xa, xa, xa. Como a sorte do paxariño, non? Pero cun rato...

Carlos: E aí venderon o... Eso era o que tiñan, entonces. Eses non tiñan outra cousa! OU que eu sepa...

Cañota: con iso foi co que ghanaron os cartos.

Carlos: con iso tuveron que fazer, porque...

Comba: que premios daban aí?

Carlos: eu que sei! Anque ganaras algo non compensaba co que gastabas.

(.) A este, a este que falei hai un pouco, o Ghiche...

Cañota: o Ghiche, si.

Carlos: unha vez estaba coa tómbola, nun pueblo ai arriba de Puentecaldelas, que lle chaman Anceu... E estaba eu alí, eu daquela traballaba por alí, e fora alí, coa mu... con Ester.

Cañota:si.

Carlos: e vai e dime "coño! Oe, vén acá." "Que pasa?" "Vasme facer aquí de gancho, que aquí non vén nin diós a xoghar, carai". E vai, eu, cheguei alí e xoghei... E tocáronme unha tanda de tarteiras! Tocáronme as tarteiras, na ruleta. Botaba... non sei se botaba a andar unha ruleta, ou eran papeletas, eu non macordo. O caso é que me tocaron, carallo! Despois empezou a xoghar a xente...

Comba: e puideche quedar con elas? Ou eran só para facer o...

Carlos: xa lle quedaron alí, xa nin as collín.

Comba: amigo!

Cañota: si, era así. Era o gancho. Deso había muito, porque o meu fillo conosía muito a... Ao que ten, á que ten a... un comercio de roupa, cando sales da Torre, do camiño da Torre...

X: mmm

Cañota:... que os fillos son os que teñen a... A cafetería Sant Yago.

Carlos: si

Cañota: E Vicentín conosía muito e cando andaba polas tómbolas, cando viña dunha festa... "Chhs! Vén pacá!" Tamén pa gancho. Si, si. Anque ahora as tómbolas muito perderon, eh!

X: si. Algunhas aínda quedan, non?

Miguel: aínda hai, o que pasa é que agora van ás festas grandes. Van á Peregrina... Si que hai, pero agora é tipo bingo.

Carlos: si, si. Agora é... coa televisión e co... De feito fan o mismo, fan o mismo sistema que no bingo. Tal, tal, tal, tal.

Miguel: menos a do Cubo. A do Cubo se pon aquí diante de donde era o goberno civil. E esa segue sendo de papeleta, de comprar... i das cartas, e non sei que.

X: a clásica.

Miguel: si, ten alí as cartas, e se che toca a combinación de cartas pois levas o premio.

Cañota: E o Giche... O Giche ese... Era sobriño de Josefina a pescadilla.

Carlos: si, non?

Cañota: si, un irmán de Josefina, casárase cunha desas. Si, ela xa o dicía de aquela sempre, a Josefina. Ti coñeceches a Josefina a Pescadilla?

X: Si.

Cañota: porque... Josefina non era ambulante nin era nada, foi un irmán que se casara con familia ambulante. Que antes casarse cunha familia ambulante... Mira, cando se casou... Aí o que foi de testigho da voda de meu irmán [ri]... O... o Vaquero. O fillo de siña Carme a Coxa. (1:31:38) Ti non te acordas de Siña Carme a Coxa?

Miguel: é que se non dices o alcume eu non entendo!

Cañota: claro.

Carlos: tuvo quince fillos, eh! Casouse cunha familiar nosa...

Cañota: casouse cunha Galeana. Cunha filla... [de Evaristo Galeano. De un primo carnal de miña nai.

Comba: De ambulantes?

Carlos: bueno, tiñan churrería, máis ben.

Miguel: eran ambulantes, [o que pasa é que eran de churros.

Cañota: E nos invitaran... "vímolos invitar á voda que se casa o meu fillo... a miña filla co... co marchante" . E dixo miña nai "eh! Tamén se casa con boa cousa!" E díxolle ela "polo menos non é ambulante". (ri)

[X ri]

Cañota: pa que vexas! "Polo menos non é ambulante..." E.. fíjate, se non fora por ela... El, pobriño, mui traballador non era. Ela pois traballaba algo, polo menos.

Carlos: E tiveron quince fillos!

Cañota: tuveron un monte de fillos! Fillos!

Carlos: Ela aínda anda aí, ao frente da churrería... Bueno, ahora non anda ao frente...

Cañota: ahora son os fillos. Noras, fillos...

Carlos: unha vez, por San Benito, xustamente... Eu sempre vou alí a collerlle uns churros, non? Ela nunca mos quere cobrar, porque somos algo parientes... Os nosos pais, eran primos hermanos e levábanse moi ben, ademais. Non, eran primos de toda a vida... Entonces buscase que continúen esa relación, non? Eu polo menos. Os demais non sei.

Cañota: si home, cando morreu meu irmao Manolo, morréralle tamén un pariente... Un sobriño da muller do... Do Tino non, do outro.

Carlos: Si, a nai.

Cañota: Do que tiña frente ao Malvar.

Carlos: si. Era Tino.

Cañota: pero a Catalana dixo "non, non , eu non lle vou ao entierro do irmán da miña cuñada, que vou ao entierro dos do Arco. Qeu os do Arco sonche de máis da nosa familia..." Sempre nos tiñan así como... como máis familia. E... cós outros. Porque o Evaristo, o pai dos Galeanos, con Mamá levábase mui ben. Eran primos hermanos, dabord, pero... Levábanse mui ben, mui ben. El sempre lle viña contar as súas penas a miña nai, aquelas Chanfainas! (1:33:23) disía: "aquelas Chanfainas!" (ri)

Carlos: O churrero quen era, Evaristo ou....?

Cañota: era o soghro de Evaristo.

Carlos: O sogro... o Chanfaino?

Cañota:O Chanfaino. Era churrero, era pola parte da Julia.

Carlos: Pero Evaristo relanzou o negocio, pero de que maneira! Unha das churrerías máis populares e famosas de pola zona, eh! E van lonxe, eh! Traballan

por todo Galicia... (.) Fumos a Lugo cando foi... Non foramos con... coa asociación de aquí? Cando fóramos... ao San Froilán?

X: Non

Carlos: ...estaba alí o que é avogado, coa churrería.

Cañota: ai, si, si, si. Tamén fumos nós este ano ao San Froilán e estaba a churrería de Galeano, si.

Carlos: Estaba, o avogado. De feito cando me vé... "coño, primo! Tal..." Conoce a Yolanda, tamén. Unha filla miña que tamén é avogada.

Cañota: E ahora... Ahora eses... como diría miña nai, quen o ía disir? Eses Galeanos teñen notarios, teñen avogado na familia, teñen médicos... teñen de todo!

X: É xente totalmente integrada. É como os Silvens. Os Silvens... aquí non, porque o apellido, como tuvo fillas, non se... proliferou. Pero polo norte hai Silvens de tódalas cousas: de comercios, academias, cafeterías... hai... Silvent está mui extendido.

Cañota: pero por ejemplo... Era o que disía antes... Miguel, así. Antes... Así a xente...

Miguel: había certo pudor...

Cañota: Había certo pudor coa xente que... Anque ti digas que non, Jaime, si que había con o que, por ejemplo, andaba polas feiras, polas tómbolas, así. Ti non che gustaría que un fill... Daquela, disían "ai, eu non quero que o meu fillo ande..."

Miguel: aínda hoxe o din

Cañota: hoxe non, hoxe...

X: si, ao mellor certo pudor había, pero... non había... non había enfrentamento.

Carlos: non, non en absoluto.

X: se aceptaban.

Cañota: non, para nada. Eu acórdome... Mira, prueba delo é que ... cando se casou esa filla de Galeano e de Evaristo co... co fillo de Carme a Coxa, el era un palanquín. El... non valía nada! Non valía nada, non digo físicamente, pero así digo como pa traballadores. Pero non era mohinante, entonses mira! Sólo o mero feito que non fora mohinante, xa...

X: Pero en familias que non se dedicaban ao mundo ambulante tamén había familias... mellor vistas, e familias peor vistas, non?

Comba: e cando alguén casaba... Unha moza, un mozo, casaba con alguén dunha familia de ambulantes, que pasaba? Cortaba coa súa familia?

Cañota: non...

Carlos: pode ser, pero non podemos especificar. Pero pode ser que ao principio houbera rechazo, pode ser, pode ser.

Cañota: ao principio seguro que si.

Carlos: se se entablaba unha relación ao principio seguro que había...

Cañota: despois, seguro que foi ben acollida...

Carlos: o que tiña superado eso, non, pero...

Cañota: Dabord... Galeano, despois, mira... AS fillas, empleadas de banca, a outra empleada en Príncipe Felipe, casadas con médicos...

Carlos: a outra avogada...

Cañota: ...outro leva todo cousa de CocaCola...

Ou sexa que... Dabord, non quixeron nadie seguir co... Salvo, salvo a do... a do avogado, que as sobriñas suighen coas tóm... coas churrerías... As do Tino ningunha seguiu coa churrería. Que son as do bar do Tino, que tiveron unha churrería, en frente ao Malvar, que a tuvo a nai...

Carlos: e o Cuco?

Cañota: e o Cuco, a muller... Os fillos tamén....

Carlos: pero siguen... teñen churrería... [que a poñen na Peregrina, non¿

Cañota: [teñen, teñen. Si, e no recinto feiral...

Carlos: morreron todos novos, carai!

X: Carlos, e ti tiñas relación con Arsenio. Con Alfonso non, non tiñas relación?

Carlos: Con Alfonso? A relación incluso ultimamente, cando coincidíamos aquí no Carrero, que a el tamén lle ía o alpiste de carai... Porque o tinto, chico! Era un gran amante do viño tinto, agora non sei se sigue bebendo... (ri) Pero mandaba unhas cuncas! Siiii, foi co que máis tuven, quizá!

X: con Alfonso?

Carlos: si, porque coincidíamos, ou pola calle, ou... aquí na do Carranco. OU nalghun bar ou... Pero os outros, é o que dicían aquí as rapazas. Si marchan... ese período de que andan por aí, ti xa... Non era coma nós, que traballábamos en determinados lugares e... o resto da mocedá todos os días.

X: Alfonso en realidá xa... leva muitos anos sin ser ambulante.

Carlos: Claro, claro, claro. Eu con Alfonso, sempre que nos encontrábamos, sempre falabas algo. Inda hoxe si o encontro, pois.... Sempre te paras incluso un pouco.

X: porque... aínda que é maior ca ti.

Carlos: algho máis maior será, non muito, ao mellor. Alfonso que andará, polos 80?

X:Oitenta e poucos.

Comba: Eu creo que naceu no 32.

Carlos: Eu vou pa 78, así que...

X: Si. Pero Alfonso, ao mellor desde o ano... 70 ou setenta e tantos... Xa non é ambulante.

Carlos: E nós ese período que estábamos polo estranxeiro, tamén... Este detalle de estar no estranxeiro deixa... Deixa trazas, deixa secuelas. Na medida de que... Desconectaches un momento dado. E anque ves tódolos anos de vacacións, ves a pasar aquel mes, e non te enteras... Da evolución das cousas, de muitos detalles. E se me descuido nunca volves a recuperar ese... ás veces, por conversacións, falan de detalles e ti claro... Non sabes deles, porque non estuveches aí, non? E sempre hai ese pequeno... vacío, non? Sempre.

Miguel: Ti tamén, cando viñeches, xa non viñeches pá parroquia. Entonces xa tamén, perdes esa...

Carlos: tampouco, iso tamén. Xa non vin pa parroquia, eu vivo na parroquia de Mourente. Quixen facer por aquí unha casita, nunca me deixaron... Por lei, inda menos mal. (1:38:58)

[explica todos os pleitos que tivo cando tentou facer a casa]

(1:41:55)

X: Carlos, de que parte da Lama era a túa muller?

Carlos: Da Lama mismo.

X: E ela alí ten visto a Barriga Verde, ou non?

Carlos: Pois si! Máis ca min, ao mellor. [Falaba ás veces deso...

X: [E tenche contado algunha cousa?

Carlos: de feito, de feito, Alfonso, cando despois facían baile, buscaba muito a bailar con ela, que miña muller non era mui alta, entonces...

X: Ah!

Carlos: si, si, andáballe encima!

Comba: ai, si?

Carlos: tenme contado ela...Si, si. Quen di... a compañía esta, falaba el muitas veces dunha, que debía ser do centro, ou pa alá, que viña cando era... no inverno, a Pasión de Cristo. (ri) e parece ser que o que representaba a Cristo que era un mozo mui apuesto. E as mozas do barrio... ! (ri)

X: Claro...

Carlos: E botaban alí unha temporada, non? Contábanche esas historias... Facían todo o que había que facer na casa pa poder asistir a... á función.

Comba: claro...

X: E de Barriga Verde que che ten contado? Da Lama...

Carlos: home, non temos falado muito do tema. Pero bueno, ela contábame esas historias.

X: o que se ve é que facía baile, cando ía pola Lama facía baile.

Carlos: si, facían baile, incluso proyectaban películas, me parece.

X: cine...

Carlos: películas do Oeste, con... Tom Mix, e eses outros... Ao mellor de cine mudo, non sei...

X: osea que farían... baile e...

Carlos: alí facían todo.

X:... cine e... títeres.

Carlos: Si, si. E despois deberon ir á parroquia de Covelo, que é a famosa parroquia do conde, Cabanelas. Tes oído falar do Conde Cabanelas?

Comba: eu creo que Alfonso me contou algo deso...

Carlos: ese é unha historia... digna de mención, eh!

Comba: si.

Carlos: Jo... Ao mellor o último señor feudal. Fíxolle casa a todo o pueblo, pero con derecho a pernada. Pode ser, non...

Comba: eso non o sabía...

Carlos: e tódalas casas polo mesmo estilo!

X: eso depende a quen lle preguntes...

Carlos: as fachadas... (.) pero ten unha historia un pouco singular. Este foi pao Brasil, e alá fixo unha fortuna colosal, co xogo... Colosal, eh!

X: co xogo... co xogo do bicho. Ti sabes como é o xogo do bicho?

Carlos: si, algo teño oido. De feito, tan tratando de sacalo a reducir aquí en Pontevedra. Non sodes vos, os que andades... Quen foi que me dixo...? Ou é...

X: Pepe?

Carlos: Pepe. Non, Pepe non é, é o compañeiro. Un que coincidiu unha vez.. Porque mira que fixo unhas escuelas, alí!! Inda están alí as casas. Cos mellores profesores... Alí ven estudiar xente... Bueno, formou a xente...

Miguel: era un indiano...

Carlos: eh?

Miguel: era un indiano.

Carlos: Era un indiano. (1:44:32)

Comba: Pero era conde, tamén?

X: non.

Carlos: Déronlle o título de conde porque os terrenos do hospital deunos el.

Comba: Vale...

Carlos: os terrenos do hospital provincial dounos el con Isabel II, debeu ser nese período ou... Pa darlle o título de conde, había monarquía, naquel momento... [E déronlle o título de Conde de Cabanelas.

Comba:[sería con Alfonso XII, máis pacó, non? Ou Alfonso XIII...

X: Claro...

Carlos: con Alfonso XIII; pode ser.

Miguel: o hospital provincial...

Carlos: ai! É centenario, eh!

Miguel: máis que centenario!

Carlos: debeu ser con Alfonso XIII. E aquela galería de abaixo, debe ser da época, eh! E teñen alí un busto del. Nunca se fala del, ten alí... a figura del nunha estatua. De pedra, por este escultor...

X: debe ser de principios de século XX.

Carlos: e abaixo está a figura del en bronce.

Comba: e eso é no hospital...

Carlos: é un monumento... de pedra, e no pedestal, está a figura del en bronce.

Comba: é que eu creo que Alfonso me contara que eles foran actuar alí, pagados por este señor.

Carlos: Pudo ser. Ou polo... Debeu deixar unha especie de fundación. Ou algo. Hasta aí, non sei. Anque, esas casas son relativamente recientes. Qeuro dicir que están mui ben, son de pedra...

X: por eso digo eu que o hospital, os terreos que donou non sei se serían para facer o hospital ou amplialo, ou algo.

Carlos: Fixo as escolas, e fixo a finca que ahora é da Deputación...

X: Entonces eu, o que teño entendido aí é que, en determinado momento, cando ten vido o Cabanelas pasar o nadal á Lama, pois... para que ningún veciño quedase sen ver o espectáculo de Barriga Verde, pois pagáballe un tanto e pasaba todo o mundo. Determinados días... Pasa todo o mundo cinco días, ou tres días.

Carlso: e ... Arsenio casouse alí. Non sabía que morrera, eh! Un día... Estuvera en Francia, despois marchou pa Francia.

Comba: e a Arsenio lémbralo ti, dicías, de velo na Peregrina... Facendo o equilibrismo aquel.

Carlos: Ah, si, si. Home, non podo especificar o período, o ano, pero eu creo que foi vindo xa eu do estranxeiro. Cando viñas de vacacións.

Comba: claro.

Carlos: Debeu ser na década dos 60. Os últimos estertores do funcionamiento do... do tema. Habíalle que preguntar a Alfonso se nese período... Non creo que fora antes, a min dame a sensación qeu foi nese período. (1:47:13)

Comba: I entraras, daquela? Á barraca?

Carlos: iba cos rapaces, [a min paréceme que si, non podo...

X:[no ano 60, ou 63 ou 63.

Carlos: Exacto.

Comba: Pero Jose estaba dentro, ou xa non estaba?

Carlos: o vello xa morrera, me parece.

X: non

Comba: non morrera.

X: Non morrera, o que pasa é que ao mellor xa non traballaba.

Carlos: el xa non traballaba. Arsenio era o máis hábil de todos; facía a mímica. Movíase nun pau, alí, cun rodillo, e... unha tabla... Esa é a imagen que me quedou del, non...

Comba: e tamén facía os muñecos, el? [O Arsenio?

Carlos:[Non creo. Non sei.

X: Manolo, Manuel... o irmán de Arsenio... Non o viches?

Carlos: Manolo teño unha certa imagen del, pero... Era máis... máis rechoncho, máis fuerte. Paréceme.

X: porque eles vivían aquí. Eses netos viviron aí, con eles.

Carlos: Claro, donde iban vivir? Supoño que vivirían aí.

X: No, bueno, outras fillas casaron e marcharon.

Carlos: ou vivirían coa... coa nai, coa nai dos... Debían vivir por aquí, pola zona, mismo así.

Cañota: eu creo que vivían aí. Socorro.

Comba: Na misma casa.

Cañota: si, ho! Eu acórdome daquela muller das pernas así ghordas... Así, así todas redondas, ghordas...

M: Así inda hai pouco que estaba unha señora maior aí...

Cañota: e andaba con muita calma...

M: inda a acordo eu, esa muller.

X: [ti acordas unha filla.

Carlos:[E aquí ao lado, había unha familia mui pudiente. E cando...

X: [Que era así, grandota.

Cañota: que era a nai de Alfonso.

X: [Non, non, unha irmán de Alfonso. Miguel a Emerenciana non a acorda.

Carlos:[De feito, un deles; un descendiente desa familia vive na Coruña. Era unha familia mui pudiente, e cando foi da guerra, a un chaval, a un fillo desa familia, que era un rebelde daquela, quixérono cepillar, e leváronlle todo o capital pa non cepillalo. Ou prácticamente todo. (.) O Lavaradas.

Cañota: O Lavaradas. Ese era un personaje.

Carlos: O Lavaradas, cando foi da guerra, el mozo, quixérono sacudir. Era un personaje, mismo. Un tipo preparado, ademais.

Cañota: Quixérono, quixérono sacudir.

Carlos: A familia era mui pudiente, unha das máis pudientes de Lérez!

X: perdona que te interrumpa. Ahora que falas de preparado. Ti cres que o Silvent era unha persona preparada, que era... ?

Carlos: non podo definir eso. Non podo, non podo decilo. Pero supoño que si, se tocaba o violín e todo... Que me parece que teño esa imagen, de velo... supoño, supoño. Que tería...

X: Pero tu nunca o viches tocar o violín. Vicheslle tocar o violín algunha vez?

Carlos: pois non, a verdá... Non recordo. Pero se o dice Ernesto é que ao mellor tocábao. Non sei, eh!

Comba: Tu non lembras... a parte esa do principio, donde tocaban? Eso non o lembras...

Carlos: non, non.

Comba: E unha atracción que facían... bueno, que me contaron a min que facían dentro da barraca, que era dunha mariposa... Eso sónache?

Carlos: non recordo, tampouco.

Comba: dunha das fillas vestida de mariposa. Non sei se era nesta barraca ou noutra.

Carlos: Pode ser... Pode ser... Cando falades desas cousas, ao mellor véñenche... Pero non podo, non podo especificar e dicir, si.

X: ... era a mariposa fantástica.

Comba: Si, que polo visto era un número que gustaba muitísimo. Que lle gustaba muitísimo á xente, porque xogaban con luces, entón que parecía mismo unha mariposa. Era unha das nenas... unha nena. Tiña que ser mui pequena. Unha das fillas.

X: Si, se era a mariposa fantástica, era unha persona... que tiña unhas alas, cunhas telas, así mui vistosas, de muitos colores, i despois por medio de proyección de luces, que podía ser, daquela, a linterna máxica, ou así... pois inda daba máis...

Comba: Máis efecto...

X: máis o efecto de... luminosos, e chamaría a atención, claro. (1:51:05) Pero nunca supen que...

Comba: que o fixeran eles.

X: Eso, que o fixeran eles.

Comba: Non sei, igual eran os outros.

[Rematamos a conversa] (1:51:20)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CONVERSA TITIRTEIROS PEDROSO

15:49:30-15:49:50 chegada dos titiriteiros á mesa
(até 15:50:20) colocación do mantel
15:51:44 Kukas abre botella de viño
15:53:28-15:53:32 brinde

(non interesa o que conta Anxo sobre as pesquisas sobre a familia Silvent e Barriga Verde, como off para outro momento do docu??)

16:04:54
Tatam: de feito en Redondela, un alcalde que houbo, Amadito, tne cartas de Paco Porras comprometéndose a vir á festa... DAquela non había contratos como agora: viñan ás festas, subastaban os postos, os terreos para colocar os postos (16:05:15) e ese día era importante, porque vías a todos os que ían á festa e xa era como un adianto da programación (16:05:34)

16:07:42 Kukas: hai un movemento que nace en Galiza, que son os títeres das Misións Pedagóxicas, con Dieste, con Lugrís, con Mazas... xente moi importante da cultura galega, xente ilustrada, que estivera en Inglaterra, en Alemaña... e veñen a Galiza e referencian os títeres. Pero non só eles. Está tamén Valle INclán, que fai títeres. Non só escribe para títeres senón que tamén representa títeres en Madrid. (16:08:19)

16:09:04 Kukas: eu lembro aos cegos en Santiago que ían ao conservatorio a aprender violín e que lían os crimes... E un cego estaba tocando e entón unha señora ía por detrás e extendía a capa, poñíalle un pao e ela con 2 guiñoles ía representando o crime. E logo a filla, cunha pandeireta dáballe, chis chis, e logo pasaban a gorra e vendían os crimes. Facían as dúas cousas. 16:09:32

16:10:08 Isabel: cando nós empezamos na xente aínda quedaba o recordo de Barriga Verde, e houbera ese baleiro, porque nós tiñamos como reclamo publicitario : “tralo baleiro deixado por Barriga Verde...” 16:10:24

16:17:20 Kukas: eu lembro cando empezamos nós, que faciamos como este, así, pequeniños... (sinala ao boneco do cura) Levabamos unha maleta e íamos a un pobo... Por exemplo temos unha foto que son graciosas, porque estabamos no Barco e había un tipo da comisión de festas que aguantaba un pano, e agarrando outro pao que ten o decorado, e nós actuando así... Iso é porque as luvas o permiten, levar o teatro practicamente ás costas (16:17:47)

16:20:18 Kukas: Meus avós falaban dos Cristovos como referente. Pero os Cristovos veñen máis do Sur de España, e de Portugal, incluso máis que, ás veces dise que tiñamos que ver con Pulcinella, eu creo que máis co Sur de España e cos portugueses... Anxo: a orixe é Cristobal Policinella, claramente, o da commedia dell arte, que se move por toda Europa e chega até...16:20:39 Tatám: ou as marionetas, que realmente a súa orixe está na Igrexa, en actos relixiosos. Chamábanlles marionetas porque eran pequenas Marías, pequenos bonecos qu eveñen daí. 16:21:56

16:23:29 Tatam: eu aquí reivindicaría “monicreque” porque creo que Kukas, a vosa compañía, é unha palabra que dá unha identidade ao títeres galego (16:23:40) Isabel:

pero o títere galego a partir do que é a nosa xeración. Kukas: pódoche dicir que nós andabamos así cando empezamos, mandabamos as cartas dicindo “grupo de monicreques”... E dicían “os nicromedes, conquicreques” (risos) Carallo! Non podíades buscar unha palabra máis fácil! Iso quen carallo pode dicilo ben, home! (16:28:08)

16:26:16 Isabel: eu penso que a labro máis importante polas marionetas, en Galiza, é xusto a da nosa... Kukas: cando empezamos nós. Isabel: a nosa xeración. Creo que somos os que fixemos... Tatám: a dos 70. Eu recordo a Roberto Vidal Bolaño con... Kukas: ...Touporroutou da Lúa e do Sol. 16:26:04

16:27:00 Kukas: tamén hai un momento importante nos títeres que é cando chegades vós, con Fernanda... Tatám: con Fernanda Carrera, de Barcelona. Kukas: si, e traedes un pouquiño de escola... E logo tamén hai un momento moi importante nas marionetas galegas, para min, ademais dos Viravoltas, que empezan a nacer cun teatro máis popular, en Lalín, e empezamos a movernos un pouco nese grupúsculo mínimo, pero tentando, de forma didáctica... Tatám: Estamos falando dos anos 80 .16:27:31

16:27:57 Kukas: eu considero que dentro disto, de facer isto así, que isto é o do primeiro espectáculo que facemos nós (sinala ao boneco) , e sen saber máis de marionetas... E chegades vós de Barcelona, e nós levabamos traballando aquí máis dun ano e pico Isabel: E traíades unhas marionetas moi feitiñas... Kukas: e traíades as marionetas de fío, e tamén iso trae unha nova escola a Galiza, que nós, claro; de que vas vivir? Do que vira eu, de Barriga Verde e destes e tal. (16:28:35) Pero tamén ísto é importante e tampouco hai que esquecelo porque nós estabamos aquí facendo as primeiras obras de marionetas, que eran con intención poítica e reivindicativa... Isabel: e didáctica tamén (16:28:45) Kukas: política e didáctica. E sobretodo, nós tamén nacimos un pouco cunha intención política e de idioma. 16:28:54

16:29:40 Tatám: normalmente eran ou asociacións culturais ou na rúa, en prazas... Recordades cando pasastes por primeira vez a un teatro con luces? Eu creo que a primeira vez foi no Jofre, antes de refacelo, que tiña goteiras, daquela. E quedei sorprendidísmo, porque era a primeira vez que te vías nun teatro iluminado, era extraordinario. 16:30:10

16:31:01 Isabel: pero facíamos un teatro cunha intención un tanto popular, pero ao mesmo tempo tiña a un interese didáctico, unha moral. E outras veces eran cousas xa especificamente para un acto político. (16:31:29) Anxo: non eramos Barriga Verde. Isabel: xa eramos culturetas ainda que non o sabiamos. (16:31:40) Tatam: e aí no 80 nace o Gremio dos Titriteiros, que era a primeira asociación de titriteiros galega. (16:31:53) Estaba Viravolta, Kukas e Cachirulo... Falcatrúa creo que estaba xa daquela. Isabel: Titiritií... Tatam: Tanxarina, Trécola... E aí formamos a primeira asocciación para empezar raíces do que chegamos agora, de poder estar á altura do que eramos xa: Teatro (16:32:18) Estar no Teatro con maíusculas porque os títeres non deixan de ser unha forma de facer teatro.

16:33:01 Anxo: hai unha cousa que pasou neses anos que tamén é curiosa as empresas de animación cos hinchables, que nos botaron das festas populares. E iso penso que ao final foi bo porque... TAtám: fomos reivindicando un espazo máis... Anxo: vos tedes

que acordar daquela, de chegar a montar, e estar montando a orquestra e “xa están aquí os titiriteiros do carallo! 16:33:27

16:34:19 Isabel: faime graza iso: pasar de... iso, ao principi queríamos actuar na rúa (tmén eramos máis novos) , e despois xa realmente querer estar nos teatros, que é o sitio lóxico e onde se está ben. 16:34:33 Tatám: Nós somos unha xeración de teatreiros que pasamos absolutamente por todas. Non é como agora alguén que vai estudar arte dramática para non cargar a furgoneta. Nós aínda temos a eiva, voulle chamar así, de cargar e descargar, montar e desmontar, actuar, construír os bonecos e ensaiar. 16:34:57 Nós aínda mantemos ese espírito. Polo menos te mantén un pouco en forma. 16:35:04

16:35:50 Kukas: nós tivemos que improvisar todo. Aprender todo. Non sabiamos practicamente nin modelar, nin nada e tivemos que aprender a traballar cartón pedra, papel maché... Eu cando ía por aí, por Alemánia, París... Sempre procuraba atopar libreos que me explicasen, porque aquí non había absolutamente nada. En GAliza dicías... Eu estiven buscando textos para marionetas cando empezamos, e ao final escribin aquela cousa de Fabanola e Televexo,porque tiven que escribilo. Foi a necesidade de aprender a escribir teatro para marionetas, porque non había ningún texto en Galiza naquel momento. Os de Dieste, Blanco Amor... estban como prohibidos. 16:36:35

16:37:14 Anxo: teño que corregirte porque había os textos do Flecha Juanín, pero paréceme que ningún de nós estaba disposto a poñelos en escena (risos) 16:37:23

16:37:53 Kukas: a marioneta de luva eu pódoche contar de esar nunha representación política e chegar os grises e eu coller, metela no peto e fiu...e tira millas. Se tivese unha marioneta desas grandes de fíos... hostias!16:38:15 Isabel: pero ao mesmo tempos pode expresar o mesmo que calquera outra marioneta. Estou até as narices de crear clases entre as marionetas Qeu se a de luva non sei que... Eu ás poucas conclusións que cheguei nestes 30 e pico anos que levo dedicandome a isto é que calquer tipo de marioneta sirve para contar unha historia. 16:38:55

16:39:30 Isabel: en calquer tipo de marionetas, á hora de interpretar, é importante a mirada, é importante como dirixes o movemento. Realmente é igual a técnica que se utilice. 16:39:54 (aquí está TAtám manipulando o títere, habería que coller os seus planos mentres Isabel fala)

16:41:16 Tatám; todos os meus recordos os teño que vincular á compañía Tanxarina, que levamos 28 anos con ela. Un recordo que teño moi forte é unha vez que se avariou a furgoneta que tiñamos, de segunda man, unha Ebro. Nós desde o inicio, cecais porque eu coñecía xente en Barcelona, porque viña de alá, de estudar con Harry Tocer, como se facían as marionetas de fío, empezamos a saír desde o inicio, muito para fóra. Xa íamos a festivais a Tarrassa, a Tarrega no festival d erúa... Iamos en situación moi precaria porque iamos nunha furgoneta moi vella e sempre me acordo de que en Fraga escarallouse a furgoneta e perdía agua polo radiador, e iamos á cuneta coller o xeo que había na cuneta para botarllo polo radiador abaix, par ter un pouco de auga e chegar a Fraga e ter que durmir ali para que arranxaran e soldaran un pouco o radiador. Eso é un inicio bastante duro que se prolongou bastante tempo...16:42:32

16:44:44 Tatam: nos como asociación de titiriteiros , como gremio, participamos de todo o proceso , desde a creación do CDG até a creación do IGAEM...16:44:58

16:45:08 iSABEL: non fai tanto tempo que nos empezaron a tratar en igualdade respecto ao teatro de actor. Tatan: non hai tanto tempo. Isabel: costou moit... 16:45:19 Anxo: é que non empezamos coa idea do titiriteiro tradicional, popular. Iamos máis combativos. Isab: é que nos bastante chegar a ter un recoñecemento. 16:45:32

16:48:26 Tatam: nós temos unha filosovía de vida e de compañía que ten unhas características especiais. Somos as que temos máis público de todo o teatro en xeral. Anxo: Claramente. Tatam: e hai un factor que non falamos aquí e é o factor escolar. 16:48:42 que nós cubrimos durante todos estes anos e que mil rapaces viron teatro de títeres en galego. 16:48:56

16:49:36 Ísabel: ás veces non se nos respeta na medida que merecemos e o traballo que levamos feito. Tanto de captación de público como de variedade de espectáculos. 16:50:06

16:50:25 Kukas: se hoxe en día o teatro de actor ten público é grazas a todo o que fixemos nós indo a colexios, festas... E todos os camiños que percorrimos. 16:50:37 TAtam: o noso apartado de traballo escolar formou a muitos espectadores. Pasaron miles de rapaces polas nosas mans. Anxo: miles e miles! 16:50:53

16:51:51 Isabel: temos unhas estruturas que nos permiten adaptarnos a momentos de crise ,como o que estamos a vivir agora, un momento fastidiado... tAtam: si, pero mantendo o tipo natural. A forma de facer espectáculos. Anxo: e temos outra características, que somos moito máis dinámicas. 16:52:20

16:53:23 Isabel: felices de vós, que tiñades furgoneta! Nós iamos nunha horrorosa R6 na que iamos da seguinte maneira: era guiñol e pasarrúas. E iamos 4 ou 5 persoas actuando, todos metidos... Levabamos no R6, normalmente, iamos 4. Porque o quinto era aquel muñeco grande do pasarrúas que o tiñamos que meter no medio entre Rosa e eu. Jota Méndez ía dainte co cabezudo do Peluquillas posto enciam... KUkas: era o airbag! Isa: levábamos uns altavoces que nos fixera Firuco que eran enormes... Na baca os ferros, o cestón das marionetas, instrumentos musicais: bombo, tamboril e gaita (16:54:32) E cando iamos cinco, que algunha vez viña Antonio, un amigo que viña tamén no pasarrúas, recordo que iamos para Mugardos e iamos escoitand “ch, ch”. Pero que será ese ruído? Até que nos dimos conta de que o coche ía botando chispas porque ía pegado ao chan! (16:54:51) Co cal Rosa e eu, nos baixaron e tivemos que chegar á función en autobús. 16:55:04

16:57:50 Anxo: vexo que se destapou nesta crise que estamos vivindo... creo que se perdeu nos últimos anos de bonanza, educar ao público. É un traballo que non tiñamos que facer nós, realmente tiñan que facelo os xestores culturrais, educar ao público no sentido de que pagaran a entrada. 16:58:13

16:58:45 Anxo: nos toca outra vez volver a empezar, a face as cousas que debían ter feito outros, cando o franquismo non fixo nada pola cultura, tivemos que poñernos uns poucos a facelo. Pois agora resulta que a democracia non fixo nada por normalizar a cultura do eito de que “vostede paque a súa entrada”16:59:02

17:05:21 Anxo: ademais nos xunta outra vez a Barriga Verde: os Barriga Verde si que traballaban a taquilla, e pagaban por traballar. Non como nós, que estamos afeitos a que nos paguen. 17:05:31

17:06:37 Kukas: ao principio cando nós íamos facer obras para marionetas só había nenos. E agora hai máis público mixto entre nenos e adultos, e para min é cando mellor funcionan as marionetas.17:06:49 Tatam: que foi cando inventamos nós ese público: público familiar. 17:06:54

(A partir de 17:09:30 falan de narrativa. Non sei se interesaría coller algún recurso do TAtám manipulando os dous títeres, durante esta parte)

17:23:27 PX dos catro arredor da mesa, conversando sen audio.

ENTREVISTA Á NAI DE XABIER, DE CELEIRO DE MARIÑAOS

20 de Xaneiro de 2012 na súa cociña (12h, estaba preparando polbo)

[ainda non sei o seu nome, identifícoa como N. É bastante xorda, non escoitaba moitas das miñas preguntas] Nota posterior: chámase Flora e naceu no 1926.

00:00:02 N: Pois eu xa che digo, fun ferianta toda a vida

C:[fuches ferianta?

N:[crie:ime

C:aquí en Celeiro había muitos feriantes?

N:Andábamos por Asturias e: eu nacín en Asturias↓

C: aaah↑

N: e meu pai e miña mai de verano↑ (.) andaban cun aparato grande de (.) de: de lanchas↑ un aparato mui e tiñan dous operarios

C:mmm

N: e andábamos... polas ↑festas e cando andábamos por eso andábamos... con:: co señor Santiago↑ con Santiaguito que tamén andaba↑

C: si:

N: e unha... dous hermanos de... Encarnación↑(.) a muller de Santiago↑ (.2) estaban casados (.) con dúas hermanas de miña mai.

C: Porque de donde era Encarnación?

N: Eh?

C: de donde era ela?

N: quen Santiago?

C: No, Encarnación

N: Encarnación↑ si que non cho sei dicir de donde era↓

C: de donde era

N: non sei (.) non era portuguesa que (.) o que era portugués era Santiago

C: Santiago era portugués, si?

N: Si:::: (.) e maila familia que ten en Pontevedra (.) os Topetes os daquela familia (.2) e ten outra familia máis↑ que non sei como se chama↑que tamén andaban cunha (.) coa lan- (.) co: tamén co teatro↑

C:mmm

N: que tiñan unha filla que lle chamaban: (.) esta: (.) como lle chamaban dios mio↑ (.) bueno ahora mismo non me acorda ( ) que facía↑ (.) o (.) o númaro da mariposa

C: i como era ese número?

N: salía↑ (.) vestida (.) era (.) pequena (.) mui guapa era: (.2) e salía↑ vestida con unhas alas de mariposa (.) despois por un con un foco↑

C: ahá

N: con un foco enfocábanlle e ela iba ela daba ás alas así↑ (.) e íbana cambiando de colores e eso

C: a::h e parecía [que voaba?

N:[ela tan guapa ↑era (.) tamén (.) naquel (.) mira parecíache mismo mismo unha mariposa

C: si? (ri)

N: e (.) despois (.) anduveron muito tempo (.) pero tiraban pa esa parte de aí, non sabes?

C: [pa zona:

N:[esta familia↑

C: [da Coruña?

N:[tamén eran: que era o ↑PROPIO BARRIGA VERDE

C: Cal?

N: Era o propio

C. Cal (.2)[o de Lérez?

N: [despois os... os padres desa rapaza. Que era ↑hermano de: (.) do señor Santiago.

C: i sería o José? Sería o de Lérez?

N: EH?

C: ese que dis (.) os padres da (.) da que facía da mariposa que eran, os de Pontevedra?

N: era unha filla

C: era unha filla

N: era unha sobriña de: (.3) do señor Santiago

C: do señor Santiago

N: esos xa traballaban para a parte de Pontevedra e por aí non sabes?

C: máis pa o Sur

N: e os outros, que se chaman Topete↑ (.) que inda veu un hermano: (.) veu un fillo↑ (.) cun primo de (.) de de: Juanito↑

C: si

N: a Mondoñedo cando viñeron a Mondoñedo aí (.) que puxeron o (.) títere ese

C. si, a barraca aquela

N: tamén veu aí↑ (.) porque era unha familia grande pero ↑todos eran:

C: todos feriantes

N: todos artistas

C: si:

N: todos artistas

C: e Santiago↑ que tiña?

N: eh?

C: como era o (.) a que levaba Santiago?

N: pois Santiago levaban o: (.) cantaban. Mira, tiñan (.2) A máis vella↑ (.) que lle chamaban ↑Carme cantaba, e eso (.) e traballaba no alambre.

C: ah (.) e era mui guapa

N: traballaba no alambre(1) despois Carme casouse que era a que tiña a tómbola a tómbola de Carmiña que ao mellor tacordas↑ que viña por aí↑

C: non

N: a Mondoñedo todo eso?

C:non

N: bueno tu eras pequena [toma aire] e... despois quedou Socorrito.

Soc<u>orr</u>o (.) despois traballaba no alambre

C: e cantaba tamén?

N: e Verginia que era a máis nova (.) que era do meu tempo que éramos íntimas amigas↑

C: si

N: bueno amigas éramos de todas↑ (1)

Aquela (.) can<u>ta</u>ba (.) e (.) contaba ch<u>ist</u>es e eso todo

C: ahá

N: e este (.) como lle chaman e::

C: Juanito

N: Juanito↑ (.4) traballaba no rulo

C: no rulo si

N: tiña o rulo↑ e traballaba eso

C: si si si

N: e o outro máis vello↑

C:[o Claudio?

N:[chamábanlle o Fernando.

Que ese, estuvo na guerra con nosoutros en (.) Gijón que nos colleu a guerra en Gijón ↑ en Oviedo↑

C: e que facíades [alí?

N:[e andaba con nosoutros (.) ese andaba nas festas vendendo. Marchara↑(.4) que non querían que se casara coa: (.) coa rapaza coa- e casou cunha prima↑ (.) bueno, xuntáronse daquela casábanse poucos (.) fai como ahora (.) antes eran os gitanos pero ahora↑ (ri)

C: ahora todo o mundo (ri)

N: e entonces (.) quedou , quando a guerra quedou canda a nosoutros tiña dúas ↑nenas (.) e ela despois cando terminou a guerra a muller↑ veuse pa Pontevedra. Pero el quedou nun campo de concentración

C: ai si? (.) e com- (.) tu acórdaste deso?

N: era o máis vello de todos

C: o máis vello (.) i era Fernando

N: Fernando

C: i outro que se chamaba Claudio?

N: Despois había Toñito

C: Toñito (.) ese non sei...

N:Toñito que tamén tocaba o bombo e a corneta (.) ELES ESOS VIVÍAN todos do: do: eso:

C: da barraca

N: despois↑ fóronselle casando todos↑

C: si

N: non sabes? Unhos pa un lado, outros pa outro e ↑eso (.) e: alquilaron unha casa alí na Cruz do Pouso.

E palí↑ cando viñemos nosoutros de:: de de Gijón, da guerra (.) que viñamos cos metates ao lombo↑

C: Si

N: que perdemos todo canto tíñamos↑(.4) pois (.) viñemos palí↑ e tuvemos (.) un inverno na casa de: do señor Santiago

C: pero eso que era (.) para aló para: Ferrol?

N: Ferrol

C: en Ferrol, non?

N: En Ferrol

C: na cruz do Pouso

N: Ali↑ na cruz do Pouso, lle chaman

C: mmmmmm

N: alí estuvemos un inverno↑ (.) e a señora Encarnación e máis miña mai↑ (.) andaban (.) co estraperlo do: do: (.) de café↑ e azúcar, fío (.)que ían a Betanzos a buscalo

C: anda↑

N: e Carmiña (.) a máis vella tamén andaba

C: Tamén (.4) claro porque daquela [había muito contrabando...

N: [e andaba nas FEIRAS (.1)

E o señor Santiago↑ iba á feira tamén↑ (.) e facía cine de noite

C: si si si si

N: e Socorrito↑ (.) tiña unha máquina de retratar desas que sacan a [ri] ao minuto (.) desas

C: si si si si

N: e: e andaban así↑

C: Pero non tiñan unha barraca, así...?

N: eh? (.) tiñan a barraca pa o verano

C: sólo no verano

N: ao verano era unha (.) ↑ah era unha barraca grande

C: si? (.) i facían muñecos? Tiñan [títeres?

N:[os muñecos traballabaos o señor

Santiago↑ e máis (.) un dos fillos.

Non sei se era (.) Claudio

C: xa

N: non sei se era Claudio que (.) Claudio está ahora en Betanzos (.) cando se casou↑ puxo: (.) un comercio de (.) de de pieles deso de (.) todo↑ chaquetas de pieles e aí de todo (.) eso ai eso está mui ben↑ carajo vive mui ben

C: si:

N: bueno tamén o ↑outro o que lle chaman Manolo tamén está ( ) no Inferniño(.) tamén tiña unha: (.) un almacén de muebles tamén (.)↑todos casaron mui ben

C: si si si

N: todos foron: (.) eran mui ganadores (.) mui vividores (.2) ↑e acordaron bos tempos, non sabes?

C: xa xa xa

N: non é coma eso (.)

E non lles gustou muito despois (.) fai coma os meus aos meus non lles gustou as festas (.) Non ve? Todos tiraron todos↑

C:[pa outra cousa

N:[non houbo ningún que se quedara na eso.

Nosoutros de ↑inverno (.) andábamos nas (.) feiras. De verano↑ nas festas. E cando me casei↑ (.) seguímolo mesmo tamén, eu e mailo meu home.

C: O teu home-

N: E iso que meu home non era feriante

C: Non era feriante

N: era fillo du:n maestro ( ) de Mondoñedo↑

C: ah↑

N: e nunca ben (.) fixeron del que non quixo estudiar↑

C: non [quixo estudiar

N: [metérono no reformatorio e escapou↑ (.) dúas veces

C:Ai, Dios (ri)

N: metérono no seminario pa estudiar(.) e escapou↑ (1)

Non fixeron bo del. E en cambio↑ (.) aquí (.) sigueu de (.) feriante coma a min↑

C: porque aquí en Celeiro había muitos outras (.)[feriantes?

N:Nosoutros paquí↑ pa Celeiro xa eran grandes (.) naceron dous.

Aquí en Celeiro (.) naceu↑ (.2) Ramón↑ (.) e naceu Javier (.) nesta misma casa.

C: si

N: que nós vivimos nunha casiña que había vella alí arriba↑ (.) que ahora vai facer unha o meu fillo que estaba en Lérida(.) vai facer unha casa.

E:: e tampouco↑ non lles gustou ningunha feira (.) a ningún a ningún.

C: e por que sería?

N:↑Non lles gustaba andar por aí (.) a verdá↑ érache mui arrastrao

C: era duro

N: en moitos sitios non che éramos mui ben miraos.

C:mmm

N: non sabes?

C:mmmm

N: non: (.)

Mira fumos a Bilbao↑ unhas cuantas (.) feiras que fumos cambiando↑ (1) e chegábamos e chamábannos rapo- ↑lapurras

C: lapurras?

N: lapurra↑ Lapurra↑ (.) di miña mai pero ↑que cojones son lapurras?

C: [ri]

N: e díxolle SON LADRONES

C: ui

N: ladrones

C: xa

N: entonces despois viñémonos paquí↑ (.) andábamos que meu pai↑ (.) facía (mozos) de:: dalambre↑ (.) e:: vendía ↑tacos, vendía cousas↑ miña nai co co: estraperlo da:

C:co café

N: das cousas e eso↑

Pero despois nosoutros tamén ↑quedamos tamén anduvemos nas festas↓ e eu [mais omeu marido

C: [pero o das lanchitas (.) o das lanchitas fostes...

N: eh↑

C: teus pais tamén facían o das lanchitas↑ ou eso xa fuches tu?

N: meu pai↑

C: si (.2) eso que me contaches antes que facíades con [lanchitas

N:[meu pai (.) andaba:: (.) andaba de verano xa che digo vivíamos en Santa Marta de Ortigueira↑ (.4) e de verano, que meu pai foi de mui boa xente.

Era dos torrentes de ferrol (.) que era toda xente (.) rica esa

C: si

N: pero como foi así a vida↑ (.) miña abuela casou cu:n (.) co meu abuelo (.) que era de Ghitiriz e andaba cavando na roza↑ e non querían que casara con el↑

C: xa

N: e botárona da casa des- e desheredárona. Despois ela a muller morreu↑(.4) e quedou o meu abuelo con seis fillos (.) o máis pequeno tiña un mes. (.4) e queríanllos (.) sacar.

C: xa

N: e dixo que non e veuse (.) escapou con eles paquí pa San Ciprián.

E vivía aí en San Ciprián nunha casa no: medio dun campo (.) que había alí. Pero despois volveu outra vez pa Rocha pa palí pa Ferrol. E os (.) chavales foron grandes↑ (.3) un tirou por un ↑lado (.) quedáronlle tres fillos iguales, bos mozos os tres

C: si

N: e: un quedou (.) estaba en Asturias (.) un tío meu e meu pai tamén↑ (.) e o outro↑ (.) aquí en Mondoñedo vivía.

C: e teu pai como empezou a dedicarse ao das feiras?

N: eh?

C: como lle deu por dedicarse ás feiras?

N: andar ás feiras? A que había de dedicarse? (.4) Noutras cousas daquela non había↑ (.) andaba a: de tratante e eso e despois deulle por andar ás feiras como a miña nai gustábanlle tamén as feiras e andaba e iso (.) pois anduvemos.

↑Todo Asturias (.) as feiras de todo Asturias.

Porque eu nacín↑ en e:n en Cornellana↑ en Salas

C: hmmm

N: porque íbamos pá festa de (.) de de:: (.) de Villayón↑

C: ahá↑

N: lle chamaban.

Íbamos á festa (.) á feira↑(.)

Entonces eu nacín alí andábamos nas feiras e eso.

C: claro. E que tiñan, un carromato?

N: así é que (.) ↑É despois que me casei↑(.) tamén chanduven, tamén anduven.

[érguese e vai mirar a pota) Vou deixar un pouquiño máis pa apagar o pulpo.

[C ri]

Tamén anduven na (...) e anduvemos hasta que:: (.) a min me retiraron.

Que a min déronme por enferma.

C: mmm

N: ↑entonces (.) retiráronme, que pagaba a agraria↑ e eso

C: si

N: e entonce:s (.) o meu home sigueu (.) que tuvo que pagar tres anos máis. (.) E sigueu e andábache por aí á chatarra ↑iba a San Miguel (.) ↑ai ho en San Miguel conocíano todo dios↑

C: si?

N: Ramón (.) do tiro↑

C: ai si o do tiro↑ (.) claro

N: e íbamos co tiro↑ tiñamos unha: barraca de ↑tiro

C: íbades ás feiras de San Miguel?

N: íbamos... no↑ (.) ca barraca íbamos ás festas.

C: ás festas (.) ao San Miguel?

N: e tíñamos o tiro (.) e entonces despois ao casarse todos marcharon ↑todos (.) os que non se casaron marcharon.

Un ca- (.) un vive aquí↑ e:n San Cosme (1) casouse cunha rapaza en Mondoñedo. O outro o más (.) un que me morreu en: Ribadeo↑ (.) casouse cunha rapaza de ↑Obe (.) dunha casa de labradores.

Pero el era mecánico era mui bo mecánico eh↑

C: mmm

N: o outro:: que se casou (.) pa Asturias era (.) barrenero de primera andaba de capataz con (.) con quince homes traballando nas empresas e estuvo traballando en: (.4) aí na Aluminia

C: ahá↑

N: tamén (.2) ese morreu desgraciado tamén (.) morreu: (.) ↑caeran tres toneladas de de: de bronce enriba de tres (.)

C:[ai dios mío

N:[que estaban soldando unha: (.) unha ↑roda (.) e un por un despiste↑(.) deulle ao machete↑ (.) enganchounas (1)

Ao meu xa (.) estropeouno de aquí [sinala o peito] (.) ao outro levoulle as pernas redondas (.) e o outro quedou aplastado embaixo↑ (.) cos (1)

↑Non se salvou namás que un que quedou (.) valía máis que morrera tamén.

C: jesús

N: quedou nunha roda de (.) nunha: silla de rodas

C: (1) claro

[érguese de novo para apagar o lume]

N: e así hasta que (.) se foron e ↑eso (.4) e aquí che quedamos↑ pero (.) aos meus non lles gustaba aquí quedamos...

C: e por que vos deu por quedar ?

N: eh?

C: por que quedastes en Celeiro? Por que a túa familia decidiu asentar en Celeiro?

N: a familia miña?

C: si?

N: a familia miña estaba (.) toda é: (.) pola parte de miña madre↑

C: si

N: N: son mariñeiros todos.

C: son da Mari- (.) iban ao mar?

N: viven en: (.) como lle chaman? (2) Cariño↑

En Cariño unha ten unha fábrica de: (.4) de salazón.

C: si

N: onde salan, pescado e deso

C: si si si

N: e o outra ↑(.) e os outros andan: (.) un é patrón dun barco (.) e mailos fillos

C: mmm

N: e a outra↑ traballa (.) como lle chaman? Na fábrica de ↑Albo

C: de:?

N: todos están por alá

C: si

N: e en Espasante↑

C: si

N: que é máis pacá , outro porto↑ (.) Santa Marta de Ortigueira

C: si

N: e máis paí↑ (.) aí tamén teño un montón (.) que a mitade non os conozco.

[C ri]

N: a mitade non chos conozco

C: e por que quedastes vós en Celeiro?

N: eh?

C: por que vos de- decidístedes por Celeiro, pa asentarvos?

N: eu que sei? (ri)

C: había máis feirantes en Celeiro?

N: eh?

C: había máis xente que se dedicara ás feiras, en Celeiro?

N: aquí en Celeiro, como vin paquí?

C: si:

N: pois ↑mira (.4) como alí enfrente vivía tamén un primo meu

C: ahá

N: e nosoutros tuvemos vivindo na casa de miña sogra en (.) en Mondoñedo.

Pero cando os hai solteiros tamén (.4) que hai moitos non... todo diós quer mandar. Entonces eu nada dicía pero díxenlle ao meu home (.) mira (.4) mira como están as cousas ou nos ↑vamos (.) ou a ver que facemos.

[C ri] E nós andábamos pola aldea↑ (.) de inverno (.) cambiábamos cacharro, loza

C: mmm

N: por chatarra, por trigo, por (.) polo que ↑fera, eso↑ (.) e eu como: (.) andábamos andábamolos dous e ganábamos a min non me interesaba: (.) andar a unha cousa nin a outra (.4) que eu (.) cadraba o mismo.

E díxenlle eu nos vamos ou iso.

E fumos pao Val

C: pao Val

N: e no Val↑ (.) estaba eu pa dar a luz

C: xa xa

N: que tiña (.) xa estaba (.) xa dera a luz en Mondoñedo, do que me morreu en Avilés.

E ento:nces (.) dixeron coño↑ como non vés quedar aquí (.) hai aí unha bodeguiña que vola alquilen e eso que vale (a ver) pa dar a luz↑ (.) onde vas que non tiñamos casa↑ (1) E entonces (.4) metémonos naquela bodega (.) limpiámola↑ bodeguiña e a arreglamos... e alí din a luz do (.) do Roberto

C: mmmm

N: e entonces dixo o meu primo (.) dixo coño↑ (.) tábades mellor aqui: en Celeiro↑ (.) que hai algunha casa que é máis curiosa que: que eso: ↑era unha casa pequena pero estaba mui ben (.) alí enriba (.2) e dixen eu ↑ho pois dille a: a Leandro se nola quere arrendar↑ (.) e fun eu xunta de Leandro e dixo si si:: (.4) vide.

Entonces vivímos alí dous anos.

C: mmm

N: alí (.) e ↑despois aquí estaba a irmá dun (.) cura (.) non sei de donde era (.) e quedaba vacía ↑esta (.) ou alí onde houbera a escuela.

C: si

N: quedaba vacía

C: e dixo Ramón cal che parece? (.) alquilamos unha desas pa (.) alí? (.) e díxenlle eu pois mira esta de aquí↑ (.) ta mellor aquela pero ↑esta (1) porque por (.) por culpa dos nenos (.4) que os nenos se tan aí á beira da carretera↑ e:

C: claro

N:↑e viñémonos paquí

C:[e aquí vos quedástedes

N: [e despois xa pouco a pouco ↑ un (.2) o de Avilés xa foi pao mar.

C: mm

N: o Roberto foise detrás del dezaseis anos tiña↑ (.) foi pao mar, tamén.

E foron: os dous este: Ramiro, que veu ahora de Lérida↑ (.) foi pa Ponte a traballar nas minas das Pontes↑ (.) e despois cando foi a pouco a pouco (.) comprou un camión.

C: hmmm↑

N: foino pagando↑ (.) e despois iba ca empresa (.) por un lao e por ↑outro (.) foi, que tamén anduvo meu xenro (.) tamén estuvo (.) en Lérida↑ (1) estuveron en: como lle chaman en:: en Talaorra↑ (.) estuveron en: (.) bueno correron todo tamén coa empresa.

C: mmm mmm

N:tamén este Ramón ↑anduvo tamén con esta empresa (.) e correu todo me parece a min que todo: (.) todos (.) o país↓

E xa che digo e quedamos aquí↑ (.) e fumos arreglando esta casa, que esto era unha cuadra

C: sii?

N: fumos arreglando, fumos que ta- taba a cociña arriba↑ (.) fumos arreglando esto↑ (.) esto fóronno arreglando os pícaros, eles.

E despois veu un día o home díxenlle eu ↓comprámosche a casa, Manolo. E dixo: bueno↑ (.) tamén vola vendo↑ hei de falar coa ↑Marisa a ver o que dice↑ (.) e: a ver. (1)

Entonces díxenlle eu (.) non nos pida moito eh↑ (.) porque xa ve que arreglamos moito nela (.) dixo bueno: arreglastes pa vosoutros (.2) e díxenlle eu (.) pois a ver↑

Entonces ↑puxéronnola daquela en <u>tres (.)</u> millós e medio.

C: mmm↑

N: e díxenlle eu (.) vale (.) comprámola e díxenlle a meu home (.) mira están na Xunta de Galicia↑ están dando (.) pa arreglalas casas vellas (1) [imita a voz do

marido] Non nos empeñamos↑ que nos vamos a empeñar eu non quería deber a nadie.

E díxenlle eu (.) vou eu.

Fun xunta de de: (.) Paco d'amadita↑ (.) Paquiño o que ten a esa↑

C: mm

N: e díxenlle eu (.) a ver como (.) arréglasme os papeles e eso e reclaman pa arreglare? E díxome (.) si↑

Quitou fotos aquí↑ e todo ↑eso (.) chamamos ao: o este: daquí de (.) [ri] non macordo (.) o d'atalaia↑ (.) o cuñao.

Asl↑ empezou a arreglar↑ (.) e en cuanto vivimos alí na casa que ten ahora: (.) que fixo Javier.

C: mm

N: Daquela aínda non ardera [ri] (.) queimárona (.) os portugueses

Tres↑ meses levaron pa arreglar a casa esa (1)

E aquí quedamos (.) e anduvemos nas ↑feiras (.) eu e más Ramón↑

C: mmm

N: nas feiras (.) nos mercados, de inverno (.) con cousa de: (.) decoracións de casas e iso floreros, cousas de decorar↑ e iso todo. E flores pa pa: (.) pa casa (.) todo deso↑ e figuras e todo deso ( )

E de verano↑ (.) coa mercancía de de das festas.

Facíamos nós as almendras↑

C: [ai si:

N: [facíamolas palomitas↑

C: anda

N: bañábamolas mazás con:

C: co azúcar, non?

N: con: fruta↑facíamos... a mitá da mercancía facíamola nosoutros.

C: anda

N: sabía eu facela e foi aprendendo o Ramón↑ e: (.) funlle enseñando todo

C: mmm↑

N: que el non sabía nada↑ (.) que el cando se casou comigo era↑ (.) non facían del bon os padres↑ (.) era un golfo↑

Xa dixo a mai (.) non, salvei que collera unha muller que o trouxo ao rego, ho↑

C: si [ri]

N: que non sabíamos non (.) [ri] porque non podía foron el e mais outro a roubarlle as mazás a unha vella a (.) á cesta.

C: a:i

N: e dixo o pai (.) méteo (.) díxolle ao (.) ao cance- ao carceleiro de Mondoñedo (.) métemo un mes aí na cárcel ↑ por roubalas mazás↑ (.) a ver se escarme:nta

C: [ri] e meteuno?

N: meteuno un mes↑

C: caramba

N: [ri] o pai ho por roubar dúas MAZÁS (.) e xa aí↑ (.) metéchesnos nun cerrau↑ (.) e a roubar non as roubaba (.) que non volveu a roubar (.) outra mazá.

C: e ti que o conociches, [na:

N:[e os meus fillos saliron todos mui buenos e:h

C: si

N: ↑todos mui buenos mui buenos (.) mui traballadores↑ e saliron mui bós (.) todos

C: tu que coñeciches a teu home, na festa?

N: eh?

C: ah (.2) coñecíchelo nunha festa a el (.4) a teu home?

N: se andaba nas festas↑?

C: si o conociches nunha festa, tu. Donde o conociche?

N: Pois MIRA. Conocino e:n (.) como lle chaman? (.) en Vilanova. Que estaba meu pai co: co aparato que tiña↑ (.) de voladoras i eso todo↑

C: si

N: e veu ver a: meu primo José (.) que tamén o meteran na cárcel↑ por non sei que lle fixo a un veciño

C: ah [ri]

N: e taba en Mondoñedo e conocéronse alí. ↑E entonces dixen eu díxenlle eu ao meu primo E QUEN É ESE que ese: CARA DE LEITE CALLAO que tes aí?

C:dixéchesllе tu? [ri]

N: e dixo (.) ah↑ éche un amigo meu que é de Mondoñedo ↑ (1) marchei e non lle fixen caso, e despois en Mondoñedo veume dar a lata↑ e eso (.) e empezamos e eu daquela tiña mozo↑

C: ai tiñas outro mozo

N:tiña un mozo tamén un feriante (.) que andaba: (por sitios internos) e todo↑ (.) e víamonos pouco

C: claro

N: véndonos pouco vaise as cousas

C: vanse olvidando

N: na: eso. ↑e chega- polas San Lucas xuntábamonos tódolos: (.) feriantes↑

C: si

N: ↑todos, que había moitos, dun lado e de outro e xuntábamos (.) e díxenlle eu a: a (.) Virginia (.) ai ho↑ vouche deixalo mozo vouno deixar (.4) e logo? (.) coñecinche outro daquí de Mondoñedo (.) un peisano de aquí de Mondoñedo e vou: andar con el. (1) e dixo (.) bueno↑ (.4) fas ben [C ri] (.) porque pa vernos unha vez ou dúas no ano↑

C: claro

N: así é que (.) fas ben.

↑E entonces así empezou↑ (.) foi (.) seis ou sete meses (.) fumos mozos (.) entonces casámonos↑

C: casastes, si

N: dixenlle eu tes que:↑ (.) eu oficio non sei↑ (.) non teño na máis que (.) de andar de de:

C: de [feriante

N:[por aí nas festas↑ e nas feiras. Pois eu tamén aprendo (.4) e aprendeu tamén

C: aprendeu, si si

N: porque el sabía ler e escribir e sabía de cuentas e todo↑ (.) sabíache moito eh↑

C: mmm

N: e díxenlle eu ↑mira (.2) andas por aí↑

C: Claro

N: cando se casou comigo dicían os veciños ↑ai me cago en tal↑ (.) Josefa↑ e deixache casalo fillo con unha tombolista↑ (.2) tombolista non era que non tiña

tómbola↑ (.) pero bueno chamábanme tombolera (.4) DÉIXAO, QUE VAI BEN↑(.) que: estáche aprendendo un mundo↑

C:mmmm↑

N: que non facíamos bon del↑ (.) e mira (.) tache aprendendo un mundo

C: pois si pois si

N: tu non o conocías, verdá?

C: no:: eu non

N: heicho de enseñar de vello (.) porque de novo teño fotos pero non sei donde as teño↑ [sae da cociña para buscar as fotos]23:14

23:50

N: mira estes foron os dous que me morreron o de Ribadeu↑ (.) e este é o de Avilés. (.) Este era mui guapo mui: (.) era un neno↑ (.) este tamén era mui bon mozo

C: si si

N: e este é o:

C: e este era o teu home

N: meu home

C: mmm

N: quitáronlle ahora de ↑vello quitoullo: (.) alí aquel↑ (.) o: Ramiro↑ (.) Así que (.) ↑TEÑO MÁIS FOTOS DEL↑ de: e teño (.) ↑miñas, de cando era chavala↑ e teño de chavales e todo↑ (.) pe sabe o demo onde os teño↑

C: [onde as tes gardadas

N:[tarán metidas todas nun albúm

C: xa (.2) Mira unha cousa (.) e entón↑ e::h con (.) Santiago, con Silvén estos↑ (.) e::h coincidíades nas festas

N: si: coincidíamos nas festas todos

C: que íbades (24:38) (.) vós íbades en camións↑ ou que tíñades, un carromato?

N: Se tiñan camións?

C: si

N: tiñan un carro↑, daquela o que tiña un camión era un millonario

C: cla:ro

N: os: (.) os do señor Santiago↑ tiñan (.) unha carroza grande, cerrada e eso (.) e más outro carro, más pequeno↑, destapao, outra carroza↑ pa levar as cargas todas alí

C: claro

N: e o: outro era, non sabes? (.) pa:: pa ↑eles, pa vivienda deles (.) facíase un lume no suelo e eso

C: e nosoutros mismo tamén (.) tiñamos (.) meu pai tiña unha carroza grande tirada por un macho↓ (.) e (Susiño) o outro carro

C:[pa levar as cousas

N:[e logo tíñamos ↑dous carros

C: si si [e onde...?

N:[e cando nós nos casamos↑ eu mais o meu home tamén tíñamos un carro↑ (.) ou tuvemos pero (.) cambiámolo carro en:: a un de San Tirso↑ (.2) por un coche

C: ahä:

N: un coche pequeno mui guapo

C: si si si

N: un coche: (.) entonces fixémoslle (.) era un (hispano) (.) hoxe valía cartos↑

C:si:

N: e: fixémoslle a caixa nova↑ e todo ↑eso e despois tiñámolo coche andábamos co coche.

C: andábades...

N: e máis un turismo↑, e eso

C: si

N: e ↑este mesmo, ese más Roberto, viñeron dunha vez do mar↑ (.) e: compraron un camión grande, un: Navia.

C: mmm↑

N: compraron un camión

C:mmm

N: e dixo (bueno:) querían comprarnos unha carava:na (.) pero meu home dixo que a caravana non a quería que non sabía levala.

C: [ri]

N: non ↑levo eu unha caravana detrás, que non sei (.) ↑era mui cerril↑ pa: (.) pa dar pa trás e todo eso

C: non se lle daba?

N: así é que (.) o señor Santiago↑ era o que digo tiñan:

C: e donde e:: (.) cando iban ás festas poñíadesvos cerca deles?

N: home xuntábamosnos nas festas e iso↑

C: e eles donde se poñían?

N: o señor ↑Santiago tamén poñía nas fe:iras

C: tamén

N: eh? Poñían as veces as feiras de ano, poñían a barraca na feira↓

C: si

N: e de noite traballaba o cine

C: ahá

N: e aquí nesta casa pequeniña que hai polo lao de baixo de (.) da casa de selita↑

C:mmm

N: alí naquela casa viveu (.) un fillo do señor Santiago, santiaguito lle chamaban

C: ai si si

N: e máis a: (.) a muller era prima miña (.) bueno, segunda prima miña (.) era

C:mmm

N: que tamén traballou↑ que esa traballou↑ co: señor Santiago cantaba, que cantaba mui ben

C: ahá

N: que era mui boa moza↑ mui guapa

C: si

N: cantaba mui ben

C: ↑e e:: eles como facían? Cobraban unha entrada?

N: non che oigo, muitas veces non che oigo↑

C: eles cobraban entrada? para entrar na barraca↑ había que

N: si si

C: e canto cobraban?

N: daquela eu que sei↑(.) daquela cobrarían (.) unha peseta

C: unha peseta

N: unha peseta↑ cobrarían

C: que se poñía (.) poñíase Encarnación↑ pa cobrar?

N: Era a que cobraba (.) pasaba co: palí. E máis o outro cativo↑ polo outro lado cobraban dun lado e doutro (.2) na entrada

C: xa

N: e outros alí máis pao lao↑ (.) un tocando o bombo↑ e o outro (.) o clarinete

C: ah ↑

C: e tiñan muito éxito? Tiñan xente?

N: ↑xuntábanche muita xente

C: si:

N: si tiñan moito TI:ÑA (.) nove fillos (.4)

Entre mulleres e homes (.) nove fillos

C: e facían o espectáculo entre todos

N: e despois deron en dar unhos pa un lado e outros pa outro↑

C: xa

N: quedaron eles solos↑ (.) foi cando quedaron (.) bueno cando vivían en Ferrol↑ tiñan (.) que era a: (.) Santiaguito↑ (.) este Santiago↑, e Santiaguito↑ (.4) no Santiaguito xa se casara (1)

Quedou: Claudio↑ (.) e: Juanito↑ (1) e Socorrito↑e:: (.) e mais Virginia.

Os outros xa todos se foran casando. Xa foron

C: si:

N: ah↑ e tiña unha filla↑ (.) moi boa moza moi guapa tamén chamábanlle Pura↑ (.) esa tamén taba tamén traballou no da:

C: [na barraca

N:[na esa

Pero traballou pouco↑ (.) non lle gustaba ↑moito e: (.) marchara de: de camarera pa ou non sei pa onde

C: e que era o que tiña máis... QUE ERA O QUE GUSTABA MAIS?

N: eh?

C: do espectáculo DA BARRACA QUE ERA o que máis lle gustaba á xente?

N: bueno na xente:↑ á xente gustáballe tanto a barraca porque andaba facía todo. Facía primeiro a barraca↑ e despois os muñecos

C: xa

N: po:s cativos (.) os muñecos

C: xa

N: pero paos grandes a barraca, porque mismo a:: o alambre↑ non estaba mal↑

C: ahá

N: a o: tiñan un chaval tamén que viña (.) viña con eles que era el e mala madre↑ (.) un chaval que foi o que casou despois coa: más nova↑(.) con Virginia↑

C: ahá

N: que ese cantaba

C: cantaba mui ben eh↑

N: un chaval cantando↑

C: e que cantaba?

N:↑canciós desas antiguas↑ (.) de tangos e e:so, non sabes? Cantaba mui ben mui ben (29:29) (.) e esa:: a: miña prima↑ (.) a que casou con Santiaguito↑

C: si

N: esa cantaba (.) moito↑ (.) mas casi mas (.) flamenco

C: a:h

N: cantaba mui ben

C: si?

N: e mui boa moza↑

C: si e disfrazábanse?

N: pero esa↑ (.) cantou, veu pa con eles pa cantar↑(.) porque: andáballe facendo as beiras ao Santiaguito

C: cla:ro [ri]

N:↑ai er- eso querían casalos co que eles quixeran

C: (.2) xa

N: porque a Fernando↑ quixeron casalo casala cunha prima

C:mm↑

N: e el non a quixo↑ (.) e casou con outra prima

C: aaah↑

N:con outra

C: [con unha da parte de Lérez?

N:[con unha rapaza de Pontevedra: (.) dos da zona de Pontevedra

C: xa

C: porque (.) entre ↑eles (.) entre Santiago e o (.) Santiago cos irmaos (.) co irmao que vivía en Lérez↑ tiñan: trato, tratábanse muito?

N:si↑ si si, todos se trataban.

C: e iban a veces xuntos?

N: E NON SE METÍAN COMPETENCIA nin nada↑ (.) cada un collía a súa zona↑

C:nunca coincidían nun sitio?

C:no no no.

Se coincidían↑ traballaban un pa todos

C:xuntábanse?

N:si coincidían↑ así unha comparanza↑ aquela noite traballaban ao público pa todos.

C: e e a:

N: os do Topete↑ casi traballaban máis a público ou en salós↑ (.) non tiñan barraca.

C:non tiñan barraca.

N:os outros si↑ o: propio Barriga Verde

C:si

N:despois como veu este paquí quedoulle Barriga Verde ↑

C:si

N: ↑ese (.4) ai↑ chamábase Anita a chavala

C:a da mariposa?

N:Anita, mui guapa era eh (.2) daban un (número) mui guapo↑, gustaba moito

C:si

N:ese tiñan barraca

C:si

N: porque tiñan varios espectáculos máis↑

C:si

N: e pa (.) un traballaba no trapecio↑ e iso (.) tiñan más espectáculos.

Pero o que máis gustaba era: (.) a: mariposa.

C: i os muñecos?

N:a mariposa dígoche que gustaba [muito

C:[tiña moito éxito

I i i: como eran os muñecos?

N:os outros, Topetes?

C: no, os títeres, os muñecos (.) como eran?

N:↑os muñecos son dos que saliron aquí no: (.) ese. Son idénticos↑

C:si?

N:son idénticos

C:que historias (.) que contaban?

N:este: (.) Juanito↑ inda ten a máquina ↑vella inda ten cousas (.) na casa

C: si. Si que [xa lle fun

N:[ao millor ten algunhas ↑cousas ali na casa

C: xa fun algunha veez, si. Pero...

N: (pois eso) despois fóronse desfacendo de todo

C:si: (.) É unha pena porque...

N: e o señor xa cando foron palí pa: (.) pa Ferrol↑ (.) alí pa entrada de Ferrol, na cruz do Pouso↑ (.) alí↑ (.) xa non andaba co: andaba co cine↑ (.4) pero xa: quedaban (.) xa foran casándose ↑todos e vivían (.) xa che digo↑ vivía do cine e da da: da feira↑ (1) iban: esta Carme (.) a ↑filla (.4) da señora: (.) Encarnación↑ (.) e miña mai iban (.) buscar mercancía para irlle ás feiras 8.) pa vender.

Que andaban (.) vendíase↑(.) o estraperlo (.) andaba un↑ (.) corrido

C:xa

N: que non deixaban

C:claro, claro

N: eu era cativa↑ e collíai cando vían que viñan os guardias e iso, mirando polos (pues-) ↑ (.) eu collía o cesto co: fío coas cousas.

Traían fío↑ (.) traían café↑

C: si si

N: e traían (.) barras de xabón↑ (.) traíase moita mercancía de de de: (.) que aquí quedara todo esto desvalijao↑ (.) cuando a ↑guerra

C: claro

N: porque nosoutros (.) viñemos (.) viñemos de Gijón↑ (.) ca ↑roupa posta

C: pero

N: perdemos todo↑

C: estábades (.) actuando nunha festa, non?

N:Estábamos nunhas festas en: (.) ao pe d'Oviedo ao pé↑ (.) MISMO AO PÉ DO (.) cuartel da gurdia civil.

C: joba:

N:nunha festa (.) en Pumarín

C:si

N:eh: (.4) empezaron↑ de noite (.) empezaron así algún a andar revolto aquelo (.) dixo miña nai (.)↑ (Ánxel) (.) iso non sei que que eso qu'anda a xente mui revolta e andan en corrillos

C: si

N: ↑que che parece esto? (.3)

E foille preguntar a unhos: (.) que anda:↑ e dice no non pasa nada.

Pero miña mai↑ (.) non estuvo conforme (.) e andaban unha parexa de guardias e díxolle ↑oiga (.) eso no está bien e díxolle (.) NO (.) de dónde son ustedes? (.) dice de Galicia (.) Bueno, de Galicia tamén son eu, díxolle el (.) pero mire (.4) RECOLLAN todo enseguida e váianse aí abaixo (.3) no medio das casas aí abaixo↑ (.) hai un local cerrao ca (.) cas casas. ↑Métanse alí (.) e díganlle ao churrero que está aí↑, que tiña un camión↑ (.) el tiña un camión (.) que se metan tamén alí e métanse ali que (.) de noite non sei o que vai pasar.

Efectiva, toda a noite pi pi pin↑ (.) uam↑ (.) tiros dun lao e tiros de outro, porque non [nos?] estábamos no centro de todo↑ (.) en Pumarín arriba↑ (.) do: do sanatorio↑(.) como era un alto↑(.4) tiraban pa baixo (.4) o cuartel↑, que estaba ao lado de donde estabamos nosoutros↑(.) tiraban pa un lao (1) os darriba↑ arredor do(.) da cárcel↑(.) tiraban pa outros.

Nós estábamos no medio de cuatro ↑ fuegos.

C: (.2) dios

N:pola mañá cedo↑ díxolle: (.) foi miña mai ao cuartel↑[toma aire] e xa veu que chegou un: (.) un camión cheo de guardias civiles↑ a mitá deles mortos (.) que viñan daquí↑ de Galicia↑ (.) repoñer (.) e na ponte de de: Navia↑(.) tiráronlles a ponte ↑(.) tiraron a ponte e mataron non sei cuantos guardias (.) o:s rojos

C: xa xa xa xa:

N:↑e entonces dixeron: (.) dixo miña mai (.) podemos salir daquí? Dice (.) mire↑ (.) váianse pola carretera de Pinzales (.4) a ver se salen a Avilés. Pero pa Galicia creo que non salen porque (.) mire (.3) o camión que vén ahora ven de Galicia↑

C:si

N:e creo que non hai paso.

Pos fumos↑(.) pasamos po(.) pola carretera de de Pinzales↑ (.9 e xa taba mitá da carretera minada

C: dios:

N: e fum- un rapaz que tíñamos, un criado noso que era (.) de aquí de: (.4) de Mondariz↑

C: si

N:↑ese xa marchou con eles↑ (.) foi pá guerra↑ (.) marchou con eles, era rojo tamén

C: foise cos rojos

N:[ri] marchou con eles,

Fumos↑, fumos pasando↑ (1) e viñemos pa Avilés. E en Avilés↑, tiraba moito a: a a: a aviación↑(.) e entonces dixéronnos que viñéramos pa Gijón, qu'en Gijón estaba algo máis: protegido non sabes?

C: mmm

N:e viñemos pa Gijón dazaoito ↑meses botamos en Gijón (.3) alí

C: alí esperando↑

N:o meu pai↑(.) íbano levar pero era algo inútil dun brazo (.3) e íbano levar pa: pa facer trincheras e iso↑

C: si

N: pero entonces (.) foi pa: repartir mercancía↑ e de: ↑eso e coller leite levar paos (economatos) e iso todo↑(1) o macho que tíñamos↑ requisáronolo

C: claro

N: así que cuando entraron os nacionales↑(1) pois (.2) ainda fora miña mai ao cauartel pedir: (.) de comer (.4) e déronlle unha pota de (.) carne guisada con patacas↑ (1) colleu miña nai unha enchenta e meu pai↑

No había↑ dezaoito meses que non probaábamos unha pataca

C: puf↑

N: e despois mandáronnos un pase↑ , víñamos↑ (.) de: (.) de ayuntamiento en ayuntamiento dándonos: (1) comestíble pa comer.

C: e tu [cantos anos tiñas?

N: [e viñemos ↑vindo hasta: (.) aquí↑ , acórdome que aquí en: (.) ta: (.)↑onde vive a esta como lle chaman (.) en ↑Campos (.) en Jalade↑

C.mmm↑

N: alí↑ (.) paramos nosoutros alí que nosoutros ↑aínda traíamolo carro↑

O carro quedárannolo, que fora requisado pa: para ir á aldea a buscar leite↑

C: si

N:e entonces un: (.) o home dunha prima miña↑ (.) como estaba atendendo aos cabalos dos ↑roxos e ↑eso, un cabalo deullo ao meu pai. Díxolle leva este cabalo, que o macho non sei pa onde foi.

C: xa

N: e ↑entonces (1) díxolle. (.) miña mai traía unhos pendientes de platino preciosos.

E díxolle unha: (.) aquel que parábamos algunhas veces alí↑ dice (.) Antonia↑, tienes unos pendientes <u>precios</u>os (.) e dixo miña mai se me das unha cesta de patacas↑ (.) douchos.

↑COÑÓ, SI↑ (.6) deulle unha cesta de patacas, coceu miña mai unha pota de pat<u>ac</u>as e dixo e se morro, morro chea , e cos pendientes non fago nada

[C ri] [N ri]Así que mira como viña

C: xa:

N: ↑e viñemos hasta Santa Marta de Ortigueira↑ (.) Santa Marta de Ortigueira↑ (.4) entrárannos na casa↑ (2) dixeran que morréramos na guerra↑

E miña abuela colleu (.) puido que: eso↑(.4) colleu e levouno pá casa dela↑ (.) pero el-↑ os homes xa nos colleran muitas cousas e:

C:xa xa

N: ↑e despois fumos pa Ferrol↑ e botamos case o inverno↑ (.) na casa do señor Santiago

C: xa os coñecían de antes

N:como nos coñecíamos e ↑eso↑

C:claro

N:pois salíamos ás feiras con eles e todo ↑eso

C: cantos anos tiñas tu (.) daquela?

N:EH↑

C CANTOS ANOS terías tu (.) cando pasou eso?

N: Po:is cando estallou a guerra tiña dez anos

C: dez anos

N:e cando viñemos e ↑eso, botamos dazaoito meses (.) alí↑

C: claro

N: que era? (.) trece ou catorce anos ou: así

C: si si

N: despois estuven unha temporada con miña abuela en Santa Marta de Ortigueira

C:mmm

N: tuven unha temporada alí↑ e íbamos: traballar por alí porque miña abuela era tecelana

C: ahá

N: e fiaba pa fóra e eso.

E enseñoume a: fiala (.) o liño↑

C: mmm↑

N: enseñoume a fia:la la↑ (2) fixérame unha chaqueta de la↑(2) calcetar, enseñárame a calcetar e facer (.) calcetís con catro agullas↑

C: mira↑

N: eso fórame enseñando ela a:

C: si si si si

N:de todo ↑eso

N:estuvera alí e ↑eso (2)

Acórdome que andábamos (.) tiñamos ↑zocas (.) e lavábamolas (.) fregábamolas zocas pra dir a: (1) á noite ao baile a: (.) no nas palleiras↑ [C ri] [N ri e di algo incomprensíbel]

C: e durante a guerra↑ seguiu habendo festas, logo?

N:si sique habendo festas?

C: durante a guerra, digo

N: si: (.) hai festas, o mismo.

↑MOITOS AQUÍ↑, moitos feriantes de por aquí fóronse retirando.

C:mmm

N: porque ahora veñen moitos portugueses por aquí.

C:mmm

N:e traballan por un↑ (.) por un real

C: xa

N:traballan mui barato e entonces fóronse↑ (.) porque o (.) os fillos do (.) do señor Santiago (.) casi todo non sendo Manolo e máis (.) Claudio↑ (.) andaban todos con aparatos destos grandes eh↑

C: si si si si

N: o saltamontes↑, as (pistas)↑ (.) e iso todo.

Foron (.) foron deixando todo

C: eu creo que a: (.) eu↑ o outro día na Pontenova, [nas festas da Pontenova

N:[este, Juanito↑ tamén tiña↑ (.4) tiña u: un carrusel↑ o fillo non sei que tiña máis

C:xa

N: o máis vello↑ (.) tiña dous fillos o máis novo↑ casou con unha rapaza de Viveiro

C:mmm↑

N: ese xa non anduvo nas festas

C: o fillo de quen? De Juan?

N:de: Juanito↑

C:non, xa. [O fillo non anduvo

N:[ese xa non anduvo.

Xa casou en Viveiro↑ co ese de Orl<u>ando</u>

C:si si, sei que casou en Viveiro

N:congelados Orlando

C: si

N: e o máis novo↑ (.) bueno o máis vello↑ (.) pois (.) anduvo pouco.

C. si

N: entonces puxo tamén:

C:congelados

N: (unha) de congelados tamén↑

C:si (.) si si si:

N:tamén anduvo ↑eso

↑E DESPOIS (.) Juanito non tiña salú, e Lidia (.6) que Lidia non era feriante era:

C:[non, era:

N:[era: peisana de aí↑

E entonces deixaron todo↑(2) e axúdanlle a: (.) ao fillo↑ e eso↑

C:xa son maiores, tamén↑

N: o outro día aínda os chamei por teléfono (.) tres veces↑ non sei que é deles (.4) e non me colleron o teléfono.

Porque chamo moitas veces a Lidia↑

C:mm↑

N:↑a ver, que facedes por aí e eso (.4) e heina de volver a chamar a ver [ri](.2) chameina tres veces e non me non me colleron o teléfono

C:home eu vinos en: (1) en octubre↑ vinos

N:no súper↑ mercado?

C:non, en OCTUBRE↑

N:en octubre?

C:en octubre vinos nas festas da Pontenova (1) na PONTENOVA, sabes?

N:si

[41:30 entra a nora catalana. Saudamos]

42:00

C: e unha cousiña↑ e e: tu viches a actuación (.) tu ibas a ver a actuación

N: eh?

C: tu ibas ver a actuación da barraca?

N: se vou ver↑?

C: se cando eras nova, cando ibas tu ás feiras, vías ías ver a actuación que facían eles, na barraca?

N: si: si

C: i como er- i:: (.4) lémbraste como eran os títeres? Os muñecos?

N: os títeres, se me acordo?

C: si

N:↑acórdome que tiñan alí (co) aquelo e: traballaban (.) que decía que saleu o Demo (1) morreu o Demo, acabouse todo.

Salía traballando alí (.)↑taba oes↑ aínda unha vez me deu un cachiporrazo un coa ↑vara [C ri] (1) porque↑ eu salía↑ entrábamos↑ eu más Virginia, escapábamos↑ andabamos (.) cando non traballaba ela↑ que non lle tocáballe aos outros, salíamos afuera, comprar algunha cousa e eso. E tanto salir e entrar↑(.) e dice el (.)↑tanto andades pa fóra e pa dentro↑dice o señor Santiago vai un muñeco↑(.) PIN↑ (.) deume aquí na cabeza e di ↑me cajo en tal↑ [ri] voullo romper, eh↑[C ri]

Acórdome ben (.) ↑VEÑA:↑ (.) a fóra [C ri]

Así é que ainda o probei o muñeco tamén

C:probáchelo, no? E daba bien [N ri] daba forte

N:e dixo ↑SODES UNHAS TOLIÑAS↑ que andades por un lao e por outro atrás revolvendo [C ri] [43:30 N levántase para poñer ao lume unha pota. Fala a nora comigo. Fala dos fillos]

45:31

C: sólo unha cousiña máis. Do: do dos muñecos↑

N: EH?

C. a ver, os muñecos é que a min me interesaba (.) a ver do que te podes acordar (.) dos muñecos de Silvén

N:↑igual che ten algunhos:

C: pero tu cales recordas?

N:eh?

C: que personajes había?

N:que personas ha:

C:que personajes de muñecos había?

N:metía↑(.) o señor Santiago (.) e mais (.) Toñito, eran os dous que traballaban namais.

C:cantos muñecos había?

N:namais

C: CANTOS MUÑECOS↑ había?

N:cantos muñecos↑ tiña? Para↑ (.) pois tiña↑ o demo un↑(.) tiña: o(.) o que lle pegaba o que se pegaba co demo↑(.) despois tiña↑ a ver (2)

↑Tiña unhos cinco ou seis

[empeza a ladrar o can]

C: tiña unha muller tamén?

[barullo do can e a nora mandándolle calar]

46:20 N:facía o do demo↑(.) facía o outro o borracho↑ (1) facía o borracho↑ (.4) e (.) o cura↑ que↑ marchaba a muller con outro↑ (.4) marcháballe e despois andaba a paus o cura co co: co outro: peisano↑

C:pero a muller do cura↑?

N: si: (.) ah bueno a criada↑ [ri] a criada: [rimos as dúas]

Marcháballe co outro↑

C: marchaba co outro, xa:

N: si e: ↑eran uns cinco ou seis↑

C: i Barriga Verde cal era?

N: eh?

C: había un que se chamaba barriga verde? (.) un muñeco que se chamaba barriga verde?

N: Barriga Verde era o Santiago (.) era o Santiago

C: pero que muñeco (.) había un muñeco que

N: bueno, chamaríallo el

C: chamábanllo el

N: si (1)

E o cura non me acordo como se chamaba↑

C:[e metíanse co cura?

N:[(Maiolongo)↑ ou (.) non me acordo como se chamaba (1) ↑Eso si que xa non me acordo↑

C:[metíanse co cura?

N:[porque eu aos muñecos↑ (.) moita:↑

C: non podías antender

N: moito non lles facía: (.4) caso

C: xa

N:atendíamos a: a xoghar por un lado e por outro

C: claro

N:daquela (.) e que era chavala↑

C: si si si si

N: e eu↑ con se iba pa alí ou (.) eso↑ (.) era a que: eu e mais Virginia éramos iguales↑ (1) arreábamos (47:00) cando a ela non lle tocaba de traballar↑ (.4) a correla↑

C: i cales eran os (.) que feiras eran as importantes que íbades con eles?

N:eh?

C:CALES ERAN AS FEIRAS (.) as festas importantes?

N:as feiras importantes vouche decir (2) as San Lucas↑ (1) San Freirán↑ (1) Monterroso↑

C: Monterroso

N: o primeiro de de ano en Monterroso↑

C:si

N: : o día de Santos en Gontán↑

C: ahá

N: a ver (.3) que outro más habían, Flora?

(2) despois facían festas (.) había festas (.3) esas festas

C: que iban a:

N:había Saavedra↑

C: Saavedra?

N:as festas de Saavedra que é ao primeiro de verano↑ [24 de maio]

C: ahá

N: Saavedra↑ (2) unhas, cales eran, Flora máis?

(3) feiras↑ (.) para↑ (1) Lalín↑

C: ahá↑

N: a Estrada↑

(1) a feira de mulas (.) Santiago↑

C: en Santiago?

N: Santiago de Compostela a feira de mulas lle chaman

C: que eso que (.) é na Ascensión?

N: é á salida de Santiago (.2) ↑ á salida de Santiago non sei como lle chaman a aquel (.) a aquel pueblo

C: [San Xusto?

N: [paréceme que é aos (.3) aos ↑dez kilómetros de de Santiago

C: pero indo cara Padrón?

N:na beir- (.2) si↑

C: en dirección a Padrón?

N: si: onde hai un puente↑ grande

C:si: si si

N:e hai un: (.) bueno ahora fixeron unha↑ (.) ahora teñen cerrao con naves (.) con eso que ↑antes era unha arboleda

C: xa

N: daquela cando eu era pequena↑ erra unha arboleda

C: ahora é o típico mercado que fan

N:ahora fixeron coma aquí:↑ (.4) como lle chaman? (2) Castro↑

C:si:

N: Castro tamén (.4) en sitiembre tamén hai: (.) unha feria (.) unha festa grande↑(.) [de día]

C: si (.) si si

N: esto: (4) A ver [golpea a mesa para recordar] (2)

Paquí pa baixo de donde ↑non me acordo así dalgunhas (.4) había ↑eles facían as festas de: (.) FEIRAS DE ANO

C: xa

N: onde cadraba feira de ano↑

C: xa (.) e a: (.) e por exemplo, na zona esa donde estaban eles↑, por Ortigueira non había festas?

N. despois cando non había festas↑(.) andaban co cine

C:xa (.) no inverno

N:no inverno cando non había festas↑ (.) gardaban a madeira↑ e andaban con cine, co cine

C: e por exemplo en San Froilán ou en San Lucas↑ (1) a veces entón coincidían:

N: do San Froilán viñan pas San Lucas

C: San Lucas

N:as San Lucas

C: e a veces xuntábanse entón os dous irmaos?

N: si: (2) No↑ aí nunca se xuntaron os dous irmaos.

C: no?

N:onde se xuntaban era:↑ (.) onde se xuntaban era: aí arriba: (.) hacia Santiago (1) esa que facían mais Lalín ou a EStrada↑ cadraban coincidíalles (.) pero si viña un↑ (.) algunhas veces xuntábanse e outras veces si viña un non viña outro.

C: xa. Alternaban, [turnábanse

N:[e pa parte de Pontevedra↑ (.4) tiñan mais: (.) non sabes? (.) pa parte de Pontevedra tiraban tamén igual↑(.3) á parte de Portugal.

C: xa:

N: á Raia de Portugal, que hai feiras tamén boas↑

C: si

N:á parte de Portugal e ↑eles como podían entrar (.) e saír e eso↑(1) porque esa a que facía de mariposa↑ facían máis↑ (.) pa parte de: de: (.) d'Orense de de de (.) Portugal e eso

C: i que (.) i eles eran portugueses, enton?

N:eh?

C: eran portugueses, logo?

N: si

C: os dous?

N:o señor Santiago e mailos irmáns eran portugueses

C: eran portugueses. Falaban portugués? (1) e falaban portugués?

N:no↑(.) o señor Santiago↑falaba máis: (.) xa: (.) gallego (1) porque era (.) pequeno cando veu paquí

C: ah

N: o outro non↑ (.) o ese o Topete↑ (.) xa era(.) debía selo máis vello↑(.) falaba máis (1) xa falaba máis (.4) portugués.

En cambio a muller↑(.) non sei se era andaluza ou por aí que non falaba (.) falaba (.) tiraba máis a: (.) falaba andaluz ou: (.) exremeña.

C:si

N:si: (.) esa tamén tiña un montón de fillos

C: si:

N:tiña buf↑(.) tiña un montón. Tiña un que estuvo tamén traballando co señor Santiago↑, que reñira cos (.) padres

C: ahá (51:37)

N:e viñeira co señor Santiago traballar↑ que chamábanlle Chupaligas↑

C:[ri]

N:e facía de paiaso

C:ahá

N:era mui bon paiaso, e eso

C: si si si si

N:↑moitas veces traballaban nos salós↑

C: claro

N: traballaba↑ (2) Esoutros↑ traballaban moito nos salós (1) os: Topetes.

C:Topete

N: Topete

C: e como chegaron a Galicia?

N:eh?

C: como viñeron parar a Galicia, non sabe?

N: iso sí que non o sei

C: non sabe

N: como veñen ahora os que teñen os aparatos? (1) Porque dá máis cartos aquí en Galicia que en Portugal, e hai máis festas↑

C: cla:ro

N; porque (.) aquí está ahora↑ atacao de de: (.) feriantes portugueses↑

C: si

N: ta atacao↑(2)

E bos aparatos. Van compralos a: aí a: a Zaragoza e por aí que hai moi bos aparatos↑

C: mmm

N: vanos comprar aí e veñen↑ pa'quí

C: si si si

N: Santiaguito↑ (.) os que o estes: (.) como se chaman?

C: Juan

N: Juanito↑ (.) vendeulle o aparato a un portugués.

C:mmm

N: este: (.) o fixo do roxo↑ que tiña tamén un (.) tamén o: que vive ahora en Ribadeo↑ (.) ese tiña tamén un aparato tamén un de (.) de choque↑ (1) Tamén llo vendeu a un portugués.

C: si

N: vendeulle todo↑

C: si si si

N: a caravana↑(1) a pista↑ (.3) e mais o: os camiós, o trailer.

Vendeulle todo.

Que era este que vivía este: (.) viña sendo unha (.) neta do señor Santiago(1) que vivían aquí (.) en Ribadeo

C:ahá

N:(que logo) un fillo↑(.) anda co:s (.) cos motores↑, polas festas↑ (1) anda cos motores da luz.

C:[vendendo?

N:[un fillo

C: ah↑ colocando?

N: si, anda: (.) alquila o:↑ os motores, non sabes?

C: xa xa xa

N:e unha filla↑ casou tamén con un pintor de: (.) de Viveiro.

E outra tena casada con un mariñeiro↑ (.) en Burela.

↑Todos foron (.) deixando, non sabes?

C: [porque chegou...

N:[foron vendendo todo

C: querían millorar

N: si

↑Éche unha vida arrastrada

C: xa

N: ao primeiro foi dando pero:

C: claro, porque tu por exemplo...

N: pero despois xa foi...

C: os nenos↑ que vivían... non iban a escola↑

N: nada:: escuela? (1) iban aprendendo unhos con outros↑

C: xa

N:iban (.4) ↑eu fun tres meses (.4) pa: escuela

C: tres meses?

N: tres meses. (1)

Aprendin a: (.) sabes que aprendín a ler? (1) Moito, porque me gustaban moito os libros e historias.

E tiña↑ tiña unha maleta así chea de (.) de libros pero libros buenos que me trouxera: un primo meu (.) que era tamén (.) sobriño de señor Santiago: éra pola madre (.2) da señora Encarnación.

C: ahá

N: era fillo dun hermano de señora Encarnación.

C: si si. E que libros eran?

N: eh?

C:que libros eran?

N: e España mi patria...[de Dalmau Carles, 1917] (.) un libro así [fai xesto coas mans marcando grosor] (1) era así (.) destes está La mano ↑negra: (1) eran ↑libros importantes↑, grandes tiña moitos, moitos

C: si si si

N: e entonces ↑lía moitos libros. (2) E fun↑ (.) practicando un pouco. (1) E despois Ramón foime enseñando algo, que Ramón sabía ler e escribir cono está mandado↑carajo(1) e de cuentas e ↑todo

C: claro

N:e foime enseñando algo (2)

↑Pero despois fun deixándoo (.6) ahora firmo, e fírmoche malamente

C: si? [N ri] perdíche práctica?

N: e ahora xa non vexo moito e todo↑

(chega Javier, o fillo, e cortamos)

Transcrición casa Pedrolo (Juan Silvent e Lidia)

VTS_01_1

00: 26:50-00:27:15
Plano da ventá desde dentro do salón. Juan e Lidia asómanse desde fóra e continúan a marcha.

00:27:21-00:27:36
Repetición do mesmo plano. Desta vez Juan quédase un pouco máis atrás e é Lidia a que se achega máis á ventá. Mellor o anterior.

28:10-28:30
28:34-28:52

Dous planos desde a zona do bar do Pedrolo, de Juan e Lidia entrando. No primeiro a porta queda aberta e o contraste de luz é moi forte. Na segunda non, pero están un pouco máis dubidativos.

29:01-29:15
Juan e Lidia entran no salón (vémolos desde dentro). Juan: "Esto cambiou bastante"
Lidia: Madre mía, canto cambiou!
(a partir daquí, empezan a falar de máis)

30:20-30:30
Lidia: aquí estaban as señoras sentadas... E esto, que é esto? Ah, mira, Juan, o espello!
(Juan ségueo, xusto despois entra Pedro en plano)

30:53-31:28
Volven entrar, quédanse quietos fronte á ventá
Juan: Esto cambiou muchísimo! Mira, que é o que había aquí?
Lidia: O organillo
Juan: e como se tocaba? Dándolle manivela
LIdia: Efectivamente, que viña un señor a darlle á manivela

31:42-32:08
Juan: mira, este era onde vos poñíades de frente e vos retorcíades todo arredor a ver como estábais. Se estábais bonitas, si tiñala roupa manchada... É precioso este espello, desde logo, cantas cousas podía contar!

Lidia vai destapando o espello.

32:26 (Plano na esquina. De luz é moi feo, non sei se poderá usarse, pero algúns diálogos igual podemos rescatalos)

Juan: aquí na esquina foi onde me contaches tantas mentiras. Que me querías, que só me querías a min ... Di a verdade!
Lidia: é verda
Juan: cantas veces me engañache?
Lidia: ningunha! Aquí é onde eu me escondía de papá.

Juan: ai, sí, que viña por aí!
Lidia: acórdaste? Que viña por aí...
Juan: que viña solo e era perigoso... Pero era bueno.
Lidia: Si. E me escondía del porque non quería que salira contigo.
Juan: e logo por que non quería?
Lidia: Porque viñas co cine. E non eras daquí, da Rochela.
Juan: Como que non son daquí, da Rochela? Eu nacín nesa casa que está aí detrás. Que me estás dicindo? E estou bautizado en Mondoñedo!
Lidia: Efectivamente!
Juan: bueno, pois entonces que, damos outra voltiña por aí mirando todo esto?
33:18

33:40 Plano da ventana que dá luz ao espello, eles entran en plano e van de novo cara á esquina, agora sen aquela luz azulada tan fea. Quedan aí sentados, o plano axústase para collelos aos dous en PM:
34:16:19
Lidia: Pasaron moitos anos...
Juan:Sobre cuarenta...

(Pedro pídelles que conten como se coñeceron)
34:29
Juan: Poñías unha máquina de cine, ao primeiro poñíao aquí, desta parte de aquí, para coller aquelo... O escenario todo. Pero a juventud non mo quería, porque aquelo era o sitio onde chamaban eles o galiñeiro. Entonces querían que aquelo estivera oscuro. Entón cambiei dalá para aquí, e así podían ver aqueles dalí e esoutros daquí.
E para o anuncio... Para o anuncio da xente subíanse unhas campanas de altavoz que tiñamos, que subían moi lexos, e anunciábase a película, e a parte da película, tocábamos discos. E entón ás nove da noite máis ou menos empezaba a vir a xente, e nós tábamos aquí entonces encendíamola máquina e xa iba. As primeiras máquinas que tivemos eran de carburo. Despois xa non, xa eran de corriente, pero moi baixiña, entón levaban os carboncillos. E logo despois é cando veu a outra máquina. Era preparar a película e conectala, proxectala e nada máis. 35:49 Eso é o que facía naquel entonces. Daba a casualidade que o baile, pois non se podía bailar. Pero sí tocábamolos discos que facía o anuncio de fóra e a xente poñíase a bailar. E eu non ía separalos! Nin eu nin meu pai nin naide. Bailaban eles? Pois bailaban. Tiña outro altavoz posto aquí, que daba mellor música, entonces a xente miraban aqueles discos bonitos e poñíanse a bailar.

(pregunta: e como foi que vos coñecestes?) 36:22
Lidia: te acordas como me coñeciche aquí?
Juan: conocín, muller, conocín.
Lidia: pero te acordas como?
Juan: como foi, dimo?
Lidia: pois mira, tirando unha botella de lejía na casa, e decíndolle á mamá que viña á tienda a comprala, pa verte.
Juan: Eu non me acordo deso, eu me acordo que chegabas tú e estaba tocando nos discos...
Lidia: e eu iba pa xunto túa.
Juan:Si, e metías o dedo (fai o xesto) que daquela era unha agulla, eran discos que rompían, e facías así, 36:57 e o disco facía jrau, eu xa miraba para atrás, e eras tú.
Lidia: Efectivamente.

Juan: E cando non facías iso, que eu íba cambiar o disco, íbasme para a película, e tras! Ma cortabas.
Lidia: exacto! 37:10 Efectivamente, e despois salíamos a bailar.
Juan: é posíble que saísemos a bailar, que por cierto, tú non bailabas nada ben!
Lidia: non, pero tú bailabas moi ben moi ben.
Juan: home, moi ben, ibamos tirando pouco a pouco.
Lidia: E despois xa, cando nos casamos, eu era a que cobraba alí na porta...
37:32

37: 42:
Lidia: Pedrolo, o dueño do salón, aquí, o dueño do local.
Juan: Pedrolo era un bon amigo meu. Que descanse en paz.
Lidia: e bueno, viñan os veciños todos, non quedaba nadie nas casas. Porque o que non tiña para pagar, entraba igual...Porque túa nai... Déixalle pasar, e déixalle pasar, e pasaban todos.
Juan: non muller,non é eso. Mira, por alá por detrás hai outra porta que despois che enseño, os que non tiñan cartos, e non viñan mudados, abríalles aquela porta e subían alí para arriba.
Lidia : si, si que subían alí, para o galiñeiro, lle chamaban. 38:17

39:31
Lidia: Juan, e por que non se podía bailar?
Juan: bueno, porque por aqueles tempos, para todo había que ter un permiso. Que tamén fai falta agora. Entón eu tiña permiso para facer o cine. Tiña a documentación xusta para facer o cine e o permiso da Sociedad de Autores para tocar os discos, pero para baile non levaba ningún papel. O que pasa é que sí, facíamolo cine nestes sitios, salóns onde tocaban os discos, tocaban o... pianillo.
Lidia: aquí eu viña, de nena, aquí con Papa e con Mamá, a bailar, e aquí toda a vida foi un salón de baile. E non sei como tu non podías, logo...
Juan: non se podía anuncialo, pero sí o facía. O facía, porque se poñían a bailar, eles estaban de acuerdo, se poñían a bailar e naide lle dicía nada. 40:29
Unha vez que eles empezaban a bailar, pois xa non tocaba a gaita do fol, non tocaba esas cousas, poñía música...
Lidia:porque Pedrolo toda a vida, que me acorde eu...
Juan: porque el pagaba polos bailes. E eu pagaba polos discos, por tocar os discos. Non tiña permiso para deixarlles bailar. Pero si, podía facelo, porque eu pagaba á Sociedad de Autores.
41:00

41:16
Juan: o único problema que tuven foi que a min sempre me gustou ao terminar a película, ou antes, darlles unha cousa de risa para os nenos. Máis ben antes, porque despois quedaban dormidos os nenos pequeniños. Entonces botei unha película de Chaplin, para eles...
Lidia: de Charlot
Juan: de Charlot, que era unha cousa de quince minutos, ou unha cousa así. E ríanse moito os padres, e tamén os nenos, e o pasaban moi ben. E alí o problema foi que un señor cura non estivo dacordo. Menos mal que eu levaba a documentación e non pasou nada, (42:06)

42:23
Lidia: eu recordo que poñía a película, me enseñache a poñer a película...
Juan: si, a darlle voltas. Bueno, ás veces rompichela película... E que películas che gustaban máis a tí?
Lidia: Había una cruz en el infierno, A comparsita, Cuatro Angelitos Negros...Uy, muchísimas.Las dos hermanitas de París...
Juan: Non che gustaría volver a velas? Calquer día chas boto na casa. 43:03

43:44-44:44 (vemos o outro lado do salón, co escenario e o galiñeiro. Eles entran en plano e atravésano. Van cara ao fondo e alí falan pero non se lles oe)

(algúns planos soltos, distintos detalles do salón, algúns chulos)

45:41 (os dous de pé xunto á porta traseira, con bastante luz)
Juan: a ver, tú te acordas onde poñíamos a máquina, onde a puxemos na última función de cine?
Lidia: a última función de cine foi aquí, a última que fixemos aquí.
Juan: enfocámola hacia alí (sinala á parede do fondo, fora de campo), porque antes era dalí pra aquí.
Lidia: efectivamente
Juan:e a juventud non quería. (46:02)
Querían aquí porque así miraban á película
Lidia: e a juventú poñíase no galiñeiro..
Juan: aí, estaban aí.
46:14
Juan: e aquí foi onde recibín unha cousa moi importante.
Lidia:, a noticia que nacera o noso Juan!
Juan: no descanso apareceu o noso neno e dixen: cinco minutos de descanso, podeis fumar. E funme alá ver o neno e máis á nai.
Lidia: correndo!
Juan: e volvín
Esa foi a última vez neste sitio.
Lidia: a última vez que tivemos cine aquí, si?
46:38
Lidia: e que película sería, pois penso que La Comparsita...
Juan: non, penso que era Genoveva de Brabantes, porque era de chorar. Choraba a xente e os de arriba ríanse.
47:08

47:23
Lidia: as películas que máis repetíamos eran as de vaqueros que lle gustaban muchísimo ao público, as de Sara Montiel, Martín Corona, Que viene Martín Corona, eso acórdate que xa tiñamos que facer función de cine, nos pueblos, dous días seguidos con esa misma película. Porque tiña: “Ahí viene Martín Corona”,
Juan: “Y vuelve Martín Corona”
Lidia... que eran dúas partes. Esa gustaba moito!
Juan: unha película preciosa. O que pasa é que cando estaba en décimo, ou de aí para arriba, porque estaba moi estropeadiña,

Lidia: taba moi gastada de tanto proxectala.
Juan: xa pegaba tiros de verdade!

48:16
Lidia: empezabamos...
Juan: empezabamos aquí, e de aquí para Rinlo, e logo, de Rinlo, outra vez para aquí, e logo de aquí para Cervo, non, antes de chegar a Cervo íamos para San Pedro, e despois para Cervo, e despois xa íamos todo pola costa....
Lidia: Cangas de Foz, Nois...A todos eses sitios fun eu despois de casada.
Juan: e despois de Viveiro pasabamos polo Campo do Hospital...
Lidia: Burela...
Juan: tamén en Burela.
Lidia: Burela, foi o primeiro cine que houbo en Burela.
Juan: si, pero ese xa non o acordaches ti.
Lidia: eu non , pero é polo que lle oía a meus sogros. O primeiro cine que houbo en Burela foi o deles.
Juan: e despois xa íamos a Ferrol, collíamos máis ben pola costa, desde o campo do Hospital ibamos para o Barqueiro...
Lidia: Celeiro de Mariñaos tamén se fixo cine (49:16)
Juan: esa é outra ruta. Digo de aquí hacia Ferrol íamos por eses que estou nombrando.

VTS 01_2
49:03
Juan:E dalí á Barqueira... E dalí... todos os salóns que había por alí. E a cousa ía así.
Lidia: e fixémolo en San Miguel de Reinante, tamén
Juan:Si, pero aí foi nada máis ao principio, porque despois houbo cine, e volveu a parar...E volveron a... Non sei por que motivo quixo ir meu pai alí, e volveu a ter o salón cheo.E logo despois xa parou definitivo, fixeron un enfrente, noutro sítio, e pasou igual, non houbo clientela. Eso era unha cousa, precisamente do que estabamos falando antes: non se podían facer os bailes, porque non podías interrumpir. Entonces claro, o cine gustaba moito aos maiores, pero a juventúd querían os discos.
Lidia: non había!
Juan: claro, e eu traía discos bonitos, entonces, querían bailalos, e era o momento en que...
Lidia: é que ao chegar o cine chegaba a festa ao pueblo. (50:50)

50:.52
Juan: hoxe, por ejemplo, chegaba aquí e proyectaba unha película. Anunciaba esa película polos altavoces que poñía en alto para que se oíra lexos, e á noite, sobre as nove, oito e media, era cando a proyectaba. Pero antes, como estabamos proyectando para fóra, embaixo tiñamos bafles, que xa se chamaban así daquela, uns altavoces que están metidos nunhas caixas entón daban un sonido moi bonito. Oías unha música perfecta, xa naqueles tempos. E a juventud empezaban a bailar, e eu non ía meterme con eles: eh, non se pode bailar! Se a alguén non lle gustaba, que entraran dentro e que os pararan, non? 51:37 Eu estaba anunciando o meu cine cos altavoces de afóra. Se paraban os altavoces de afóra non había disco.
Lidia: e cando se empezaba o cine, parábanse os altavoces de fóra. Se paraba a música.
52:04

52:11
Lidia: eu tiven a escuela hasta os catorce anos, e despois fun aprender a coser a San Miguel de Reinante. E despois, nada, xa conocín a Juanito con 16 anos, aos 17 me casei, e aquí estou.
(Comba: pero que facías ti cando ías con Juan?)
Lidia: ah, pois cando ía con Juan e viñamos os dous xuntos, eu me poñía na porta para cobrarlle á xente.
Juan: cobráballe a quen lle cobraba.
Lidia: eu lle cobraba á xente, ao que traía os cuartos, claro. Que quen non tiña cuartos dábache pena e deixábalo entrar igual, pero bueno. Eu era a que lle cobraba á xente.
52:51 E Juan poñía os discos, a xente bailaba, acababase o cine, recollíamos todo, íbamos para o camión (daquela tiñamos un camión vivienda) e namais. E facía de comer, e lavaba a roupa nos ríos, onde había un lavadero, un río, ía lavar a roupa e... todo eso. Eso era de inverno. De verano xa era outra cousa.
Juan: facías algo máis. Me vigilabas a min cando taba coas películas, por se viña a juventud, que tocara un disco. Non me deixabas sólo.
Lidida: puña a película, a veces, tamén, repasaba a película, tiña que repasala...E despois de que tivemos o neno non seguimos facendo cine. Non
Juan: creo que non. 53:46
Lidia: víñamos de Miñotos, pa ariba de Viveiro, chegamos, ao dia siguiente montamos aquí, puñemos aquí a máquina, e ás dez e media da noite naceu o neno. ...Foi o último ano.

(contan que despois de deixar o cine, no inverno Juan púxose a traballar en Alúmina e en varios sitios, de condutor de camións)

55:04
Lidia: non, de verano xa tiñamos... primeiro tivemos tómbola, verda?
Juan: non, primeiro era o Barriga Verde.
Lidia: Bueno xa, e despois unha tómbola. Barriga Verde, eso xa era cando meu sogro... andaban con nosoutros.
Juan: E despois do Barriga Verde trouxéramos un asunto dunhas máquinas eléctricas. Que eran equipos de primeira división, eran catorce máquinas, ...55:31 E empezaban a subir os goles según ían entrando as bolas, hasta chegar ao 14, eo número 14 era o que levaba o premio. E cando saían dúas, o que lle dicía polo micrófono era: bueno, esto hai unha forma de resolvelo. Ou vais a desempatar os dous, ou levar un premio cada un, máis pequeno, ou senón discutilo aí, a bofetadas! 55:54

56:18
Exterior casa Pedrolo , coches pasando

56: 30
outro plano exterior casa.

57:34 No xardín da casa de Juan e Lidia. Pedro pregúntalle porque o seu pai decidiu meterse no negocio dos bonecos.

Juan: o negocio del era eso, cando el era un mozo, empezou con eso. Os familiares del, polo visto, eran militares. Entonces empezou co asunto dos bonecos e con el viña unha hermana. Unha hermana que, como se chamaba?

Lidia: Julia
Juan: Se chamaba Julia, e foi pa Orense, casou e foi pa Orense. E despois, bueno, apareceu un hermano que tamén anduvo con el, entón foi cando montaron o Barriga Verde. Meu pai era o do guiñol, e meu tío era o que comía estopa, facía que tiña estopa, botaba fume... Entón foron facéndoo mellor, cada un o mellor que podía, e foi saíndo para adiante, e entre os tres, que eran unha muller e dous homes, pois foi cando se fundou Barriga Verde.

58:39
Juan: meu pai se chamaba Santiago Silvent Martínez e meu tío se chamaba José Silvent Martínez, e miña tía, Julia Silvent Martínez

(Comba pregunta se o que facían non o aprenderan dos seus pais, se o inventaran eles)

Juan: Que eu sepa non, porque precisamente o hermano del, que estaba en Portugal, nunca falou español, falaba só portugués, porque se foi de moi neno para alí. Entón uns dixeron que era porque o hermano maior, que daquela existía eso, que o hermano maior era o dueño de todo o capital que houbese, se había (59:32) capital, e os outros eran segundóns. E claro, meu pai e máis meu tío, pois debían ser segundóns. Non che podo dicir, porque nunca falaron diso.

(Comba: Pero era unha familia de titiriteiros? A que se dedicaba aquela familia?) 59:54
Juan: Os padres deles? Nunca nos falaron nada. Doutras cousas sí, deso non. Eles foron os fundadores de Barriga Verde, os tres hermanos. Que unha hermana marchara primeiro para Ourense? Non ten que ver, foi unha fundadora. Qeu meu tío tamén quixo marchar para Pontevedra? Eso non ten que ver. Era Barriga Verde. (01:00:22) Meu tío levaba o letreiro de... Melodías de España, Barriga Verde. E miña tía tiña “Teatro Circo, o Barriga Verde”. E meu pai tiña, como está no ese, “Pabellón de la risa de Barriga Verde. Culto y moral”01:00:43

(Comba: onde tiñan a súa sede, a súa residencia?)01:00:50
Juan: A de meu pai era en Xubia, na Cruz do Pouso, ayuntamiento de Neda. E alí é onde conocin eu toda a vida...De onde era el. Pero eu coñecín todo esto por aquí desde a miña infancia.Estes colegios que había por aquí, estaba quince días, e xa me iban buscar os maestros, non podía pasar sin escola. 01:01:18

(comba: cóntanos como era a vida que se levaba cando ti eras un neno, como se organizaba a familia, como era un ano na vida da túa familia)
01:01:35
Juan: De inverno se proyectaba cine, e cando estaban os hermanos, que eu xa non me acordo deso; miña irmá Carmen que era a que andaba polo alambre, e daban funcións tamén de varietés. Desde que se acababan as películas, por ejemplo, de botar, pois facían unha especie de varietés, cantando algunha, e outra, e ela subía a un alambre altísimo, e alí pasaba dun lado doutro, sentábase nel, facía piruetas no alambre... Era unha equilibrista moi boa.
(01:02:20)
Comba: en que tipo de locais se facía no inverno?
Juan: En calquer sitio. Se falaramos de Rinlo era para mirar, se non arrancaron o piso que había, había unhas puntas moi gordas que eran clavos, e estaban onde se enclavaba eso.

01:02:34
Comba: entón no inverno, o cine e tamén algunha varieté...
Juan: eso. E de verano, pois xa era o Barriga Verde. E despois bueno, sempre aparecía algunhas cousas, como éramos varios, podiamos levar unhas lanchiñas ou un carrusel, desas cousas. Entón meu pai, como vía que nos gustaba moito eso fixo un aparato deses, mui grande...
Lidia: unha roda de caballitos.
Juan: Mui grande, pero en vez de caballitos era de galos, entón as alas, todo era de bronce, tabas sentado en... madeira. Sentábaste e todo arredor túa era de bronce para que non houbera peligro ningún para as persoas.. Que daquela había que levalo desa maneira, senón non valía. E o máis bonito era como andaba. Non tiña motores nin tiña nada diso. Sómente os nenos que quixeran ir sen pagar, empuxaban por dentro. Entre eles empuxaba eu, por supuesto. E pasábase ben, era unha cousa así, de verán... (01:03:36) Solamente saía para Betanzos, estaba en Betanzos e despois pouco máis me acordo eu. Creo que en Neda e igual en Ferrol.

Comba: E como era BV, como era o espectáculo que se facía no vrau, en que consistía.
Juan: pois primeiramente saía un sobriño, á porta, que é o que está aí... Non, o que está aí é meu irmáo (sinala para dentro, onde ten as fotos) o sobriño non estaba, estaba no servicio militar. Entón ese saía a fóra e púñase o altavoz a tocar, tal e como está aí, e el púñase a facer como que cantaba , e tiña unha guitarra de madeira, marcada como se tivera cordas, e a guitarra tiña aquí unha especie de pasador, e aguantaba aquí, e facía así ao son do compás, e parecía que estaba tocando con ela e despois abría a boca, tiña a boca moi grande e... Bueno, era a forma de atraer á xente para adiante. Entonces xa empezaban unha canción dunha hermana mía, ou outra cousa polo estilo dentro, e abríase a lona para que se vira o que había dentro, e entónces a xente quitaba as entradas... Non quitaban, pagaban na porta.

Comba: Canto era a entrada?
Juan:Ai, dios, non macordo...
Lidia: Tres pesetas, lle teño oído...
Juan: Que va! Eso era ultimamente xa...
Lidia: ultimamente era un peso, cinco pesetas.
Juan: non home non... (01:04:56)
Lidia: dez céntimos, nun principio serían.
Juan: Da peseta non a cheguei a acordar eu, da peseta, mira tu!

Comba: e esa frase que existe, de “ababouse a peseta”, que explicación ten?
Juan: por eso é o asunto. Eso é que a xente, terminábase, e querían seguir vendo. Anque botaras alí unha hora ou dúas non se marchaba, sobretodo os que tiñan nenos, pois gozábana. Porque xa daquela falabas cos nenos, enterábaste dalgún nombre dalgún de alí, e revirabas o muñeco para el e dicíaslle “Ei, tú, que te estou vendo! E na escuela non fuches bon!” (que era todo en gallego) Entónces claro, os padres miraban aquelo, e gustáballes, e aos nenos tamén, e, enfín...Entonces eso empezaba, paseando un muñeco, que era Cristóval, e ao empezar a pasear, chegaba unha rapaza que se chamaba Rosita, entónces era a novia del. Pero entonces apareceu un individuo, que presumía, moi ben vestido (ben pintado, porque vestido non estaba ningún), ben pintado, e o pelo moi ben peinado, e claro, a Rosita gustoulle, e empezou o asunto. E resulta que era portugués, e entonces chega o momento que o portugués era moi fuerte, moi “fruncido” (non sei

pronuncialo), entónces desafiou a Cristóbal (Barriga Verde), e enton aí hai unha pelea e o outro, pois claro, morre. E cando morre, pois hai que enterralo, e sae unha caixa con catro muñecos levando a caixa, había que ir movendo así, para que se vira como se foran andando, e detrás un cura dicindo "o que é rico e ten diñeiro rézaselle un recordeiro, o que é probe e non ten nada, de cachola pa furada" [canta].01:06:57
E según iban así, Rosiña ía chorando, e daquela había que axudarlle ao meu pai a dicir: "Adiós, Adiós meu amiguiño, adiós meu amoriño, adiós meu novio..." Entonces dicía Barriga Verde: "Pero neniña, non me tes a min? Non me tes a min?" "Pero tú quéresme?" "eu sempre te quixen!" Entonces xa se abrazaban e levantábase a caixa do difunto e o outro movía así a cabeza, cunha man nun couso que tiña embaixo, movía a súa cabeza e dicía "Adiós Rosiña! Quedas ben acompañada eh! Alá, hasta loguiño, hasta loguiño" e volvía taparse... Enfín, unha cousa de risa porque se fora doutra maneira sería con medo, e non podía ser para as criaturas. E así viña o asunto do...
Lidia: e como dicíades o asunto da peseta...
Juan: E viña despois o toreo, a ver os toros, toreaba e era cando... agarraba polo rabo, dicíalle mil tonterías, pero nunha destas, matouno e fuera. E despois viña o demo. E entón ao vir o demo, estaba contenta porque tiña Rosiña, matou ao demo, pois estaba moi contento falando cos nenos.. Entón vén o demo, sube así, entonces sale un fume... Sale un fume (que non é pola boca, é desde arriba con un...polvos de talco) E sale aquel fume, entónces di: "que me pasa, que me poño... Que me pasa?" E logo sinte que se lle pon unha cousa na espalda, e non se lle quitaba, e el "que me pasa, que teño aquí?" e vai contra a parede de atrás, pero cando ía contra a parede de atrás apártase e pégase el mesmo contra a parede. Entonces é cando se lle presenta e cando empeza a tratar de pegarlle, e non lle daba pao ningún, dáballos o demo a el. E con esto, colleu, parou, e di "espera un pouco", e presinouse, e rezou un padre nuestro, entonces agarra o pau, empeza a paus con el e despois claro, agarra o demo pono encima do pau, e empeza "ala vai o demo, o demo, o demo, ala vai o demo pola Calle Real" [canta] "PUm!" petaba contra as táboas e facía un sonido moi fuerte porque había alí un micrófono, cando petaba: "plum!" Entón dicía "Bueno amiguiños, a peseta acabouse, o real acabouse, o patacón acabouse" (era un real daquela, ultimamente...) "MOrreu o demo e acabouse a peseta"

01:09:50
Pedro: Quen eran os manipuladores?
Juan:O principal era meu pai, despois eramos todos os hermanos. Desde o máis vello ata o máis novo, e unha hermana miña tamén, Carmen, tamén os traballaba. E falaba perfectamente.
Pedro: e usábades todos a palleta?
Juan: si
Comba: cantas persoas había detrás do teatriño?
Juan: Alí con dous era o suficiente, era con dous, o que pasa é que se por ejemplo, o enterro querías facelo moi bonito, pois entón metías xente, cada paisano pode levar dous muñecos, non pode levar máis, eramos tres ou catro... Por supuesto, eu sempre facía algunha trasnada. (ri)

VTS_01_03
(empeza cortada)
01:11:31

Juan:... enseñar as credenciales, a documentación que che piden, que era unha patente, o que se levaba, conforme o espectáculo do que se trataba... Cando estabas tú explicándolle, e xa taba listo, antes de que terminara; arrea, fóra. Despois iso pasou para cada festa, había que facer eso.E despois foi cando se empezou a abolir e xa non había que facer nada: ter a patente e nada máis. Si, pagar sempre á Sociedad de Autores para os discos.Eso sí.

Comba: Que tipo de público tiña a barraca nas feiras?
01:12:02
Juan: O público eran nenos, e maiores... Bueno, ía de todo. Sen lugar a duda.

Comba: De toda clase?
Juan: De toda clase.
Pedro: Tiñan algún número que lles gustase máis, ou algo que sempre reclamaran?
Juan: Non, porque, mira. Se era no cante, naqueles tempos, no cante non se podía diferenciar, se era unha rapaza, non había diferenza entre ela e calquera outra artista que houbera, porque non deixaba meu pai cantar de calquera maneira: tiña que cantar como tiña que cantar. Non miraches nesa fotografía como estaban os que cantaban coas sevillanas? Pois faltaban os que tiñan que tocar os instrumentos, eu tocábaos todos pero non... Pois aí tiña que facer os gestos, non había nadie. E tiña que facer os gestos como se estivese bailando a sevillana, non valía doutra maneira. Non valía poñerse con cara de pena, ou con alegría... Tiña que ser actriz. Se non non valía. E cos homes igual, era exactamente igual.

Comba: o voso pai foi quen vos ensinou a facer todo...
Juan: Todo absolutamente, todo.
Comba: Cando vos ensinaba?
Juan: Pos mira, durante todo o inverno. E había que facelo, non pensar en outra cousa.
Comba: Era un pai esigente, un pai duro?
Juan: Non, non era esigente, era que quería que o fixéramos. Ahora, se non lle facías caso, despois tampouco el non che facía caso a tí. Si, daríache de comer ou o que fóra, pero non che facía caso hasta que comprenderas. E sí, vouche dicir unha cousa: mira, por ejemplo no Naseiro, que foi este día que fomos alí, foi a única trompada que me deu a min na miña vida. Que me tirou ao suelo e tiven que ir ao médico. Alí hai uns árboles moi pequeniños, había. Entonces un home que estaba alí, antes das festas, todos os anos, chamábase, e viña “Juan, as mazás máis grandes para tí, e as pequeniñas para min. E non as apañes, que xa as apañarei eu.” E eu tiña que ir, abanear os árboles, ou cun pau... Con calma. Botarllas todas no suelo. E eu dicía “pero home, esto non se pode facer, por que o fai?” “Porque vén a xente e rompen as pólas e rompen todos os árboles por dúas mazás.”. E a min convenceume, e estaba apañándoas, e as que vía grandes metíaas aquí, na esa... E veu meu pai e... Foi a única vez que tiven un castigo con el. Porque pensou que as estaba roubando. 01:14:29
Que por cierto, veu o outro paisano, que era moi amigo del, e se cabreou con el.

Comba: Como era a vida de feirantes? Como comíades, como dormíades?
Juan: Bueno, a vida de feirante, vouche explicar unha cousa. Se che gusta, é moi bonita. É unha cousa preciosa. Que había moitas cousas regulares? Bueno, pois podía ser. Non é como ahora. Ahora hai regulares en todos os momentos. Ahora veñen señores de afóra e compran o campo completo, e os señores da comisión, ou os ayuntamientos, empézanche a subir, a subir, que non das para pagar. Entón eso non son feirantes, son

marionetas. E por iso vai a cousa moi mal. Ti ben vés que os aparatos aquí en Galicia non prosperan, os grandes que veñen son de afóra. E por que? Porque non se poden comprar, non se poden extraer. E agora é así, e non hai que facerlle.

Comba: Como era daquela?
Juan: Pois daquela, chegabas onda a comisión de festas, “eu quero poñer aquí, foi onde puxen toda a vida, que pasa, hai algunha pega?” “Non mira, esto vai aquí, e esto aquí e desta maneira”. “Xa sabes: cando toque a orquestra, non hai que ter música. ESo sí. Cando non toque a orquestra, facede o ruído que queirades.”E desta maneira. E hai que pagar a luz, e pagar... Esas cousas. E non pasaba máis nada. Tu o que tiñas que levar sempre era o da Sociedad de Autores, e nosoutros xa o levabamos de vrao e máis de inverno.

Comba: E onde se durmía?
Juan: Había un camión (01:16:14) que era vivienda, e os homes tiñan as súas literas para dormir, e meus pais tiñan outro aparato onde dormían, que era como un remolque. Despois, xa cando empezaron os remolques, xa cun bo remolque para eles, xa con luz e todas as cousas que tiñan que ter. E servicios, que tiñan uns servicios que eran depuradores, como dicen que hai nos avións.

Pedro: Entre os tres irmáns, entre teu pai e os outros irmáns que facían o espectáculo, dividíanse as zonas onde facían as rutas?

Juan: algo deso sí, se dividían. Pero bueno, meu pai sempre lles dixo que o que quixera vir pola zona del, que viñera, que non pasaba nada. E os demais igual, neso nunca houbo reparo.
Lidia: pero tiñan repartido, porque José estaba na zona de Pontevedra e...
Juan: taba na zona de POntevedra e viña moitas veces a Lugo, ainda que meu pai fixo moitas veces Lugo el solo...
Lidia: ah, eso sí...

Comba: algunha vez teñen coincidido?
Juan: si, perfectamente. NOn pasaba nada, non había tiros.

Comba: onde se poñía a barraca no San Froilán?
Juan: eu en Lugo non cho poido dicir porque non macordo. Pero eu creo que era cerca da catedral... Nunca falei esto con ningún hermano meu maior.

Comba: e das San Lucas acórdaste?
Juan:Si, hombre. As San Lucas era unha cousa que viña xente de todos estes contornos... a miles. Pero xa antes das festas estaban alí. Durmían nos soportales, había unha especie de cuadras, e entraban a durmir, e os que conocían ao difunto do meu pai, por supuesto non buscaban onde durmir, durmían no pavellón, no teatro, vaia.
Comba: Na barraca?
Juan e Lidia: Na barraca.
Pedro: E a barraca como era? Podes describila?

Juan: O asunto era como se fora unha casa, como esta casa, que ten esa subida para adiante. Entonces a parte de adiante era... sendo un terreo normal, por exemplo, onde está esta casa sería a escaleira aquela, e de larga era uns catorce ou dazaoito metros.

Pedro: En cada espectáculo canta xente cabía?
Juan: Mentres non houbo bancos, non se *contaminaba* moito eso, porque entraban por un lado e saían polo outro. Despois ao poñer os bancos non, xa era unha cousa, xa era máis ancha, máis larga...
Lidia: Si, pero setenta ou ochenta personas entraban, non?
Juan: non o sei, non cho podo dicir.
Comba: onde se poñía a barraca en Mondoñedo, en que lugar?
Juan:Sabes onde está o hospital dos enfermos? Enfrente totalmente, aí é o sitio... Onde se pon agora o Saltamontes sempre, aí era o sitio do Barriga Verde.
Comba: todos os días das San Lucas?
Juan: taba todos os días alí. Era unha armazón que botaban non sei canto tempo armando nela.
Comba: levaba tempo...
Juan: non, que va! levaba... a pedazos igual levaba seis horas. Botándolle xa...
01:19:50
Comba: Lidia, ti cando te casaches con Juan, coñeciches á familia de Juan, como che pareceu?
Lidia: ben, todo o mundo me tratou ben, eu non era de tar na feira, ou sexa de andar... Pero me adaptei moi ben.
Comba: que che chamou a atención, que era diferente respecto da túa familia?
Lidia: Ui! Respecto a miña familia, todo. Xa era distinto traballo... Todo. Despois falaban... Tiñan unha fala que eu non a entendía. Porque o feriante falaba unha fala... Como lle chamaban? Caló, non?
Juan: non sei como é.
Lidia: si. Unha fala que dicían muchísimas palabras que eu non as entendía. Entonces chegaba a xunto de Juan e dicíalle “veño do río, de lavar, e había outra ferianta alí, e eu non lle entendín nada!” “bueno, é igual, ti non te preocupes”

Juan Silvent, 24-XII-2014

0:44

C: Eu solamente pa aclararme dos fillos e das fillas... Porque... por exemplo... Os fillos de... Ousexa, os teus irmaos. Porque eu aquí teño apuntado, entre o que me contou Flora, a de Celeiro de Mariñao, e o que lle escoitei... na entrevista que lle fixo Anxo a... a Consuelo, e o que me contarades vós...

J: Si

C: pois dixen, bueno, os fillos eran: o maior Fernando

Lidia: Si

C: que que nacería Fernando... En mil novecentos... e poucos, non?

L: E poucos! Si.

C: porque teu pai, cando naceu, tu sabes o que ano que naceu?

J: e... [a Lidia] que foi daquela documentación que apareceu?

L: non era documentación.

C: un carnet ou algo, non teredes?

L: Vamos a ver. No mil oitocentos... sesenta e dous?

C: Tan atrás?

L: Eu penso que si.

J:Non o sei.

C: Non teredes... E que eu lembro que unha vez que estiven aquí tiñades un carné... do sindicato do espectáculo, ou algo así... Non o tedes?

J: Pero eu penso que ta perdido. Non sei...

C: Claro, e que a min non me casaba que o máis vello fora José... A ver, a historia que nos contou... Alfonso, que é a que recolle no libro Xaime, que o libro, téñovos un para vós, logo vai vir miña nai e xa volo trae, que o deixei na casa... É que... O teu abuelo chamábase José, tamén, Joseph. Non? Viña de Francia, parece ser.

J: Non cho podo dicir...

C: El... Estaban en Extremadura. Tu esa historia non... non cha contou nunca teu pai?

J: Non. Non falaba deso.

C: Claro, el contab... Polo visto, eles estaban en Extremadura, tiñan un teatro tamén... bueno, unha barraca, iban polas feiras, igual que despois teu pai. E que alí, en Extremadura, naceu José. E que José despois foi pa Portugal. Entón, eu o que non sei é donde naceron, nin Santiago, nin Julia. I realmente de José tampouco está

moi claro, porque despois tampouco hai ningún papel que demostre que realmente nacera alí.

J: De José mellor deixao así, non lle deas voltas que sinon vas encontrar algo... Mira, en primeiro lugar: José non era español; era portugués. [Nunca falou nada...

C: [Eso é o que di muita xente...

J: Aparte, ahora vamos falar de muñecos. Os muñecos... Tu cres que unha persona que para falar, así como estou falando contigo, e dicía "eh... eh... tu... tu..." Tu cres que se pode poñer unha palleta aquí? Cres que se pode poñer unha palleta aquí? [sinala para a gorxa] Pero chegou unha necesidade de dicir... Pero vamos a ver, o señor José, ese home era tatexo.

C: Era tatexo?

J: Si, era tatexo. Como ía poñer aquí unha palleta?

C: Pero entón non manejaba el os muñecos?

J: Non señora. Nunca!! Tu queres a verdad?

C: Si, claro...

J: Nunca! Non che digo que é mellor que non... Porque souberon facerse cunha persona... Porque alí é onde temos a familia encontrada toda, totalmente... Viñeron uns... non sei... non eran españoles... entonces iban pola zona de Pontevedra, andaban por alá. Entonces, non había muñecos. E os que viñan dese sitio, eses traían cousas que dan voltas, entonces, chegaban a unha festa e traballaban máis.

C: Claro.

J : entón falaron entre os dous irmaos, si é que eran irmaos... Que xa por eso eu non quero dicir nada...

C:Xa... Eu vexo unha cousa, que parecer non se parecían nada.

J: En absoluto.

C:José era máis alto, non? Era un home alto...

J: Si, si si. Era mui malo. Pegáballe aos fillos, pegáballe a... menos á muller, que a muller pegáballe a el. Dicían, que eu non cheguei a velo...

Entonces, onde estábamos?

C: Entón... eu non sei... Onde naceron... Onde naceu teu pai? Nunca cho dixo el?

J: Nunca. Nunca falamos deso.

C: E Julia tampouco sabes, claro.

J: Julia...[refírese a Hemerenciana] Eran unhas señoras que... hasta tiñan un mote. Por ejemplo, a miña familia eran os Barriga Verde. Iso era... referente... polos muñecos.

C:mmm

J: E a familia de Julia, eran tres hermanas. Entonces esas señoras non sei donde apareceron, onde non, o caso é que andaban... con fío polas festas, vendendo fío polas feiras. Fío. Entón chamábanlle as Filoseras, non por nombre, por malo... Senón... as Filoseras.

C: Si... pero Filoseras tamén é un mote que hai en Lérez, me parece...

J: Efectivamente.

C: Pero Julia, non era a que estaba porr Ourense? Julia, a irmá de Santiago.

J: Ai non, esa non era a Filosera. Estouche falando da... muller de José.

C: Da Hemerenciana.

J: Da Hemerenciana.

C: Xa, xa, xa.

J: Esa era Filosera.

C: Era Filosera, claro, que ese era un nome típico de Lérez.

J: Efectivamente. Era porque se dedicaban a eso, a vender fíos. Que non era por cousa mala nin por cousa ningunha. Cousa que eles, si dicen algo, non tratan de dicir nada do que che estou dicindo. Non é cousa mala, non. É porque era así.

C: Xa.

Entón. Eu a lista que teño era que o máis vellor era Fernando, que Fernando foi o que casou cunha filla de José, [con Lúcia.

J:[Aí está. Volvemos á misma.

Espera. (.) Cando viñeron eses señores d'afora, non había muñecos no... no chiringuito que levaban os... meu tío.

[volve entrar Lidia]

L: Quen vé aquí? Quen vé a qui nada? Esto foi o que puiden eu coller na casa de Ferrol. Quen vé aquí, dios mío?

C: Aquí di "cuarenta años de edad". I esto é o mil novecentos... vinte...

L: Esto é...

C: Osea, como que naceu no 1880.

L: No 1980?

C: Calculo eu, porque si dice... Ten cuarenta anos de edad, i eso está... Esto é do 1920...

L: A ver, a ver, a ver: “fecha de nacimiento, el veinticinco de julio de mil ochocientos noventa”.

C: Mil ochocientos noventa?

L: Si señor.

C: Pero é que ese ano é o ano que naceu José...

L: Pois aí o tes, amiga.

J: Que naceu José tamén ese ano?

C: A ver, é unha das datas que se dice.

L: Esto é... [le noutro carnét] Vintecinco de julio de mil... Mira, mil oitocentos noventa! Aí lo tienes.

C: aquí hai algo mui extraño.

J:Tábache explicando que todo está revolto

C: Non sei... porque non puideron nacer os dous irmáns o mesmo ano!

L: Que va!

C: A menos que sean gemelos...

J: Bueno, pois agora vouche contar un asunto...

C: I naceu en Santiago, entón?

L: Si, si, si.

J: Entonces, o asunto este era que...

C: Claro, que eles contrataron a unhos artistas destos de fóra, pa que lles fixeran...

J: Non, non, non, non. Eles traballaban cuns titiriteiros que logo desapareceron... Pero andaban cun tipo de.... de muñecos, e eles falaban coa boca, porque deles non falaba naide coa...

C: Coa palleta?

J: Coa palleta. Non. Ningún deles. Despois un neto de... (8:06)

C: de José.

J: De José.

C: O que lle chamaban Manuel?

J: Manuel. Efectivamente. Que ese casou con unha... con unha sobriña miña.

C: Que ese foi o que acabou indo para Asturias, Manuel?

J: Non, Manuel veu paí pa... Ferrol, porque se casou cunha sobriña miña, entonces anduveron por aí, pero entonces deulle unha enfermedad e... desapareceu.

C: Xa...

J: Miña sobriña vive, e ten... un fillo, que ese vive na Cruz do Pouso.

Pero bueno. Eh.... xa non sei que...

C: Si, que había unha xente que falaban ben coa palleta.

J: Si, pero eses eran de afora, pero eles non tiñan palleta, entonces había a competencia, entonces recurriron a meu pai. E meu pai dixo "bueno, para que se vaia esa xente, vai ir Fernando... Tu atende, que eso non é pa poñer aí, porque non se debe de poñer...

C: Xa.

J: Porque é unha cousa... fea. Por eso non che digo os secretos que hai, entre unha cousa ou outra, porque é unha vergüenza.

C: Si a min... eses problemas que tuvo a familia non me interesan, a min o que me interesa é saber a verdá sobre... a arte, os títeres.

J: Claro. Entonces resulta que foi... E claro que xa empezaron a ter eles xente, porque claro...

C: Que foi, Fernando, entón a axudalos?

J: Meu irmao Fernando...

C: Que casou con Lucía, ou con Lúcia...

J: Pero eso non sabes como se casou!

C: Non...

J: Ti non sabes como se casou. Porque a el non lle gustaba Lucía. Unha, que non falaba nada ben, e outra, que non era...

C: Agraciada...

J: Agraciada. Entonces, fixeron unha gran festa alí, porque lle deron unha paliza aos outros... cos muñecos, entonces había xente alí, convidada. E el nunca bebera. E empezou aí, e veña a beber, e veña a beber... E colleu unha trompa criminal. Entonces houbo que ir pa cama a deitarse... E cando despertou, estaba desnudo e había unha muller deitada ao seu lado. E era a muller que tuvo. Que descansen os dous en paz.

C: Xa...

J: Iso foi a forma de...

C: Casalos.

J: Entendes? Entón, levantouse, mirouse así, e como estaba borracho, dixeron que a levara á forza, que fixera... Mentira. Eso foi desa maneira. Iba levala á forza estando a mai e o pai por alí? Non, eso foi unha cousa que lle fixeron. E logo dalí saliu que eles tamén fixeran o barrigaverde.

C: mmm

J: Pero... é que non é pa poñer siquiera!

C: Xa... Pero Fernando entón, sabía manexar os muñecos?

J: si, hombre! E poñer as voces. E poñía voces tamén á parte, e por ejemplo, este é un muñeco e... estou falando coa palleta, e cando hai máis muñecos: [imita voz de palleta] "a ver, que pasou aquí?". E cambiando a voz mui rápido, e podía... enfín.

C: Facíao ben.

J:E despois... bueno, todos os hermanos foron mui buenos...

C: Mira, teño aquí apuntado: primeiro Fernando, que teño... A información que teño é que casou con Lúcia, con esta prima, no mil novecentos trinta e dous, máis ou menos. Ou sexa, un pouco antes da guerra. Que logo na guerra, fora para Asturias, me contara Flora...

J: Non sei...

Comba: Non sabes... Bueno, despois Toñito, era o segundo.

J: Bueno, vamos a ver...

C: Ou Carmen?

J: Primeiro... era Pura.

C:Ai, Pura era máis vella?

J: Pura era máis vella.

C: Ah... Que máis ou menos non sabes cando nacería?

J: Eso xa non sei.

C: Non sabes. Osea, Pura era a segunda. A segunda das irmás.

J: Puidera ser que fose a segunda, si.

C: Máis vella que Carmen?

J: Si.

C: Máis vella.

J: E despois de Carmen, era... Toñito...

C: Era Toñito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

J: E despois de Toñito era... Carmen.

C: Era Carmen.

J: Despois de Carmen... Despois de Carmen, era Manolo, que vive en Ferrol.

C: Aínda vive?

J: Non, vivía.

C: Que Manolo, este era o que construía muñecos, el? Que os facía...

J: El facíaos... Bueno, facíanos todos os hermanos menos eu.

C: Digo que os facía el con...

J: Si, si, si. Traballaba, el traballaba mui ben os muñecos. Mui ben, mui ben, mui ben. Por eso colleu a fama barriga verde, porque había xente que valía. E.... Eu non podía facelo... Fíxeno tamén, moitas veces, moitas, moitas veces. Pero non podía facelo coma eles, porque cando eu era, pois non tiña a naide ao meu lado para axudarme, para nada.

C: Claro, eras o máis pequeno.

J: E que non estaban eles!

C: Xa

J: Entonces, pois un rapaz que vías... andaba por alí e... O que pasou en... que é un que tamén anda metido algo con vosoutros... En... Ferreira de Valle de Oro.

C: mmm

J: Bueno, pois alí, unha das veces que estábamos co teatro, pois... non sei que lle pasou a meu ermao Claudio. Entonces tiven que facer eu... Había que salir á porta, facer o clown da porta, osea facer que cantaba cunha guitarra. Lavarte a todo gas, mentres facían unha escena dentro, e con lo mismo, facer o número de rulete, facelo núm... primeiramente facer o número das botellas, entón había nove botellas, afinadas como unha guitarra, alí tiñas que tocar a rianxeira, tiñas que tocar... o que fora, non? Se pos vinte catro entonces xa podes tocar... el vals de las olas, outra cousa, porque hai moitas subidas, pero no... nove botellas era suficiente.

Salía eso daí e... que era? Salían a cantar, non sei quen era.

C: Algunha ermá túa?

J: Non, nese tempo xa non estaba ningunha das miñas irmás.

C: Xa non.

J: Non, non. Pero bueno... Non sei... Artistas que tiña meu pai. Osea, que viñan e... E cando chegou o asunto dos muñecos, pois eu claro, empecei cos muñecos, e iba por aquí e iba por alá, e veu ese, ese rapaz... que andaba alí, que estuvo alí naquel sitio, tuvo por alí...

C: Manolo? Manolo Lourenzo?

J: Eh... me parece que era Manolo Lourenzo. E ven outro que era de Ferrol, que era un gran amigo meu, e segun estaba eu así falando cos muñecos e coa esa... Ras! Púxome unha botella de viño! [ri] Daquela era terrible!

C: E tragaches...?

J: Traguei a palleta, traguei todo!

C: Ala!

J: E Manolo estaba por alí, e non sei como... Que se deu conta, el tamén. Sácalle a conversación un día.

C: Si, heilla de sacar.

J: E.... Enfin. Despois chegamos a Mondoñedo. Tiña que salír a fóra, a traballar, osea, a facer o... ese.... Porque marcharon todos. Despois tiña, que facer o rulo, tiña que facer... non sei que outra cousa, non me acordo o que era...

C: E cantos anos terías naquel momento?

J: Pois eu tería, naquel momento, todo o máximo, máximo, máximo... Serían... Non sei. Catorce anos.

C: Catorce anos. Desde que anos empezaches tu a axudar na barraca? (15:50)

J: Ui! Desde pequeniño, porque había que comer cos rulos, de pé no rulo. A única cousa que me quitaron, que era o que máis me gustaba, era... facer o alambre, traballar no alambre.

C: E non cho deixaron facer?

J: Si. Mo deixaban facer, pero a esta altura.

C: Ah! Pero ao final acabáchelo facendo...

J: Non, non saín ao público.

C: Non?

J: Non. Porque eu collín, e estábamos aquí arriba, non sei como se chama...

Bueno, iba meu pai alí a facer cine, e había árboles, todo arredor. Entonces mirei unhos árboles fuertes, e eu collín o...

C: O alambre.

J: O alambre, e claro, subín polo... polo árbol para arriba, engancheino arriba, baixei, subín pao outro e fixen a misma operación. Entonces estaba, estaría sobre cinco metros, non estaría máis.

C: carai!

J: supoño que serían...

C: Pois xa é alto!

J: entonces, no alambre, tu sabes... tu tes que facer unhos movimientos nos pés... como se estuveras no rulo, por eso eu podía facer eso porque xa tiña...

C: tiñas esa práctica.

J: tiña esa práctica. Entonces podía facer eses movimientos, e nese momento chegou meu pai e dixo: "quieto! Para, para!".

Recolleu aquelo e dixo: "jamás!"

C: Colleu medo?

J: Dixo: "se te caes paquí podes romper un brazo ou unha perna, morrer... Pero se caes polo medio e medio, non te podes imaginar o que che pode pasar". Entonces, claro. É máis, xa subira ca tabla do rulo para poñerme tamén ca tabla para facer os... bamboleos do rulo. E entón quitáronme deso e... enfín. E non cheguei a traballar o alambre pa...

C: quen traballaba no alambre na túa familia?

J: Miña hermá Carmen.

C:Carmen, que era a máis... Bueno, era a cuarta.

J: Era... Si.

C: Que Carmen cantaba tamén ben, non?

J: Bueno... Cantaba, si, algunhas cantaba, pero o dela era... era outras actividades, outras cousas, de facer... cómica...

C: Si.

J: E que máis, a ver. Cóntame algo. (17:56)

C: a ver, e sígueme dicindo entón. O quinto sería Manolo, e despois Socorro?

J: Despois de Manolo...

C: Ou Virginia?

J: Non, despois de Manolo era Socorro.

C: Socorro.

J: Si.

E despois... Despois de Socorro, era Santiaguín, non?

C: Ou Virginia?

Lidia: Noon. Xa puñeche a... Despois de Socorro... Xa puñeche a Carmen?

J: Si, home!

C: Carmen era a cuarta.

Lidia: Pois despois é Santiaguín, porque Santiaguín era mui novo cando morreu.

C: Santiaguín naceu no trinta e dous, porque eu...

Lidia: Si, si.

C: Entón Virginia era un pouco máis nova que Santiago.

Lidia: Si. [mirando para as miñas notas]. Se naceu no trinta e dous e Virginia naceu no vintecinco... [Ah, cousas que tes tu...

C: [Non, eu sei que Santiago naceu no trinta e dous porque atopei unha entrevista que lle fixo... outra persoa... Aí no ochenta e nove, creo que lla fixeron... E no ochenta e nove dixo que tiña cincuenta e sete anos.

Lidia: Ahá.

C: Entón a min, calculei, e dixen, naceu no trinta e dous. I Virginia, vou quedar... A ver se despois de Navidad vou a ver a Elixio.

Lidia: Ahá

C: Porque me escribiu un correo...

Lidia: Ai, escribiuche, si?

C: Si, e dixo, a ver se falamos...

J:Ai un deles que fai...

Lidia :Eligio! Si ho!

C: Que fai teatro

J: si, si, teatro, que fixeron unha compañía aí...

L: Eligio!

C: Si, en Ortigueira. E é o fillo de Virginia, non? Para que me conte...

J: I outro fixo un rodaje de película...

Lidia: Foi el tamén. Ese, Juan, cariño, ese é o que fai todo.

J: Non, non. Ese foi outro.

C: Foi outro?

J: Creo eh! Non estou fijo, que non...

L: Cariño, Eligio é o que fai o teatro, o rodaje ese de películas... O que quería facer o libro de barrigaverde... O que todo. Todo eso é o teu sobriño, que é o marido da profesora que tuvo aquí o ano pasado en Ribadeo, non te acordas? Hai dous anos, que o ano pasado xa lle tocou alí cerca de Ortigueira.

J: Si.

L:A muller é maestra. E o ano pasado... hai dous anos tuvo aquí en Ribadeo, e quen o tuvo a nosa sobriña no Barqueiro. Non te acordas que dicía el que cambiara e que despois non pudo? Pois eso.

C: Pois... Pois a esto voulle facer unha foto...

L: Eu se queres que che faga unha fotocopia, fágochas e mándochas.

C: Non, fágolle unha foto co móbil.

L: O que conservo de meu sogro e o que conservo de miña sogra [mostra unha trinca loira]

C: ahhh! Tiña o pelo tan rubio? Que bonito!

Lidia: Si...

J: E pasaban os anos e non se teñía...

L: Esta xa era velliña velliña velliña. É de pouco antes de morrer.

C: Si?

L: que lle estorbaba e corteille o pelo, e...

C: Encarnación.

L: Encarnación.

C: E de onde era, Encarnación?

L: Encarnación era daquí, darriba, de Mondoñedo, non, Juanín? Como lle chaman?

(.) A familia toda era daí darriba, de...

J: Non cho podo dicir que non o sei.

L: Si, Juan. Que pasabamos nosoutros muitas veces por alí e dicías tu: "mira, aquí foi o pueblo donde naceu Mamá". Vamos a ver, hombre. Si, home, si. Méteste... Pasas Abadín, pasas Abadín... [No mismo pasar Abadín, hai unha carretera, hai unha pista que corre hacia arriba...

J: [Non, alí... Alí, esa é a que vai indo para Lugo.

Lidia: Pa Lugo, efectivamente. Que vai por Castro e todo eso.

J: No, bueno, alí eran familiares. Inda había alí un almacén grande e... Polo visto era da familia deles, pero non... Parei unha vez por alí, e había casa e... la hostia. Pero.

L: Xa, non... é que nunca. É que nunca se... Como miña sogra non quería saber nada de por aí, de nada... Pois nunca vos inculcou tampouco.

C: Xa...

L: Al marchar de nena... Eu que sei!

C: Xa. Porque casou moi nova, ela?

L:Si, cantos anos tería túa mai cando casou?

J: Non o sei.

L: Eu non me acordo... Osea, eu non o sei, vaia. (21:34) Pero casaría nova; si, casou nova.

C: claro, porque vós cando... vos casástedes, o teu sogro xa era mui maior.

L: Mui maior, si.

C: Aínda facía marionetas, daquela? Facía cos muñecos? Xa non...

L: Non, que va, que va.

C: Osea, tu non acordas vela?

L: Noon! Que va!

J: Meu pai a última vez que fixo foi en Mondoñedo, que foi onde nacín eu, tamén.

L: Mira que che digo, Nieves, a túa sobriña, a filla de Santiaguín, esa que ta agora en Santiago co saltamontes, non.... Non terá alí na casa algo dos muñecos, ou de algo? Porque teu ermao Santiaguito fora o que levara os muñecos, e despois pedírallos Claudio, non?

J: Si

C: É que a min Nieves, que a viramos na Pontenova, me decía [que ela acordábase de pequena...

L: [Si!

C: ... que lle daban medo.

L: Claro!

C: ïa ao faio, onde estaban os muñecos, e lle daban medo.

J: El colleu, chegou á casa e levounos, dicía que llos dera a... Monal ou non sei que... Bueno, colleunos, levounos... Meu irmao Santiago. Fixo ben. Se eu fixera así coas cousas non pasaba así.

L: Efectivamente.

C: Pero colleunas da casa de teu pai.

L: Claro.

J: De.... E un de Viveiro, ouseña... Jesús! De Betanzos, que era outro hermano meu, que era Claudio, que ese foi tamén un gran artista falando polo... cos muñecos.

C: Tamén os manejou?

J: si, si. De marabilla. De marabilla, de marabilla. Ademais el tiña... unha cousa mui rápida, porque cambiaba, de fala, cambiaba de... Si. Facía... Ao millor o Barriga verde era aquelo de torear, ao mellor era... pero el á parte de torear, pois facía outras cousas...

L: Ahora xa morreu, pobriño, e non pode contar nada.

J: Nada.

Entonces, bueno, pois... Levounos palá. Dixo, "vou que... voullo facer, pa que miren as nenas". Tiña dúas nenas. Entón levounos. E non os volveu. Porque quen era... Porque Santiaguín nunca traballou os muñecos. Santiago nunca, nunca, jamás!

C: Santiago non.

J: Non. Santiago tiña o mesmo traballo, un pouquiño máis... que Alfonso. Alfonso só traballaba de amplificador, [máis nada.

C: De técnico, como quen di, non?

J: Mäis nada. Nin falaba polo micrófono. Santiago si. Pero el, non falaba. Alfonso non chegou nin a falar polo micrófono para eso, que eso era a mai, que estaba na porta.

C: Presentando, e anunciando.

J: Si.

L: Claro, cada un tiña o seu...

C: O seu... papel.

L: Efectivamente, o seu papel.

J: Este de artista non... fixo nada.

C: Entón, cando tu eras pequeno, como era o espectáculo da barraca?

J: Pois cando era pequeno, pois era... Miña hermán, porque eu xa... A miña hermán, Verginia, xa a conocín... De vela de neno, si, pero... do resto, cando tiña un pouco de sentido, xa estaba casada. Casouse... Foron a Villagarcía de Arousa, e un... Como se chama, non era policia, era deses que... Que andaba vigilando os... contrabandos, outras cousas desas... Estaba empleado nese asunto.

C: Ah! Dos arbitrios?

J: Efectivamente. Entonces el estaba alí, e namorouse dela, e ela enamorouse del... E deixou o invento aquel...

C: E deixou o traballo, el?

J: Si, si. Inteligente! Por eso todos os fillos que ten alí, pode haber algún que... non sea así, pero...

L: Vosoutros non tivestes unha artista de Viveiro? Unha que cantaba dentro, no teatro?

J: Si, pero esa non era... Lola, se chamaba...

L: Lola. Esa señora vivirá, Juan?

J: Non, que va.

L: Morreu, non?

J: donde vai! Era unha señora... Era eu un neno, e ela...

L: E que eu conocín a esa señora, cando nos casamos. E conocina, cando xa tuvemos o neno, que se casou pa Viveiro, e víamola moitas veces, e dábache besos, e Lola paquí, e Lola palá... E dicía que cantara no teatro voso.

J: Si, cantaba.

L: Mira, se vivira esa muller igual explicaba algo.

J: Non podía explicar nada, que ela só foi un verano que tuvo, ou dous.

L: Ai, si?

J: Naqueles tempos duros... Ela tiña... Tiña familia, e non había onde quitalo... Entonces, pois iba ganando o seu sueldo, e...

L: Julia ta mui vella, ou morreu Julia? Non, a de Ourense non morreu.

C: Julia si...

J: Que? A miña tía? Bueno, hombre, se fun eu ao enterro, xa taba eu casado!

L: Si, si, si.

C: Porque esa tamén era mui maior. Non sei se era máis vella ou máis nova que... teu pai...

J: Eso non o sei.

C: Pero igual se levaban cinco ou seis anos...

L: Exactamente.

J: Ou menos.

L: Ou menos. Menos, que antes levábanse menos.

J: Creo que era maior meu pai, pero bueno, vamos...

L: Eu penso que dicían que Julia era a máis nova. Dos hermanos.

J: Sería...

C: E que out... Había máis hermanos?

J: Non o sei.

C: Tu non recordas máis tíos?

J: Non. O meu pai nunca quixo... ter...

L: José, Santiago e Julia.

C: Santiago, había outros... Ah bueno, Santiago.

L: O sogro...

C: Osea, tres, só.

L: Nunca falamos do teatro, nunca eu lle preguntei a meu sogro...[Nada desas cousas nin nada...

C: [Non? Da súa ... Dos seus pais...

L: Porque hasta falábamos... Era un home que sempre falábamos muchísimo... pero que va!

C: Non contaba?

L: Eu tamén era joven, daquela, dazaoito anos, dazanove anos... Que va!

C: Xa...

L: Eu que sei! Xa non te acordabas destas cousas... Si, me chamaban a atención as cousas pero non...

C: Xa, esas cousas... Non se preguntan, normalmente...

L: Efectivamente! Que vas preguntar...

C: Bueno, entonces como era logo... Porque tu acordas... Tiñas igual catorce anos e ti tiñas que facer o rulo, tiñas que facer o clown, e tal. E que más números se facían na barraca? (27:09)

J: Bueno, pois despois deso, había unha que cantaba, había outra que facía outro tipo de eso... E despois... Por ejemplo, Claudio, tiña boa voz, pero nunca lle gustou cantar ao público desa maneira. Pero si vestido de pallaso, e ca cara tapada... ousexa, coa cara... desa maneira, cantaba cancións cómicas, que bueno, era terrible, porque [rio] como subía a voz, e podía baixala... igual pois, tiña unha aceptación mui grande...

C: Si? E que cancións eran?

J: Eh?

C: Que cancións cantaba?

J: Non me acordo... Non sei que... algo había dun asunto qeu dicían "patachín, patachín, patachín...." [canta] "una nena no se qué... ". Salira un tiburón... Non me acordo. Ao mellor me acordo noutro momento.

C: La ovejita lucera, te acordas?

J: Non me acordo.

C: Eh... Entón, bueno. Cantaban, facían, eso, chistes... Facíades o do rulo... E, ao final era cando viñan os muñecos.

J: Efectivamente.

C: E quen os facía? Cando tu tiñas esa edad? Teu pai aínda?

J: Noon, meu pai non cheguei eu case nin a velo traballar.

C: Non?

J: Vino, pero non me... non me acordo.

C: Porque el... xa lle costaba, xa estaba...

J: Xa estaba maliño, home!

C: Doíanlle os brazos?

J: Efectivamente. Cansancio e... anos, e... deso xa os traballaba Claudio e... un sobriño meu, Eligio, tamén morreu...

C: Eligio... primo?

J: Sobriño meu.

C: Sobriño? Pero non é o fillo de Virginia...

J: Non, era fillo de Pura.

C: Fillo de Pura... Tamén lle chamou Eligio. Porque Julia tiña un fillo que se chamaba Eligio, tamén.

J: Si.

C: Tamén.

J: E aí houbo outro... Outro encuentro que non...

C: Que non fructificou ? [rio]

J: Ese Eligio era o padre de Eligio.

C: Ahhh!

Ousexa que Eligio casou con Pura. Ou bueno, ou xuntouse con Pura.

J: Si, algo deso houbo aí. Eu non sei fijo, porque eu non existía daquela.

C: Claro, porque eso foi moi antiguo.

J: Ao non estar, pois non...

C: E entonces eles facían os muñecos, non? Claudio, ou este sobriño...

J: Manolo...

C: Manolo tamén os facía...

J: Manolo, e... Xa antes deles, Fernando, claro, que xa...Que foi palá e... xa non volveu.

C: Fernando xuntouse e quedouse cos de Lérez.

J: Naquel momento, que pasaba? Que iba facer el? Además el no tempo... Na guerra, e ao pouco tempo xa o levaron para o servicio militar... Con... Tendría dazasete anos... Se os tiña. Entonces... E despois, claro. Os que mandaban daquela, non eran os de Franco, que eran os anteriores. E entonces había... moita cousa.

L: Eu, como non sei nada desto, vos vou deixar aos dous. Que faleis, eh.

C: Como queiras...

L: É que eu... nada teño que...

C: Eso que tu os muñecos algunha vez tamén os viche, non?

L: Como?

C: Os muñecos, tamén algunha vez os viche... Non?

L: Non, non, non. Cando eu cheguei xa non había muñecos.

C: Xa non os facía nin Claudio?

L: Solamente había un da porta.

C: Ahhh

J: Que o que teño eu, que miraches tu, que está arriba...

C: Si, a mona, non?

L: Si, efectivamente.

C: Ousexa que cando casastes vós? En que ano sería?

L: Vamos a ver. Ummmm. Tiña eu dazanove anos, o catro de abril...

C: Sería o sesenta, ou sesenta e algo...

L: Efectivamente. (31:03)

C: Ousea, que no sesenta xa non había...

L: Que va, que va, que va... Xa non había! Aí xa non había nada. Que va! Xa os levaran!

C: Pero sin embargo, Julio, este de Monforte, aínda facía... muñecos, polo que decía Consuelo, que aínda fixeron igual hasta o sesenta e algo.

L:Si, porque andaban cunhas lanchitas, andaban cunhas voladoras.

C: Si.

L: E despois, de inverno, facían algo... polos salóns e por aí, e tamén facían muñecos; Julio.

C: Poñían cine e muñecos, si señor.

L: Si, si, si. Me acordo eu deso, deso me acordo eu.

C: I entón... Cales eran as historias que facían... Que facíades vós cos muñecos. Que representábades?

J: Bueno, pois... representábase que era un... Paisano, que primeiramente era barbeiro, me parece. Despois foi torero...

L: [Debe ser o mismo que José. Unha cousa parecida.

J: [Toreaba... Despois... Bueno, que tiña, desas actividades e...

C: Iba cambiando, de profesión, non?

J: Entonces facía... Non, porque se facías unha cousa sola, pois non era suficiente, os nenos levantábanse e... non eran os nenos tamén, daquela tamén había maiores.

Entonces, o que si, que meu pai sempre levou moito... O asunto da religión.

C: Mmmm.

J: Porque por ejemplo, e... cando enterraban a... ao que morría a paus, que o enterraba, entonces vén o cura, e claro, pídelle non sei cantos pesos en plata...

C: Polo enterro.

J: Polo enterro. Entonces en vez de darlle pesos, dalle unha paliza, a paus. E bueno, eso era o que facían eles, meu pai non facía nada deso.

C: Teu pai non?

J: Que va! Todo o contrario. Porque... En un sitio, un dos fillos del quixo facelo e chamáronlle a atención. "Se son muñecos, hombre!". "Si, pero non se pode pegar ao cura". E meu pai ... como estaba naquel momento alí, e veu...

C: Bueno, pero o cura tampouco quedaba mui ben, non? Qudaba un pouco de agarrado...

J: Bueno, quedaba un pouco de chorizo, que fi.. eran o que son e o que siguen sendo, ben o vés o que están facendo! Xa naquel momento eran...

C: [rio] Está claro! Entón, quen as levaba?

J: Eh?

C: Quen... Quen era o que levaba os paus, na obra?

J: Pois ahora non, ahora... que non lle pagaban, e nada máis. E punto, desaparecía o cura.

C: Pero que personajes había, entón. Á Parte do cura...

J: Estaba Cristóbal...

C: Cristóbal era o protagonista, non?

J: Si. O... Barriga Verde.

Estaba... Rosiña...

C: Si.

J: Entonces, claro. Rosiña e... E o... Barriga Verde, pois eran novios. E o Portugués que mataron, pois era un que quería meterse con ela, que era a muller dela, que era a muller dela... bueno, unha pelea que non... Tiña que empezar eu outra vez a facelo para acordarme...

C: E por que era Portugués? Por que cres que escolleron o...

J: Porque era un portugués. Era un portugués.

C: Era un personaxe do portugués. Xa.

J: Bueno, pero eso eran todos. Entonces había o Portugués, non sei se fora invento de meu pai, si dos... sucesores del [quere dicir antecesores]. Entonces, bueno, pois... daí viña o eso, e despois viña o asunto do... do Dem... Non, do toro. E logo despois do toro viña a...

C: Mira, e como toreaba o toro? Como facía? Así estilo... Con banderillas, e con todo...?

J: Non, mira, o toro non sei, tíñamos un por aí, pero non sei onde está, pa próxima vez, si é que está na casa heicho de ter para que o vexas. O toro dos demáis era un cacho dun pau, cunha punta paquí e outra pali. E non tiña máis nada. E o toro do meu pai, pois era un toro... normal, unha cousa parecida, solamente que cando el facía "muuuu" como fan os toros, collía, movía así, a cabeza.

C: Ah! Levantaba os cornos, un pouco.

J: Exacto, levantaba así a cabeza pa fóra, e cando estaba toreando, collíalle a... manta, osea o que...

C: Levaba un capote, non?

J: E co capote, collía así e... "ñeeee" (35:07) Dáballe así pa riba, como que...

C: E ao final como ganaba, como conseguía...?

J: Bueno, pois ao final, cando non se conseguía... Porque houbo un momento que tampouco non se podían matar os animales.

C: Ah non?

J: Non, entonces... Collía e... Toreaba, e veña para aquí, e veña para alá... E claro, o toro estaba cansado, e movía a cabeza así, e había que soplar: "ffffff, fffff". E dicíalle o outro... "estás mui cansado? Que che parece se o deixamos así e somos amigos?"

[rio] "Muuuuu". "Pois alá vamos!". Marchaban os dous andando, agarrado... botaba unha man así na cabeza...

C: Xa...

J: Andando, e a xente aplaudía...

C: Pero non había unha versión que... que o mataban?

J: A versión de...eso, era de matalo.

C: De matalo.

J: De matalo.

C: E como o mataban?

J: Pois toreando, e logo collía a estoque, e... metíalla, exactamente igual que eran os toros.

C:Ah... Non o agarraba polo rabo, nin nada deso...

J: Si, bueno, eso era cando estaba toreando, que o toro seguía, e collía e agarrábao... "e ahora polo rabo, e ahora..." E xogaba, e esas cousas todas. Había xogos deses...

C: E entonces, vale. Había ou toreo, e... E que [máis personajes había?

J:[O barbeiro

C: O barbeiro...

J: O barbeiro de Sevilla.

C: Que o barbeiro era o propio Cristóbal... Ou era...?

J: O barbeiro era o mismo Cristóbal.

C: Era o mismo Cristóbal, que tiña un cliente... que non quedaba contento?

J: Non... quedaba contento, non sei se era polos cuartos, que non quería pagar... non sei, había aí unha cousa que era de risa. Había cousas que era todo de risa que non me acordo agora. E fíxeno, eh!.

C: Que era no momento, tamén, non? Cambiábase as cousas, igual ás veces no momento, según o público....?

J: Bueno... Cando se estaba máis de dous días, entonces había que cambiar un pouco o traballo, efectivamente.

C: E había...? Porque me decía Consuelo que eles tiñan un personaje que era o municipal....

J: Bueno, había un municipal que era un que buscaba unhos... testigos por aí adiante, que andaba buscando... o asunto. Pero... con iso creo que foi en Carballo, precisamente que... que foron a chamarlle a atención a meu pai.

C: Por sacar ao municipal, e meterse con el un pouco?

J: E meterse con el un pouco. Pasa que se rían, e ademais, bueno, eso... Non foi a meu pai, foi a un fillo, que daquela eran os fillos maiores e... Entonces foron a... A chamarlle a atención, porque non sei que lle fixeron, se lle deron trompazos... Porque alí había un municipal, que eu cheguei a coñecelo, que era un bon home, pero tiña unha mala hostia...

C: [rio] en Carballo?

J: En Carballo. Mira como era, que pasaba a xente que quería entrar ao... Era sargento. Quería entrar no water do ayuntamiento e non... non deixaba. "Aquí esto no es... ". E eu chegaba, como taba por aí, abría a porta e dábame a espalda, e eu entraba ao servicio, si, si, si. E a casa torda... Pero... puxérono... Non sei como se chamaba, hombre! (.) E dixeron... como se deron cuenta de que salía un municipal,

C: na obra?

J: na obra, pois non sei como, que el iba... chamáronno polo nombre. E era o nombre do municipal!

C: Ah, caramba! E aí houbo problemas, non?

J: Non, problemas non. Pero menuda! Que despois andaba o pueblo enteiro, alí... "Ei!, ei". A hostia. E meu pai, bueno, tuvo un disgusto mui grande e...

C: Xa.

J: E en vez de ir falar el... Meu pai con el para que non se enfadara, veu el a preguntarlle: "pero que che pasa, Santiago? Son cousas de risa!". Era... Pero era malo, eh!

C: Era malo... [rio] Pero entón teu pai, cando... xa eran os fillos os que... facían os muñecos, teu pai iba un pouco para... Para ver, só? Ou seguía facendo unha parte do espectáculo?

J: Non, xa non facía nada. No meu tempo el non facía nada, xa.

C: Pero iba con vós igual....

J: Si, si, si, si.

C: Acompañábavos...

J:Hombre!

C: E túa nai, e túa nai que facía?

J: Era a porteira.

C: Era a porteira que collía as entradas....

J: Si, e además dábache un coscorrón se non ibas ben.

C: Ai, si?

J: Se tardabas un pouco. Ou se falabas cunha rapaza.

C: A vós, aos fillos?

J: Claro.

C: Claro, taba pendente. E a porta, quen a facía?

J: De pallaso?

C: Si.

J: Pois mira... E... Os hermanos mayores foron todos. Facía aquelo e logo facía outras cousas. E logo despois, estaba... Claudio. Tamén o fixo. Eligio, tamén. Santiaguín, non. E....Bueno, fixérono varios.

C: Era sempre igual? Un pallaso...

J: Bueno, antes era unha cousa que se subían a unha escaleira, e como se ve aí, e está... Que aí viñeron as cousas dunha maneira e doutra, e dicían que era o de...

C: A foto famosa...

J: Non, esa [bate na mesa]... Esa... O muñeco que ta posto aí, esa precisamente... Esa... O que fixeron eles, que é a misma fotografía, e o mismo cartel e todo, do teatro que tiña meu pai, ten as mans así caídas para baixo. Que son mans postizas, que lle puxeron. E o outro non, que iso xa se ve en varias cousas. E a min fastídiame... Eso, porque eu non teño porque dicir... o que sea. Despois miña hermán... Carmen, e... traballaba, claro, máximo a un metro, pero é que traballaba, iba traballando e daba unha volta no alambre, e hasta chegar a.. ao escenario, volvía a subirse ao escenario e seguía facendo... traballando no alambre.

C: mmmm

J:E levaba case sempre unha especie de paraugas.

C: mmm. E na túa familia facían o da mariposa?

J: Si. Si, hombre.

C: E quen era?

J: Pois iso tiña que ser entre Carmen, Pura, e... E Verginia. Non Verginia non.

C: Ou Socorrito.

J: Socorrito.

C: Facían a mariposa, tamén.

E un número, cos muñecos, que era como con un mar?

J: Bueno, eso era unha cousa que fixera meu pai, co seu fillo maior, e máis co siguiente, que era unhas tablas que se estaban movendo así [fai xesto de movementos ondulantes]

C: Ahá.

J:Era simplemente que. se.. enganchábanse, e había unhas tablas así. E entonces o máis pequeno tiña que darlle así a unha e a outra, así para nunca paraban.

C: Como se fosen as olas...

J: E entonces parecían as olas. E entonces salía un barco, e tiñan un accidente, e entonces había unhos muñequiños pequenos, e botábanse por riba das tablas, e o peixe aquel abría a boca, e collíaos...

C: Ah! Entonces son igual que os que tiña Alfonso na casa.

J: Si, bueno, pero é que... volvemos á misma cousa, que eran igual porque... llos fixo meu irmao!

C: Xa, xa, xa.

J: Eso era feito.

C: I esa... esa historia, como se chamaba? Esa do barco e do mar?

J: Pois eso era... unha acción máis, como o toreo, coma outra...

C: Pero aparecía Barriga Verde, ou Cristóbal, por aí?

J: Bueno, pois eso non cho podo decir, porque eu cando...

C: Non chegaches a...

J: Faime unha imagen mui pequena, por culpa de que eu cando era cativo, dáballe pali, dáballe palá, dinlle dúas ou tres veces, e botáronme dali.

C:Dábaslle demasiado! [rio] (42:35)

J: Entonces... Aí está! Era demasiado traste.

C: Ahá.(.) E acórdaste dalgunha escena máis? Bueno, falta a do Demo...

J: Bueno, o Demo era a palabra que se... eso...Pero meu pai gustáballe dicir Lucifer.

C: Lucifer. I tiña un muñeco pa Lucifer.

J: Efectivamente. Entonces, claro, despois claro, tanto golpe paquí e tanto golpe palá, “eres un Demonio!” E tal... Enfín, pero. Primeiro... Lucifer.

C: E cando aparecía?

J: Pois aparecía... nun momento en que... Vamos a ver, vou pensar a ver se me acordo... Era... Que... resulta que al terminar de torear, estaba cansado e dixo "vou durmir un pouco", e además, claro, bebera... Decía "que bebín moito", e claro...

C: Foi celebralo, non?

J: Foi celebralo e entonces pousou asi a cabeza, e según estaba así, aparece... Lucifer, cos cornos e mirou así, e colleu e revirouse, e cando se revira... como se tivera... pois fai así [son de peido]. Tiña que facer así, porque como tiña eu o micrófono, facer así [repite a onomatopeia] E el levantábase "brrr! Que mal cheira!"

C: Porque cheiraba mal... Cheiraba a azufre.

J: Ai está. E logo despois volvía baixar a cabeza, e entonces viña cos cornos... e pun! E aí xa os nenos... [pon voz aguda, como imitando emoción] e un follón, como... calquer cousa que hai. Ríanse moito. E logo despois, pois viña a pelea con el e...

C: E como era a pelea? Era a paus, basicamente ou facían outra cousa?

J: Non, a pelea era que... O outro , dáballe cornos, e el escapaba, hasta que se fixo con un pau, e ao facerse co pau, entón dáballe, pero o outro quedábase quieto, e apartábase pero... non lle daba nunca, quería darlle pero...apartábase, non lle daba feito. E iba "espera un pouco!" Non sei como era, porque había que falar en gallego, eh!

C: Si [Era todo en galego?

J: [Meu pai nos...

Todo, totalmente en galego. E...

C: E falaba coa palleta pa todos os personajes?

J: Pa todos os personajes.

C: Pa todos. Cambiaba....

J: Bueno, cambiaba a voz, xa che digo, como estes, subían, poñía a voz en delgado... E con lo mismo, collía e dicíalle "axudádeme nenos, axudádeme! Vamos a presinarnos, vamos a... decir un padrenuestro, padrenuestro, todos!". Claro, eso gustáballe á xente... Decían "padre nuestro que estás en el cielo,que ta ta ta ta.... Kapún! Ven pacá ahora" E o outro viña, empezaba a paus con el.. (45:08) E viña o outro, veña a botar fuego, a botar fume...

C: I como se botaba ese fume?

J: Pois... fume era cunha cousa que non sei como facían, cunha cousa que fixera fume, e tamén fume, desde... non se vía. E facían fume...

C: Claro...

J: E o fuego, era algo que encendían, que sei eu! Non che podo dicir que non cheguei a funcionar eso.

C: E aí, gracias a persinarse...

J: Claro, e ese... persinouse, e entonces daquela, xa empezou a paus con el e... A xente, os nenos, as risas e por aquí e por alá...

C: Encantáballe aos nenos ver os paus, como lle daba, non?

J: Collíano, e levantábano así, poñíalle un pau e entonces levábano así ao ombro [fai o xesto como se cargase un hatillo] e íballe... "alá vai o Demo, o Demo, Demo, ala vai o Demo pola calle real" [canta] E enton petaba contra a parede, como era a cabeza de madeira, petaba contra as tablas... "pum!" parecía que era un... reorán.

C: E... Aí é cando se remataba xa o espectáculo?

J: Aí é cando se remataba.

C: E decían a frase esa famosa, a do Demo...

J: Que frase?

C:Morreu o Demo...

J: Ah, si. Morreu o Demo e acabouse a peseta.

C: Que hai algúns sitios... Eu vexo que pola zona de... De Julio, algunhos dicen "morreu o toro, acabouse a peseta". Que igual el non facía o Demo ao final...

J: Si, si, facíano igual, exactamente igual. Dicían o do toro porque non se acordan ben de como era a cousa...

C: Igual...

J: Era unha cousa mui parecida.

C: Xa...

L: Pasa igual que cando anunciaba el o cine: "O que non queira vir, que mande os cartos"

J: Claro

L: Eu me acordo aínda aquí no Salón de Pedrolo. Que era unha chavala, e os altavoces, poñíanos fóra, e taba... poñía un disco ou dous, e despois dicía: "Bueno, o que non queria vir, que mande os cartos". E outra cousa así...

C: Outro chiste, vaia...

L: Claro. Que non se me olvida, vaia...

J: E logo no pueblo desta tamén, ou antes había cine, xa daquela?

L: Como?

J: En...

C: En San Miguel...

J: En San Miguel...

C: Bueno, en San Miguel estaba o Liceo, me parece...

J: Non, antes de ser o Liceo xa foi alí. Mira, según pasas ese onde está aquelo... Aquí había unha taverna mui antigua. E nesa taverna antigua xa facían eles o... O...

L: O cine.

J: O baile, e o cine.

C: Ah....

J: E despois... Supoño que era alí, e despois foi cando fixeron cine alí, ou un teatro ou unha cousa parecida, e tivera que cerrar. E tamén fora alí a facer cine, viñeran buscar a quí a Santiago, a meu pai, para que fixera cine alí. Fixo cine e fixo...

C: Pero teu pai... desde cando viviu... foron pa Neda? Cando foron vivir pa Neda?

J: Non, meu pai foi... Meu pai casouse... e xa... tiña unha casa ou non sei como era... na cruz do Pouso.

C: Sempre viviron alí?

J: Si, si, sempre. Non na misma casa. Aquela vendérona.

C: Ah.

J: Aquela vendérona, porque estaba mui sola, como está esta.

C: Xa.

J: Entonces, nun momento en que saíron, entraron e leváronlle... Bueno... Todo.

C: Roubáronlles.

J: O que quedou foi a plancha da cociña e... E pouco máis, nin os cristales da ventana quedaron.

C: Claro, porque esa casa tiña que quedar sola... cantos meses ao ano?

J: Pois mira, de vrau salíamos... Polas festas, e de inverno salíamos co cine. Ouseña que estaban alí de paso un pouco e nada máis. E vendérona. Regalárona.

C: XA, xa. E cando... Sempre viviron alí. Pero ás veces paraban por aquí tamén, por esta zona.

J: Si, bueno. Por ejemplo por aquí había unha casa, por detrás do chalé de Pedrolo, sabes onde é?

C: Si

J: Bueno, pois había unha casa, que se chamaba ela a señora Remedios.

C: Ahá.

J: A Remedios. E alí, bueno, pois tiña muitos fillos, era unha xente mui buena, non había cartos, entonces... Miña mai dicía "eh, todos para alí". E levaba os fillos para alí, e entonces a... señora dalí... "non, e vosoutros..." Porque si tiñan coche, iban para alí; el tuvo coches, e tuvo carros, volveu a ter coches... Enfín. Gustáballe máis ter os carros, porque eran doutra maneira.

C: Os carros de cabalos?

J: Claro. De cabalos.

C: tu acordas, andar cos carros?

J: Non.

C: Pero antes, claro, terían que andar con carros de cabalos.

J: Bueno, pero o primeiro coche que tuveron eles era un... Un ford de bigotes, que se chamaba Ford de bigotes. Non tiña cambio, non tiña nada deso. Encendíalo, e para encendelo tiñas que levantarlle a roda de atrás. Porque sinon, coa manivela... sinon non lle daba encendido.

C: [rio]claro.

J: Entonces, co Ford de bigotes xa... Claro, andando un pouco fuerte, subindo a costa de Mondoñedo, pasábaselle endiante, a pé. Digo a pé. A costa de Mondoñedo..

C: Si, si. Carai!

J: Entonces... Levaban patatas, levaban todo, hasta chegar aí... AS rodas eran, as rodas eran macizas. As rodas eran... Non se pinchaban.

C: De madeira?

J: Non, non. De goma virxe. Goma virxe...

C: Ahh

J: Entonces viña a costa arriba e levaba patatas, e levaba cebolas, e levaba tódalas cousas pá casa...

C: E había que baixar todos...

J: E había que baixar todo.

C: A empuxar?

J: Non, a empuxar non, porque quen maís e quen menos, despois de que chegaba aquelo botaban a andar e non collía o coche, despois hasta alá arriba... Despois que foi aquelo tiña, unha cousa que así que encendía había que avanzalo, que eran os dous bigotes, que estaban así. Había que avanzalo, e despois o acelerador estaba aquí, no había máis nada que o acelerador...

E despois tuvo un Hispan. E despois, co Hispán non sei que lle pasara tamén... Non me acordo, non me acordo. Nin de este outro tampouco. E despois pasou moito tempo tendo unhas cabalerías grandes, mui grandes (50:42) e... carros outra vez.

C: E barraca sempre levaron?

J: Sempre.

C: Sempre.

J: Si, si, si.

C: E como era? De lonas...?

J: Primeiro era de lonas. Primeiro era de lonas. Cheguei a conocer eu o... de lonas. E... Cheguei a conocelo por culpa de que en... Vegadeo, fumos, e houbo un que coa navalla abriu de arriba abaixo...

L: Juan, aí tes un home buscar cañas. Axúdolle a cargar? Bueno, sigue con Comba...

J: Bueno, o caso é...

É por unhas cañas que temos aquí, mui grandes...

C: Ah! Mira tu. I que as usan para cerrar, igual?

J: Pá terra, pa poñer... cebolo...

C: Ah, claro.

J: pero hai cañas que teñen cinco metros, aí, eh? Gordas...

C: mmm

J: Son... de bambú.

C: Son mui boas, non? Esa madeira é mui boa.

J: Si, pero están aí poñendo... aí veñen perros, veñen cans...

Bueno, o caso é que... o único coche bon que tuvo foi... Ese si que sei eu donde o compraron, foi... onde viven meus sobriños. Santa Marta de Ortigueira. Era un Chevrolet. O mellor coche que vin na miña vida. Mira que eu levo tido camións, Pegasos... De todo, Barreiros... Nada, como aquel non...

C: Un Chevrolet, é marca boa non?

J: Bue! De gasolina, eh!

C: mmm

J: De gasolina. Aquel... primeiro puxéronlle o cambio, despois puxéronlle a diferencial... Porque claro, tiña catro metros de carrocería, e pa meter todo aquel invento non era... Entonces auméntalle dous... Daquela podía facerse. Aumentáronlle dous metros máis. Non chegaba e aumentáronlle outros dous. Ousea que fixeron un bicho como está mandado, naqueles tempos. E que pasa? Primeiro rompíalle a diferencial, houbo que poñerlle a diferencial, pero había un asunto de subastas de cando fora a guerra, aquí en... En Pontedeume... Puentenuevo. De coches. Aí iba, non sei por que... Tiñan unha amistá meu pai, que

dixeron “oes, trae o camión aquí, que queremos mirar aquí pa aprender algo del... “ E leváronlle o camión para alí para que eles miraran como estaba...

C: Si.

J: E metéronlle a diferencial. Quitaron aquela e puxéronlle unha diferencial que era de... freno... como unha cadena que había que tirar, e estaba mui mal... E puxéronlle frenos, xa hidráulicos, pa frenar.

C: mmm. E entón a barraca, foi primeiro de lonas...

J: De lonas. E despois de madeiras, de tableiros.

C: De madeiras. E como era... Como era a portada, o pórtico... A fachada da barraca?

J: A fachada sabes como era.

C: Era como... Como cal delas? Porque claro, temos varias fotos. (53:40)

J: A última pois é onde estaba eu, onde estou eu. Aquela foi a última.

C: A foto esa?

J: Si.

C: Onde estou eu, meu cuñao, e un sobriño meu. Tamos subidos a un... A unha escaleira, me parece que hai aquí. Si, é aquela [vamos á habitación contigua, onde ten as fotos penduradas da parede. Refírese a unha que non coñecíamos, onde está xunto a un home vestido de pallaso e outro] .

Esta cal era, esta era a de lonas? [refírome á foto na que sae Juan mui novo tocando a trompeta xunto a dous artistas].

J: Esa é dentro

C: Ai, esto é dentro!

J:Eso era dentro.

C: E os muñecos que salían, por aquí detrás?

J: Os muñecos por aquí... Esto foi unha foto, que quixo facer desta maneira e...

C: Si, si. E estes quen son?

J: Ese son eu. Ese eres tu, o do medio era o meu cuñado, o marido de Virginia.

C: Aha.

J: José

C: E o de pallaso?

J: Era Eligio.

C: Eligio, o sobriño?

J: O sobriño.

C: Que era do teu tempo?

J: Non, muito máis vello!

C: Máis vello...

I quen era este, entón? [refírome á foto de Vega, ao rapaz vestido de pallaso subido á escaleira]

J: Ese... O tiña que ser Claudio, ou Manolo. Un deles era, non sei. Un hermano deles era.

C: Xa.

J: Un deles era.

C: Entonces esta foi a última barraca que fixo xa teu pai?

J: Non, a última no, a última non, porque esta... Aí está mui mal montada. Esto foi feito en... Paiosaco. Sabes onde é Paiosaco?

C: Cerca de Coruña, non?

J: Despois de Coruña, hacia Carballo. Era Paiosaco das cereixas, nós chamábamoslle Paiosaco das cereixas. Porque había árboles pequeniños, non ves? Este está metido dentro do teatro e houbo que... abrir a lona, parriba, para que puidera sair. Entonces... Non ves que hai arriba un pau?

C: Si.

J: Daí salía un pau hacia alá, para montar os toldos que ían vender... cousas... deses. Entonces deixáronlle de aquí hacia alá. Meu pai chegaban, e había sitio co...

C: Fíxose outro... outra fachada, despois de esa?

J: Si, houbo varias, houbo varias, si.

Esa é... Mira esa como se dice. Aquí dice "Pabellón de la risa. Culto y moral". Ese era o letreiro. E arriba nos altavoces tiña "Barriga Verde". Ese é o altavoz que conoces tu.

C: Si, si. Telo aquí.

E daquí, este quen era? [refírome a unha composición de fotos de carnét de todos os fillos de Santiago e Emerenciana]

J: Ese era Fernando.

C: Ese era Fernando. O máis antiguo.

Este es tu...

J: Si

C: Este que era, Claudio?

J: Non, Manolo.

C: Manolo. Este Claudio?

J: Ese é Santiago. Mira: Pura, Virginia...

C: Que guapa era Virginia!

J: Virginia si.

Manolo, Carmen, Socorro, miña mai, meu pai. Miña mai aí ten o pelo suelto por detrás, non puxera coleta. Miña mai, meu pai, Fernando, Claudio, Toñito, Santiago e el. Tan mal postos, que non está cada un pola súa edade...

J: Esto era o que tiña eu despois.

C: Os coches, os cochecitos...

J: bueno, muito despois.

C: Si, si, si. [volvemos]

Entón, o nome sempre foi ese, "Pabellón de la risa"

J: Deixame apagar aquí, deixame apagar.

C: Ah, perdón.

J: Que ahora aparecen facturas da luz....

C: Ai, si. Hai que ter cuidado.

J: Eu non sei nin como é, nin como non...

C: Entón, o nome do voso... do de teu pai, sempre foi "Pabellón de la risa, culto y moral" ou... cambiaron o nome?

J: Non, non. Pabellón de la risa. Pabellón de la risa. Barriga Verde. Sempre...

C: E o de culto e moral púxose despois?

J: Culto e moral non, culto e moral é a continuación desa...

"Pabellón de la risa. Culto y moral"

C: E Barriga Verde tamén...

J: Barriga Verde.

C: E... Julia como lle chamaba ao dela?

J: Pois non o sei. Posiblemente que tamén fora barriga Verde. Porque o del era... O del era... Non era como un teatro, o del era... hombres voladores.

C: O do home de Julia?

J: Non, os fillos de Julia. Eran hombres voladores que traballaban pois tirándose ás... en aire, daban voltas e enganchábanse así...

C: Si?? Carai!

J: Eso era... Ese era o deles, os muñecos mui mal, solamente os traballaba miña tía. Os fillos nin... nin aguantaban alí.

C: Pero Julio si, non?

J: Julia sí.

C: Julio, digo, o fillo.

J: Mui mal. Non... Non falaban, non... Non porque... Mira, as... as palletas... Vouche enseñar... [érguese]

Se non tiraron todo ao río. [Busca nun caixón] Que agora non... non aparece.

C: Bueno, máis ou menos doume conta, das outras veces que chas vin.

J: Esta é unha palleta nova de todo, non? Esta é noviña de todo. Xa te imaginas, tu, non?

C: Si, Que a fixeches, tu?

J: Eh?

C: Esta fixéchela tu?

J: Si, bueno, pero traballou... I esta xa non é tan nova. Ousea, esta xa é vella. Esta xa é doutro material. E este é o material para facelas.

C: Que eso é plata...?

J: Non. Non é plata. Dá o mesmo resultado, solamente que é peligroso.

C: Ah! Que é, aluminio?

J: É aceiro inoxidable.

C: Acero inoxidable.

J: É peligroso. Porque esta... Onde vai? Esta, sale, para eso. Esta xa... é máis peligrosa ca esa. E esta xa é peor. Pero falan, falan igual as tres.

C: Xa, xa.

I... I a ti quen che ensinou a usala?

J: Non había máis remedio que poñela!

C: Teu pai?

E como vos facía, para entrenarvos?

J: Bueno pois, poñela na boca, e primeiro fala aquí, como.... como fixeron todos... que a puxeron todos aquí, porque se a pasaban un pouco máis pa dentro, pois... eso. E como meu tío non podía traballala.. Osea, non podía, non sabía, nin podía, porque era tatexo. Entonces el intentou facelo algo, e... desde que pasou unha, xa non...

C: Pero José entón... que facía? Cal era a súa función?

J: Pintado de pallaso na porta.

C: Na porta. E o de tragar estopa...

J: Eh?

C: O de tragar estopa.

J: Tragar estopa, facendo aquelo, botando fume, para chamar á xente para dentro. Iso si.

C: Xa. E eso que dicen... Que eso xa llo escoitei algunhas veces a... Escoiteillo a Consuelo e a Flora... Que ás veces, se coincidían... Podía coincidir a Julia, coa súa barraca, máis Santiago, coa súa... Pois, no San Froilán, por exemplo, pois que se xuntaban e facían xuntos o espectáculo.

J: si.

C: E con José tamén?

J: Con José tamén pero xa non iba a cousa tan ben, non por el, nin por el nin por naide da casa. Pola... Pola señora.

C: Pola señora, non había boa... Boa relación con ela.

J:[resopla] Non cho podo contar todo.

C:[rio]

J: Si cho conto todo... Deixa quedar a cousa. Ademáis, si cho conto, é para non poder... escribilo, entonces...

C; Xa, xa. Bueno, o caso é que había as súas... Pero sin embargo, o curioso é que houbo moitos... Bueno, houbo este Fernando, pero despois Claudio tamén casou cunha... que era, unha sobriña de José, non?

J: Neta.

C: Eso, unha neta de José, efectivamente. É decir, que relación había, que algunha vez aínda vos seguíades encontrando e...

J: Si.

C: E cando pasaba eso, de que se xuntaban as dúas barracas, como se repartían os traballos? Quen facía que...?

J: Non, bueno, pero... Eso se foi, se o fixeron algunha vez, foron mui poucas veces. Nunca quedou ben a cousa.

C: Non?

J: Non.

C: Julia que iba, co seu home... que o seu home que facía?

J: Julia, o home del... non sei, era Jiménez.

E.... Dicían que era gitano. Que era raza gitana. Porque antes aquí aos andaluces chamábanlles gitanos. Non sei se era ou non era. Non era mal home.

C: Xa. Chamábanlle Topete?

J: Topete.

C: E que facía, de pallaso?

J: El facería de todo eso, non me acordo.

C: Nunca o viches actuar?

J: Non. Eu sei que era unha cousa, que era redondo, que non era así un teatro, que era redondo, e logo que estaban alí cos chismes volando, e que subían polas... cordas, e que alí saltaban...

C: Ouseña, que facían case un circo, non?

J: Era unha especie de circo, si. Teatro circo, si.

C: Chamábanlle "Teatro Circo"?

J: Si.

C: Barriga Verde tamén?

J: Despois pondríanlle o Barriga Verde, porque como era sonado, e valía...

C: Porque o Barriga Verde, de donde ven?

J: O Barriga Verde ven de meu pai. Vén de meu pai.

C: Si?

Que lle chamaban Barriga Verde a el?

J: Non Barriga Verde é porque... seique fora un cómico mui importante que... O caso é que claro, para ser un pouquiño importante tiñas que meterte con moita xente e eu non... non me gusta eso, e miña nai tampouco, non lle gustaba. E por ejemplo o asunto ese do... do cura, era el o que o facía. E claro, oyes, como te vas a poñerlle a darlle unha paliza a un cura? Home, non fastidies! E logo había outras cousas como o asunto de monxas e...

C: Había monxas, tamén?

J: Bueno home, había de todo, había de todo...

C: Ai, si?

J: Facía de todo. O que pasa é que para gustar, tiña que poñer o que se ve que é verdad. Non... O que se sabía que é verdad, pero que non se podía dicir.

C: Claro.

J: Aí está. Entonces... Era o follón todo. E eso, claro, Barriga Verde... era o único, además meu padre cantaba ca palleta.

C: Cantaba?

J: Cantaba ca palleta.

C: E que cantaba? [encóllese de ombros] Non sabes...

J: As cancións que había daquela.

C: I cando el estaba facendo os muñecos, chamáballe ao protagonista Cristóbal, ou Barriga Verde?

J: Non. Cristóbal.

C: Cristóbal.

J: Cristóbal Barriga Verde

C: Ah ,era como un apellido...

J: Efectivamente.

C: Ah! Está ben. Cristóbal Barriga Ver... E tiña... Como era o muñeco, de Barriga Verde?

J: Pois era... Moreno, non moreno de todo, senón...

C: De pelo?

J: De pelo. E tiña aquí, sempre me acordarei, tiña aquí unha raia feita así ao lado. Peinado así, daquí, de lado. Tiña o pelo negro, e... tiña unhos ollos mui bonitos. Por ejemplo, aquel que está alí arriba, [ensina unha boneca pendurada da parede], aquela... esa fixoa unha sobriña, unha neta.. Unha sobriña miña, filla de Claudio.

C: si.

J: unha gran rapaza. Empezou ca droga, ca droga, ca droga e... E levárona, o sea...

C: Púxose ben, rehabilitouse.

J: Si. Entonces, non sei como foi, que foi pa xunto das monxas, e empezou a ir ben, a ir ben, a ir ben... E sempre manda algunha cousa destas. Esta fíxoa ela alí, porque lle gustaban os muñecos, e fíxoa alí, e, e eso.

C: Entón, como eran os ollos do Barriga Verde?

J: Pois... O Barriga Verde tíñaos así, un pouquiño verdosos.

C: Verdosos... Eran de cristal? Ou pintados?

J: Eu cos que anduven eu, eran pintados todos.

C: Pintados. Osea, todo dunha peza de madeira.

(1:06:05 entra Lidia e cóntanos do que veu recoller as canas)

1: 08: 20

C: Nada, xa non te molesto máis. Só se te acordas do muñeco, como era...

J: Nada, unha cousa bonita...

C: Os ollos verdes... Tallado por teu pai?

J: Si, si, si, si.

C: E de vestido, que levaba?

J: O vestido del, a parte darriba era como... Se tuvera unha desas... O vestido era camisa, non? E logo tiña unha cousa que abría así, como se fora... Non sei, como o que levan os curas.

C: Como unha túnica.

E de que color era?

J: Non cho podo dicir, eu creo que era azul, igual tiña unhas pintas, ou algo así... Non poido... Non me acordo.

C: E os vestidos quen os facía?

J: Eh?

C: Os muñecos, a roupa dos muñecos?

J: Home, eso era miña mai! Por dios.

C: Tua mai. E tu cando viches na exposición de Lugo os muñecos de... De Alfonso?

J: Pois mira, non che dixen nada o que era, porque aquelo...

C: Que che pareceron?

J: Nada...

C: Pero... recordáronche aos de teu pai?

J: En nada, en nada.

C: Non. Bueno, é que tamén el os pintou, por riba.

J: Si, bueno, estaban pintados, e estaban ben pintados, e dada unha pintura, pois, bonita. Pero non tiña a imagen dela... pois como tuveron , que eles non tiñan outra cousa!

Por ejemplo, miraches a caixa aquela do difunto?

C: Si.

J: Bueno, pois aquela eu non sei como tamén desapareceu. Eu a caixa do difunto, de meu pai, pois era... Levaba, un home, outro home, outro home...

C: Iban pegados os monaguillos...

J: Claro. E entonces iba: "tarrán, tran, tarrán" [entoa melodía de procesión] Entonces Rosiña iba atrás "Adiós! Adiós! Que che vaia ben! Adiós!" E collía, abríase a caixa e botaba a cabeza de fóra e dicía "Eu vou ben! Eu vou pao ceo!" Coa cabeza botada de fóra, e volvía cerrarse, e era a feitura exactamente igual que un...

C: Si, exactamente igual que un de verdad.

Entón non eran como...?

J: Que va! Eran figuras bonitas, e ben feitas, e unha cousa que chamaba, que... lle gustaba a xente. Iban para que... A xente, para que lles fixera, que lles vendera... "Non. Non, estes veñen feitos de fóra..." Nunca. Pero era unha cousa... Eran pequenos,sí, pero... Por ejemplo, tu ves aquel San Antonio que hai aquí. É un San Antonio, non? Bueno, dise que é un San Antonio...

C: Eu non sei, de santos muito non entendo...

J: Bueno, i eu tampouco, pero quero dicir que se ve que é unha cousa... como se fora unha imagen de... dunha persona. Pois eso eran as cousas de...

C: Si, eran realistas.

J: E despois había, non sei se che ensinei algunha vez... Viches esto que está aquí?

C: Non

[ensíname a peza de cerámica que lle regalaron en Celeiro cando o chamaran para falar do cinematógrafo. Aquí remata a conversa.]

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Luz Pichel

00:23 ONDE O RECORDAS TI EN LALÍN?

Pero é que eu non sei, eu non sei se... me acordo da verdá, ou do que eu me inventei, ou do que... Sabes? Eu debía ter seis, sete anos...

OS RECORDOS SON ASÍ...

Claro. Entonces el viña pola Feira do Bento, eso téñoo seguro.

SI

Pero cando era a Feira do Bento? Eu asócioa co Corpus.

Era vera eso, ou non? Eu xa non o sei.

PORQUE NON SE SIGUE FACENDO A FEIRA DO BENTO, XA?

Non o sei...

Pepe: POIS QUE NOME TAN BONITO, FEIRA DO BENTO...

PERO FEIRA DO BENTO, POR...

Chamábase así, Feira do Bento. Pero a feira do Bento era máis ca unha feira, en Lalín había feira o tía tres e o dezaoito, de tódolos meses.

PEPE: PERO ERA BENTO CON V OU BENTO CON B?

Vento con v.

PEPE: É ABSOLUTAMENTE POÉTICO, ESO.

Sii! Era moi bonito e era unha feira moi especial, porque había atraccións. Pero para min, a atracción por excelencia era a ... Os bonecos, a... o Barriga Verde, o teatriño. E teño unha imaxe perfecta, de como era o... escenario, e todo esto. E do Demo, a peseta, e o pau que lle daba, a porra e todo eso. Entón... Sobretodo o que recordo era a ilusión coa que eu iba, era unha cousa tremenda! Falabamos da Feira do Vento aquí... meses antes.

E IBA... É LONXE DAQUÍ?

Non... Era mui lonxe, porque estaba a dez kilómetros, monte andando. Ïbamos andando, ás veces íbamos no autobús da feira, supoño que podíamos ir en autobús. E o autobús era unha carraca mixta, de animais e xente... Os animais detrás, a xente diante, enriba unha especie de... Cunha... Subiamos por unhas escaleiriñas e encima iba xente. Claro, cando volcaba a xente iba disparada aos prados, alá adiante! E volcaba con moita frecuencia. Volcaba con moita frecuencia, aquel autobús.

Pero a maior parte das veces ibamos a través do monte, andando.

VÓS ÍADES DE FESTA? NON IADES... A VOSA FAMILIA NON VENDÍA NADA?

No, si que vendía! Nós eramos daquí e levabamos unha vaca pa vender, e unhos huevos pa vender e comprabamos o aceite e o azúcar.

ENTONCES DESPOIS DE FACER [A COMPRAVENDA...

Pero a Feira do Vento non se ía a eso. A Feira do Vento era unha festa. Era unha festa de atraccións. Ibamos alí a divertirnos. Pero eu non me acordo do que facíamos na Feira do vento, nada máis que de estar alí quieta, mirando.

ACÓRDASTE DE ENTRAR? ERA UN RECINTO PECHADO?

Era... Non, non era mui pechado. Era ao aire libre, pero tiñas que pasar así como un... valadiño, algo. Había unha...

ALGO PA QUE PUIDERAN CONTROLAR A ENTRADA...

Pa que puideran cobrar a peseta.

QUE ERA A PESETA...

Era a peseta, e Morreu o Demo e acabouse a peseta. Deso acórdome perfectamente porque despois deciamolo como... como refrán: "Morreu o Demo... acabouse a peseta". Sabes? Osea, eso quedou convertido nun dito.

E TU A LEMBRANZA QUE TÉS, HABÍA OS TÍTERES SÓS, OU HABÍA ALGUNHA ACTUACIÓN MÁIS?

Non, non. Eu acórdome dos títeres. Non sei porque... pensando que era unha feira de atraccións, non sei porque penso que había unha noria. Pero eu non recordo ter ido á noria. Os cabaliños, había. Eso sí, aí tamén fun. Era unha feira de atracción parecida ás de hoxe, sólo que... naquela dimensión.

E era tan bonito! Era unha delicia... Aquelo era, pa min abríase un mundo distinto, despois quedaba soñando con eso... Pa min había... Se era no Corpus, era no mes de maio, o Corpus, non? Ou en Xuño?

PEPE: O CORPUS É EN XUÑO.

É en xuño. Entón pa min a primavera viña con dúas cousas: os versos á Virxe, que se recitaban. Pero non eran versos religiosos; era a historia de Pelayo, romances... Eran unha moi extraña [ri]. Vestidas de primeira comunión, ibamos vestidas de comunión anque tiveramos doce anos...

ANQUE XA TUVERADES FEITA A COMUNIÓN...

Claro, porque o vestido da comunión xa se facía con moitas lorzas. Entón miña irmá, porque a min crioume miña irmá, cada ano baixáballe unha lorza [ri].

QUE GUAI... POLO MENOS ASÍ USÁBADELO.

E con esa lorza ibamos vestidas de recitar. E acórdome que alí íbamos moito a Barcia, que é unha aldeíña que hai aquí e que ten un cruceiro. Entón diante do

cruceiro hai un altar. E o altar non era pa decir a misa alí, a misa dicíase dentro da iglesia... Pero no altar puñabámonos as rapazas que recitabamos, e eu era a que mellor recitaba.

E ESO QUEN... QUEN O ORGANIZABA?

As mestras. Eran as que decidían que romance lías aquel ano. Eran dedicados á Virxe, pero eu acórdome do romance de Delgadina, que é tremendo, porque conta un incesto, ou un intento de incesto por parte dun pai.

OS ROMANCES SON BASTANTE TREMENDOS...

Tremendos! Si, si. Pero era a nosa literatura.

E eso para min eran os dous acontecementos: o día de recitar, e a...

E vén, todo eso vén asociado a olores. Fíxate que curioso. Eso ten que pasar sempre coa memoria, non? Que a relacionas con...

SABORES, OLORES...

Sabores, olores...

PORQUE ALÍ NA FEIRA DO VENTO HABERÍA ROSQUILLEIRAS...

Había rosquilleiras e... Supoño, porque as había en todas as festas dese tipo, pero o día de recitar viña asociado a pétalos de rosa. Poñíase, botábanse pétalos de rosa así ao aire. Cheiraba moi ben. E as igrexas estaban cheas... Dentro dunha igrexa estaba cheo de pétalas de rosa.

E acórdome que indo pá Feira do Bento, un día, a través do monte, que son dez kilómetros a través, do monte, que son dúas horas andando, pois ibamos con miña irmá... Eu a todo esto iba coa miña irmá sempre, que era... A mamá non estaba, entón era miña irmá a que nos levaba. E como era noviña... Claro, ela quedouse con nós cando ela tiña 14 anos e eu tiña 4 e meu irmán tiña cinco. Entón, sobretodo meu irmán Manolo e máis eu, eramos... os seus bonecos, os pequeniños, non? E ela... Levarnos era como unha festa pa ela, ou seña que non... Non era como si te levara unha nai, era como se te levara outro neno máis. Entón ibamos polo camiño cantando e ela contábanos moitas historias da Biblia. Gustábanlle as historias da Biblia. Curioso, porque eran preciosas, a historia de... Macabras, tamén pero....

Que despois fíxose testigo de Jehová en Uruguay, miña irmá.

PEPE: A TÚA IRMÁ?

Si, si. Tremendo. Bueno pois... Indo polo monte, a través do monte, chegando ao río... Hai que baixar hasta o río e despois volver subir. Chegando ao río, atopei unha toquilla de lá, destas antiguas, que se facían nas casas con ganchillo. E... Aínda a teño en Madrid.

Preciosa, destas ben traballadas, grande.

E A QUEN LLE CAERÍA ESO?

Pois, caeulle a alguén, pero... Acórdome dese detalle. E iso foi indo pa unha feira do Vento.

HASTA QUE ANO FUCHES Á FEIRA DO VENTO?

Non sei, supoño que hasta que me fun pao colexio das monxas.

DESPOIS XA...

Claro, aí acabouse. Funme con... Levaba cumpridos os trece. Así que supoño que hasta os doce anos estiven indo.

Non sei, non sei se houbo Feira do Vento con monicreques todos eses... Non sei se Silvent sigueu vindo ou non.

PERO TI SABÍAS QUE SE CHAMABA SILVENT?

Non. Eso seino agora.

COMO LLE CHAMABADES DAQUELA?

Ibamos a... A ver a Barriga Verde.

A BARRIGA VERDE. E SABES SE TIÑA ALGÚN TIPO DE CARTEL... DE PROPAGANDA?

Eso non me acordo. Pero sei que era bonito, que tiña como debuxos... Que era mui atractivo. A imaxe que teño é de algo de color, moito colorido, e os panos... Esas cousas así, típicas do...

E HABÍA ALGUÉN FÓRA, COMO CHAMANDO A ATENCIÓN PARA QUE ENTRÁRADES?

Non me acordo. Deso non me acordo.

ACÓRDASTE DE ESTAR ALÍ DENTRO.

Eu acórdome de estar alí, e de estar soñando con eso, anos, antes de que fora.

E QUE... OS PERSONAXES, ENTÓN, O DEMO... OS QUE TE CHAMABAN MÁIS A ATENCIÓN...

Había o Demo... De vez en cando aparecía un labrador, me parece. Pero non podo aseguralo. Non había un labrego, que era o que loitaba contra o Demo?

SI, SEGURAMENTE.

Había un lobo. Eu creo que sí, que había un lobo.

HABÍA MOITAS HISTORIAS... EU PREGÚNTOCHE PORQUE NON AS SEI.

O labrador, había un labrador.

HABÍA BUENOS E MALOS?

Había bos e malos. O labrador era bo, mataba ao demo. O Demo morría sempre.

E QUE MÁIS MALOS HABÍA?

Non o sei. Pero fíxate que eu teño un pouco a idea de que alí había algo de... Eu era moi pequena, pero a sensación que eu levaba era como que alí revolvíase algo que non era normal. Osea que alí había unha... Aquelo non era o maestro de Soutullo, que era un facha.

XA. NIN O CURA...

Nin o cura. Aquelo era outra historia un pouquiño máis...

PEPE: LIBERADORA...

Era... O teatro é mui liberador, pero polo feito de selo. Pero además se decían alí cousas que iban en contra de outras que eu estaba acostumada a oír sempre.

OLALLA: ERA IRREVERENTE, NON?

Exactamente. Era a irreverencia, pero probablemente fora xa... unha irreverencia política, naquel momento. Pero eu non o podría...

HABÍA ALGÚN PERSONAXE DE CURA?

Non me acordo. É que teño unha idea mui vaga...

OLALLA: CANTOS ANOS TIÑAS, TU?

CLARO, HASTA OS DOCE ANOS...

Pero eu creo que aos doce xa non ibamos... Probablemente non viñera. A memoria que eu teño é de antes. Tiña que ser máis pequena. Eu acórdome que tiña que ir sempre acompañada, non iba sola. E con 12 eu xa iba a Lalín sola.

E QUE PROBABLE... CLARO, TU QUE NACICHES, NO CINCUENTA?

No cuarenta e sete.

CLARO, ELES IGUAL NO 55 XA NON PASABAN POR AQUÍ.

É posíble. Si porque eu lémbrome de cousas de algo máis atrás dos 12 anos. Con doce anos xa estaba aquí a Mamá... Claro! É que eu iba con Mari Fe, con miña irmá. Miña irmá marchou cando eu tiña dez. (11:13)

PEPE: TUA NAI... ESTUVO EMIGRADA? OS TEUS PAIS ESTUVERON EMIGRADOS?

Claro! Miña nai

PEPE: A TÚA NAI?

A miña nai estuvo emigrada muito tempo

PEPE: E TEU PAI NON? ESTABA AQUÍ?

Claro. Emigraban as mulleres, normalmente.

OLALLA: SI?

Si, porque iban a coidar nenos, normalmente.

A ONDE IBAN?

A Venezuela. Aquí a emigración foi a Venezuela.

PEPE: PARA MIN ESO É RARÍSIMO

Non! Non é nada raro...

OLALLA: AQUÍ NON, PERO NO RESTO...

Aquí era moi común. Pero ademais meu pai era coxo. Pero ademais miña nai non houbera podido ela cos sete nenos, enfrentarse á labranza, traballar todas as terras e sacar pa comer pa nós. Ti pensa que comiamos do que produciamos. Entón se... A mamá non podía ocuparse ela sola de todo. Meu pai era un tío... Moi forte, moi duro.

E TAMÉN TIÑADES... HABÍA FILLOS MÁIS MAIORES?

Había fillos máis maiores que emigraron en seguida. Levounos a mamá pa Venezuela, aos dous máis vellos. E miña irmá tamén marchou despois...

PEPE: E MARCHOU MOITOS ANOS SIN VERVOS?

A Mamá marchou cando eu tiña catro, e volveu cando eu tiña oito, porque se casaba Mari Fé. Veu á voda. E volveu marchar. E despois volveu cando eu tiña once.

E eu quedei de ama de casa, pero con todas as consecuencias, con dez anos. Entre os dez e os once.

PEPE; EU LEMBRO QUE LUZ, CANDO ESTÁBAMOS NA UNIVERSIDADE, ME CONTABA QUE NO VERÁN VIÑA A TRABALLAR NO CAMPO.

Claro, viñamos todos.

PEPE: PARA MIN AQUELO ERA UN MUNDO ABSOLUTAMENTE INCOMPRENSIBLE...

CLARO, TU DE VACACIÓNS...

Claro, e aquí esta casa, agora héivola enseñar, porque contar a historia da casa tamén ten o seu... O que vés agora non era a casa de entón... Non ten nada que ver. Non se parece nada. Teño fotos que xa dan unha idea de como era todo moi distinto. Pero xa son fotos moi posteriores.

(erguémonos a ver a casa e remata a gravación)

Entrevista a Manolo Lourenzo

7:15

Teño visto muito diso de pequeno.

C: mmm

Barriga Verde só o vin unha vez. Unha.

C: Onde o viches?

En Ferreira, no parque. No parque de.. , só unha vez. O primeiro que me chamou a atención foi... o... frontal, a parte frontal do...

[voz de muller desde outra habitación] : me voy

Abur!

A parte frontal da barraca.

C: da barraca...

Que era así... Eu creo que tiña dous lados, como dúas plataformas, logo estaba pintado...

C: mmm

I... despois, a oscuridá que había dentro. Porque había... Eu creo que había cadeiras destas... plegables. I...o que era o escenario era unha barreira que chegaba dun lado a outro, dunha parede a outra. Era unha barreira. E os títeres andaban aí, parecéranme mui grandes, porque eu os que vira anteriormente eran pequeniños. Parecéronme mui grandes, i había pouca luz.

E... Eu era bastante pequeno, tería... sete anos ou así, e pareceume un pouco violento [río]. A cachiporra: "pam! " Pegando unhos berros, cunha voz así... E pareceume bastante violento. Eh... Eu era máis aficionado a ver... Variedades.

C: xa...

E alí só vin eso. E para min que duraba pouco, ademáis. Xa non che digo que...

C: non lembras a ningún personaxe...

A... Barriga Verde. Barriga Verde e...Non sei se... touro polo corno é un personaxe.

C: Polo rabo?

Touro polo rabo, touro polo rabo.

C: mmm

Eu creo que si. Si, si. Pero todos eran estacazos. Unha historia de estacazos. E aquelo que eu vin, non recordo de ningún outro número que non fose eso. E ademáis, estaba así, era unha barreira,... creo qe era unha tela...

C; xa, non había unha tarima para subirse nin nada...

Non, non. A xente miraba para aquelo... Estaba así (xesto coa man de abundancia) . Estaba así.

I... Era, foi... Non sei se foi durante as festas, supoño, sería. Supoño, porque é cando se reunía máis xente, entón no parque. No que chamábamos o parque, que hai catro areas alí, ao pé do río; Ferreira é un sitio pequeniño, e alí o puxeron. Alí puxeron o... a barraca. A verdade é que alí, pero noutra zona, era onde se poñían os... Tamén as barracas de... por exemplo de teatro. Unha vez houbo unha compañía que se chamaba... O letreiro, "compañía Fernando e Isabel", pero a señora, cando anunciaba, cada... cada noite, ao final da función, a función seguinte, decía: "mañana la compañía Puig Romarís..." traerá a escena da obra tal. Pois, non sei canto de Muñoz Seca, El padre, de Muñoz Seca o... ou calquera cousa destas de... Que se levaban daquela. E... E entonces eso si que me gustaba ir velo. Porque... como non había censura, como no cine, podías entrar si era de maiores e tal.

C: ai, si?

Entón, tendo a peseta –sería máis dunha peseta, ao mellor dúas ou tres pesetas- podías, e había gradas. Había dous graderíos aos lados e despois cadeiras de frente, abaixo.

C: Carai, o sea que era unha barraca grande.

Non, non mui grande, pero bueno, enchíase de xente casi sempre. E era todolos días seguidos. Eran unhas dez comedias.

C: Durante as festas?

Non. Estes iban en temporada, ási... Non era en festas. [As festas duraban dous...

C:[O mellor en inverno?

...días, daquela. Era en temporada... Eran de temporada, estes cómicos de temporada. Eu supoño que virían de Cataluña, chamábanse Puig Romerich. Que eran os... o home e a muller.

C: o matrimonio...

Que eran vellos. Ela facía os papeis de... señora maior e el de señor maior. E despois había dous irmaos, home e muller, que sempre facían de namorados, porque estaban na idade, non?

C: Xa.

E entón todo o mundo o sabía, e todo o mundo estaba a ver, e claro, ao bicarse... Alí os bicos eran mui separados e mui...

C; Mui castos [río]

Mui castos.

C: Entón, era unha empresa familiar, tamén..

Claro, unha empresa familiar. Tamén. E...

E despois, o que chamas títeres, poñían na praza un...tablado. E eran... Cousa revistada, non? Un, pois botaba un poema andaluz. Outro... Outra, pois sendo ao mellor andaluza ou madrileña, cantaba unha canción galega, para quedarse co... Eu sei algunha daquela. Despois salía a parella flamenca, sempre, e despois había alguén que contaba chistes, e todo esto. E estes eran os títeres que pasaban a gorra.

C: Pasaban a gorra...

Pasaban a gorra, si.

E eso foi o que eu vin de pequeno. E...

E despois os outros títeres que vin, vinos no cine. Perdín a película de Lilí, porque daquela morreu a miña avoa, e co loito non se podía ir ao cine.

C: xa...

Durante bastante tempo. Entón perdín Lilí, e estiven esperando a ver cando pasaban os dous anos para ver Lllí, e vina despois na Coruña mui tarde!

C: [rio]

E vin alí os títeres estes, non?

E... O meu coñecimento dos títeres veu... De sempre eu tiven paixón... Na academia, na academia... Bueno, na academia Atlas, daí da Sagrada Familia, donde traballei quince anos, había... Era unha academia mui especial. E... Era tamén unha poboación moi especial a que viña para a Sagrada. Había moita xente que era do mar, e había moitos pícaros que... cando terminaba a clase, non podían ir para a casa porque estaba pechada. Os pais estaban traballando, os dous. Entón, andaban por aí tirados, ou xogaban ao fútbol, andaban por alí de calquera maneira. Entón a min ocorréuseme, e ás veces un amigo, ou unha amiga, colaboraba a quedar ao mellor unha hora ou dúas horas máis cada tarde...

C: mmm

E... Unhas veces, pois ir con eles xogar un partido de fútbol, outras veces... Eu nunca xoguei, miraba que non se perdesen e tal. Outras veces... case sempre facer teatro ou títeres.

Entón títeres... Eu experimentei alí as formas de facer títeres máis soberbias, non? Desde cousas que vira en Catalunya, Pulchinellis claca...

C: mmm

Con... diversos materiais. A coller... Pedirlles ás nenas cabezas de bonecas destas que quedan... quedan descabezadas, e tal. E entonces alí tratalas. Poñerlles o faldón, que outra xente trouxera trapos... Poñerlles o faldón, e acaso con pinturas, esmaltes, simplemente...

C: xa

Cambiarlles a cara ou poñerlles unha perruca, non sei, de calquera tela .

Bueno, i entonces había unhas cousas mixtas que chegou a haber case cen... Alí, tiñamos un cuartiño onde non había nada, e entón poñíamolos no chan, así sobre papeis, e poñíamolos así deitados para escoller cada día o que.. E eu tiven a sorte de que había daquela un director que, un dos estudios –o que se chamaba estudio, que era o espacio que quedaba entre unha clase e outra, porque non había, ao mellor, profesores suficientes- pois dixen: "podo facer teatro, títeres, nese estudio?". "Si". E entonces unha hora ao día facíase eso.

C: Joba, que guai.

E entón aínda conservo textos escritos por nenos.

C: polos nenos?

Si, eu también teño escrito textos. E despois invencións marabillosas. Por exemplo, unha rapaza que aínda atopei hai dous anos no xardín... Xa... Unha nena que era daquela de once anos, porque era bacharelato... elemental, o de cuatro anos. Era o que daba eu. [tuse] Pois, que trouxo a súa cabeza de boneca, púxolle... Pintouna, e resultaba... parecía a... esposa de Drácula, unha cousa espantosa! E cunhos pelos así, enrebirichados, todos, disparados. Parecía destas modernas, non sabes? Destas diabólicas. [río]

Entón,,, Improvisaban tamén funcións. Porque collían alí, cada un collía un boneco, vou improvisar. Cada un entra cando ve que... que ten algo que facer, ou que pode entrar... Improvisaban. E ela chegou alí, e había alguén que con unhas... con unhos ferros que tiñamos alí empezou desde atrás a facer efectos especiais. Deu dez badaladas, doce badaladas: "Taum, taun, taun...". E cando termina a número doce, aparece esta e dice: "Las doce. A morder!" [rimos]

E entonces empezou a... cada quen que saía ao escenario, lle roía, non? Ideas moi boas para o mundo ese, rotundo dos títeres, non?

C: mmm

Elemental psicoloxicamente.

C: Si, é que ás veces incluso... O texto nunca se escribía, non?

Efectivamente, efectivamente. Entonces a min valeume muito como práctica teatral e... e ademais que esas invencións, pois cada quen salía con cousas tremendas. Moito máis interesante o que se vía, o que se... experimentaba alí improvisando, que o que se escribía, por exemplo as obras, que eran interesantes, pero... O interesante era realmente a experiencia en directo.

C: xa.

E ademais a xente que se atrevía. E non sabes a emoción da xente que se atrevía.

Por primeira vez, sobretodo chavales... Rapaces que... ao mellor, tímido, tímido, tímido, saía por primeira vez, escollía boneco, facía o seu papel, e saía tan emocionado que saía sudando detrás do... Sudando, de toda a intensidade da... Da enerxía que tuvo que xerar, non?

C. E mira unha cousa, ti, sabes algo desto que... Bueno, por exemplo en San Miguel, miña abuela o lembra, como lle chamaban, facían as veladas. Que eran veciños que montaban un texto de Arniches, ou de quen fora...

Si, si, si.

C: Eso estaba bastante arraigado, non?

Eso eu seino, incluso de familia, non? Miña nai traballaba, e unha tía que eu recordo, e supoño que muitas máis traballaban en veladas. Había as veladas tradicionais e as que se fixeron despois da guerra por parte da dereita para recaudar, para recaudar diñeiro. Durante a guerra, incluso. E entonces incluso obras, sei frases completas. Porque a miña nai recordaba mui ben todas estas cousas, e ademais, como tocaba tamén o piano, recordaba tamén as cancións. Sei varias cancións desas veladas.

E a min toucoume traballar, eu... ÁS veces penso que tería cinco anos, pero ás veces digo: non, debía de ter seis ou sete. E traballei no coro de doutores do Rei que Rabió. E lembro hoxe, con toda perfección, letra e música dese coro e como íbamos vestidos, que outras cousas había na función... E... Porque estivemos ensaiando unha cantida enorme de días cunha señora chamada Ginín, ao piano.

C: Ginín?

Todas as tardes. Ginín, lle chamaban. Viña de Madrid, dunha familia, a familia dos Alonso, dalí de... de Ferreira, e... E recordo aquela señora, incluso, ás veces, como a súa casa lindaba coa miña, ás veces eu saía a un balcón enorme que tiñamos, para pintar. Porque ao millor había moito calor, para non deixar na casa olores, ao pintar ao óleo... E de repente, cantaba calquera cousa de... Desas... Bueno, pois un cacho de zarzuela, ou algo así, e a señora saía á ventana e "pom, pom, pom, pom" [entoa e marca os compases coa man]. [rimos] Amais de cantar marcaba os compases coa man. Era moi simpática.

E... Coa súa irmá, ensaiabamos teatro. E unha vez nos levou a ensaiar ao tellado.. O lousado, vamos. había un saído alí, e metímonos alí a ensaiar porque era un día de calor. Até que os veciños viron que os nenos estaban no lousado da casa de María Justa [ri]. Entón houbo que baixarnos dalí, porque era un perigo enorme.

E... Pois era así un pouco, esta María Justa era un pouco...

C: estrafalaria, non?

Si. E despois había dúas señoras, as de Alonso, que nos vestían, eran as que facían... tiñan moitos baúles con roupa. E elas cortaban, e facían por exemplo, todos os pantalóns do coro do Rei que Rabió, que podíamos ser... quince como mínimo. Eu creo que seríamos vinte. Fixéronnos, había que levar unha bata branca de doutor e unhos pantalóns longos, e nós usábamos pantalón curto,

entón que fixeron? Para non gastar tanta tea fixeron medio pantalón: a parte do xeonllo para abaixo. Cosido ao outro, cosido ao noso.

C: claro...

E entón íbamos mui... orgullosos de pantalón longo. [canta]: "cuando por los síntomas que tiene el animal... turururú!" [rimos]

Bueno, e veladas... Desto, veladas, moitas recordo. Moitas.

E despois o cine complementario qeu viña, estas compañías de comedias, que viñan de paso, ao mellor iban a Mondoñedo, Viveiro e Ribadeo, estas... O teatro de Ribadeo pasaban moitas que non pasaban por Ferreira, tamén Ferreira era o cine... Tiña menos categoría que o teatro.

C: Había un cine?

O cine Ventura, que aínda existe o espazo. Tiña un escenario mui grande... Eu teño traballado alí, coa Escola Dramática Galega; non, coa Compañía Luis Seoane. Fixemos alí " A noite vai coma un río", claro, cuns problemas de acústica e iluminación grandes, porque era un cine de estética... así dunha arquitectura racionalista, e era todo mui liso, non? Con corcho nas paredes, e... Bueno, claro, mui grande o escenario porque... para poñer a pantalla alá arriba!

Entón para teatro era bastante incómodo, e iluminalo mui difícil. E eu teño visto alí compañías, tamén facer comedias. Desde logo, todas as compañías que ían e levaban dúas ou tres comedias, ademais levaban "GENOVEVA DE BRABANTE"; iso non podía faltar, Genoveva de Brabante.

C: Iso foi unha...

Genoveva de Brabante e despois... María Estuardo eran os mitos, eran necesarios nas programacións. Eu creo que era para exculparse de algo, porque se unha compañía levaba "Juan José" de Dicenta, era unha obra obreirista, e polo tanto estaba catalogada como catro...

C: mmm

... Na censura relixiosa... Pois, tiñan que levar "La muralla" de Calvo Sotelo, "Genoveva de Brabante" e esas cousas, non?

C: Ou seña, pero estas eran compañias que viñan, de Madrid, ou eso...

Si, había compañías que non eran ambulantes de aquí, vamos, que non eran de carromato...

C: Xa.

….e había compañías que traían os coches, máis o camión cos decorados, non? Pero estas outras, simplemente eran compañías... transeúntes, por así decir. Pasaban pola zona e... Iban de hotel en hotel...

C: Igual

C:tiñan tamén en Madrid ou na capital a súa...

Si, efectivamente. eran compañías profesionales, non?

C: Xa (23:26)

E os outros eu creo que eran temporeiros. Durante a estación tal en que non se facía tal traballo, na industria ou na agricultura, dedicábanse á farándula.

C: Xa, como un complemento.

Tamén teño visto en Foz, incluso unha… compañía destas ambulantes, de barraca, que vin en Ferreira, que vin moitas obras… vin tamén… En Foz repetín unha das obras para acompañar a unha prima miña que quería ir ao teatro, e tíñamelo alí, estábamos de veraneo [ri] alí en Foz. E diante da casa, alí no campo de… na plaza do campo de Foz, alí instalaron a barraca e eu iba de listo, porque xa lles vira todo, xa lles vira oito ou dez comedias…

C: A eso íbades maiores, non?

De maiores, si. Xa de… Once anos ou así. Onde anos ou así.

C: E dirías que era o mesmo tipo de público o que ía ver as comedias e o que ía ver a Barriga Verde?

Eu creo que non, porque claro, eu Barriga Verde asócioo á feira. (.)

Asócioo a feirantes, a… A xente dunha determinada extracción. Por exemplo, claro, unha vila como a miña, eu non digo que sexa clasista, pero... É de propietarios, pequenos ou grandes... Era, eh, de propietarios, entón había unha certa...

C: Xa, un prurito...

Orgullito de ser dalí, e non ser da aldea próxima, aínda que estivese a medio kilómetro, non? Hai cousas que si e hai cousas que non, os habitantes dalí, ou gran parte deles . Pero claro, un neno non é de ningunha clase social, xúntaste con outros nenos e vas ao que... E si che deixan na casa, ou que sei eu... Tamén... Bueno, criadas non, porque as criadas que había nas casas... tiñan que estar na casa todo o tempo, pero vamos... Xente traballadora sí, xente que estaba na agricultura ou gado, ou así, pois si, si era máis ben a que ía ver esas funcións.

E logo nas da praza, de titiriteiros, pois había un pouco de todo, pero a xente ben, non estaba moi ben visto poñerse a mirar os titiriteiros.

C: Non?

En todo caso, desde... Desde a túa casa, na ventá, ou sentado neses... neses escanos que se poñían diante das casas... para descansar polas tardes, e tal

C: mmm. Así como de reollo, non?

Como que... Si, como que comigo non vai, pero estaba aquí e mireino.

C: Pero botarlle a moeda despois, tampouco...

Claro, botarlle a moeda... pois creo que tampouco. Eu coñecín unha señora que ía a todo esto, e sempre tiña a intuición de cando ía terminar para marchar antes. Era tamén xa famosa por eso, pola súa cutrería, non? [ri] É unha señora que se contaba... Non se contaba, é que eu a vin, esta escena vina eu. Agora xa se conta como unha escena popular, pero é que o contei eu na casa e foise extendendo. Esta señora, no sitio da leña, estaba mui escuro e para baixar as escaleiras tiña que encender un misto. E... caeulle, antes de encendelo caeulle. Entón empezou a encender mistos buscando o que lle caera. Claro, ten a súa lóxica: [rio] o misto pode prender e tal pero si me apuran gasta media caixa de mistos en buscar un [ri]. De economía non estaba moi posta!

C: non sabía moito, non.

Claro

C: Entonces, habería esa diferenza, entre o teatro... Tu a que lle chamarías teatro popular, por exemplo?

Ui! Esa palabra discutímola moito nos anos sesenta, porque era unha auténtica entrada na cova de Alí Babá. Usar a palabra popular... Uf! Foi tan utilizada, autilizada! Vén de populi; populus populi: povo. Vale. Incluso unha vez a min me dixeron despois dunha función en Sargadelos do Entremés Famoso sore a pesca no río Miño: "ti cres que este é un teatro auténticamente povoar?"

C: povoar! [rimos]

Dixen eu,"mira, non che sei". Bueno, teño incluso unha libreta da época que quixen conservar para non facer o idiota máis, seguir perdendo o tempo discutindo... sobre o popular ou non popular. Porque nese debate, en Ribadavia, por exemplo, ou nos sitios onde era a asamblea de teatro... Perdíase tanto tempo discutindo sobre mamonadas, vámoslle chamar así... En que si esto é popular, ou non é popular... Vamos a ver: quen o fai? Como o fai? Porque o por que... mira, eso pertence ao xénero da socioloxía.

C: mmm

Pero vas ao teatro, e a xente que fai o teatro, como o fai. Que che di aquelo, como te afecta. E entón, si... Eu por exemplo comprobei cousas que comproba todo o mundo. Unha vez en Arbo, creo que era, e... Tíñamos feito no Teatro Circo, todo polo Miño, pola zona do Miño, gracias á Caixa de Vigo daquela, Caixa de Aforros de Vigo, unha xira que durou moito tempo. Ïbamos cada semana a un sitio, a poñer o Entremés famoso sobre a pesca no río Miño. Porque o tema afectaba a aquel territorio, aquela zona. Entendíase moi ben todo iso. Poñían cancións, que eran de Miro, que acaba de estar aquí ahora... E... Estaba traballado, elaborado por min e por Pepe Estruch, dirixido por Pepe Estruch, fantasticamente. Bueno, despois de aquelo que o outro dixo se era autenticamente povoar, e... Aquelo provocaba moitas confusións. Por exemplo, en Salamanca, na cátedra Juan de la Encina, Martín Recuerda, que era o director daquela cátedra, e director do grupo

de teatro, e... gritou entusiasmado “esto si´que es auténtico teatro español!”. E... “... teatro popular español”. E nós dixemos: bueno, se nós estamos precisamente querendo definirnos a través do teatro como galegos, querendo dicir, Galicia está aquí, e levándoo por toda España, e por Portugal...

C: xa

... dicindo “somos galegos”, e creamos esto... E... Ven este señor... Que pasa? Que lle pareceu claro. E supoño que para el o popular era o claro. Onde as condutas son entendidas por todo o mundo e son claras. Aínda que haxa estilización, que a había a tope.

Pero unha vez, dicía, en Arbo, levamos unha obra, o Zardigot de Euloxio Rodríguez Ruibal... [córtase a gravación]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entrevista a Manuel María

MM:Hai fotografías: unha cousa que se chama... Lugo hai cincuenta anos, ou sesenta anos, ou non sei cantos... eu vin que o reproduxeron. Clichés, non? Porque íba ás festas de San Froilán. E está alí Barriga Verde, con todo, como era a barraca e con todo eso. Posiblemente que haxa máis dunha fotografía.

Anxo: A ver se recoñeces algunha destas...

MM: vamos ver, vamos ver... El auténtico Barriga verde, esta. É a pequena esta. Esta recórdoa perfectametne. Ahora, había unha, que estaba el, qeu tiña un... unha cousa aquí: espectáculo... culto, moral y nosequé. Si.

Bueno, esto era perferctamente así, era a entrada esto.

A: No Progreso? Teñen alí archivos fotográficos, ben organizados?

MM: Eso si que non sei como o teñen. Ahora, eu sei que hai fotografías, porque a vin eu, non?[a de Vega] Outro que quizá poida ter datos de... de Barriga Verde, é Borobó.

A: Borobó estivemos falando. E recorda algo, moi pouquiño. Practicamente nada.

Saleta: E Trapero podralles contar algo?

MM: Trapero si que non sei.

S: Porque Trapero é un señor moi maior, preocupábanlle esas cousas...

MM: Trapero ao mellor ten algún dato de Lugo. Eu aquí sei que hai... descendientes da familia de Barriga Verde. Aquí en...

S: Pero eses non saben.

MM: Eso non sei se saben ou non. Eu unha vez falei co Paco, porque aquí o... Un deles incluso é cliente meu...(01:49) Que é desa familia, que é o Paco das barcas, que andaba cunhas barcas, non sabes? Cunhas lanchas. E o tipo agora ten un puticlub e... varias das veces que... líos que tuvo, pois fun eu procurador del.

A: como se apellida, el?

MM: el... Jimenez Ferrero . El ten unha cousa... aquí, salindo de... Non sabes? Na carretera de Chantada, hai unha cousa que pon "Pas", e ta aí. A este... Claro, xa non ten o apellido de Barriga Verde, porque Barriga Verde chamábase José Silvent . Pero a nai deste xa non sei se será a neta del, xa. Eu sei que polo menos... E a nai vive. .Porque hai pouco houbo un lío, e estaba a nai alí, e falei ca nai, pero vamos. Nese momento, non era o momento para perguntarlle por eso. Agora, o Paco, non sei, para preguntarlle... ou que sabrá de todo eso. Agora, o interesante pois sería falar coa nai, non?

Eu o que teño... Eu vino así, de moi rapaz, aos sete anos, ou oito, tería eu, non? Que foi a primeira vez que o vin. E despois, estando no servicio militar en Santiago, que debeu ser no ano 52, pois vina outra vez. Cunha profesora da universidade da Plata, mui guapa por certo, con Maside. Co pintor Carlos Maside.

A: E onde?

MM: En Santiago.

A: As dúas veces a viu en Santiago?

MM: non, en Lugo a primeira. A primeira foi polo San Froilán, vamos, tiña eu sete ou oito anos, levárame meu pai a comer con meu pai e co recaudador de contribucións dalí, de Outeiro de Rei. E logo levárame a...fóramos tomar café ao España, de Lugo. Eu ía co meu primeiro traxe de home, que era así con chaqueta e pantalón; había un sillón de bimbio, fixome un sete terrible. Eu empecei a chorar, e para consolarme, pois levoume a ver o Barriga Verde, que daquela marabillárame. E despois aquelo, pois fixéralle un zurcido precioso miña nai, e unha amiga que era das agustinas de Lugo, irmá do general Tella, axudáralle: un zurzido bárbaro. E despois xa, andando anos, así co que recordaba, eso, pois foi co que fixen a farsa, máis ou menos. É dicir, que todo aquelo a min pareceume así interesante e realmente eu o que fixen pois foi unha recreación.

A: Na farsa usa frases textuales das que usaba Barriga verde, non?

MM: únicamente o... o do demo, non?

A: Pero por exemplo, acabouse a peseta?

MM: esa é a única.

A: é a única... pero por exemplo "morreu de repente"...

MM: esa tamén. Morreu de repente e comeuno o Demo, non?

A: ese é o primeiro testimonio que temos, de que dixera esa frase.

MM; si, si, si. Eso é o que recordo de todo aquelo. E recordo que andaba o demo, que había un enterro, que se levantaba... Eu pasarao bárbaro con todo aquelo. Eu o que me parece era que falaba en castrapo. Non sabes que... era castrapo, o que falaba. Porque el por outra parte non era do país, era extremeño, me parece.

A: si, chegou desde Extremadura.

E... as historias que contaba era solo unha historia ou eran varias fiadas?

MM: eu eso si que xa non recordo. Eu a impresión que teño era que había uns bonecos fixos. Que eran o Portugués, que era serrador, ademais, e recordo que serraban; recordo o cura e recordo o Demo. Son os personaxes que eu recordo, non? Ou seña que hai personaxes aí, como pode ser o mozo, que eu non me acordo del, ou sexa pra darlle a... E logo a impresión que tiña é que eles non debían ter un texto fixo. Ou seña que cada representación debía ser unha improvisación, como na Comedia do Arte.

A: Si, si. Era así, teoricamente.

MM: e seguramente que, según fose a cousa, ou tivesen máis ou menos tempo, pois duraba a cousa, eu creo que acortaban ou alongaban. Por exemplo no San Froilán, que había moita xente e que había colas para entrar, pois supoño que a cortaban

máis. E supoño que cando tiñan máis vagar.... agora os personaxes... eles o que debían ter é un argumento. O argumento ese, o que é fácil é que tamén... penso eu, eh! Esto son conxecturas miñas. Que tivese cousas de actualidade, que, ti suponte ir todos os anos ao San Froilán de Lugo, ás festas da Ascensión de Santiago, á Peregrina de Pontevedra.... Pois supoño que aí tiña que haber unhas variacións para a xente. E que incluso tiña que haber algunhas cousas de actualidade. Vamos, esto e´unha sospeita miña, que non me.... Non me atrevo a afirmala, eh.

A: Realmente esa é a labor do títere dese tipo, non? Facer de crítica e de factor comunicación dun pobo a outro. O que pasa é que cos herdeiros que falamos de José Silvent, non queren recoñecer eso. Cando lles falamos deso, din que non e aí cortan a conversación enseguida.

MM: si.

A: ao mellor se sae a palabra crítica sónalles mal.

MM: Hasta eso seguramente... que si había un suceso importante, non sabes? Ou un crimen... Eu supoño que eso que o usaban, non? Ainda que sempre dentro dun esquema fixo. E despois eu cando fixen a cousa, pois... aí o antagonista do mozo e da moza e pra intervir Barrigaverde, e todo eso, pois, claro, chamolle Serrador, porque claro... Vamos, é comprensíble. Porque, é dicir, o do Portugués aquí pois ten un sentido pexorativo e... Esta é a razón, non? Agora que el, o único que facía... eu recordo que tocaba unhos platillos, que tocaba unha... Eso sí. Eu creo que era uns platillos. Un cornetín, tamén. E logo tragaba estopas, que era o... E era a chamada do espectáculo.

A: pero eso era fóra. Facía eso fóra.

MM: Era el fóra. É dicir, que o que había e os espectáculos que vin eu, pois non.... non había.... Vamos, era a representación dos títeres e nada máis.

A: E non había unha primeira parte que saían as fillas a cantar...?

MM: Eu iso me parece que o recordo algo no de Santiago. Que cantaban e que bailaban e eso. Agora, a primeira vez que o vin non recordo eso. O que me quedou grabado foi o ... non foi o do baile, e eso si. A min paréceme que efectivamente, había unha primeira parte. Porque ademais aquelo de Santiago, eu aquelo vino mal, e vino mal por unha razón, porque había unha.... En casa de Maside, que vamos, eu fun moi amigo del, apareceu unha señora que viña cun... cun secretario do Centro Gallego de Buenos Aires, con Javier Vázquez Iglesias, e coa muller. E aquela era unha rapaza nova, que era profesora de literatura da Universidad da Plata, e eu falaba así coa arxentina, e tal, e a veces, é que mirei moito máis pra arxentina que mirei pró espectáculo. A arxentina parecíame preciosísima, non?

A: Unha cousa, a barraca... nós supoñemos que esta foto (a de Melodías de España) é xa dos anos 60, e estaba toda aí andalucizada. Recórdaa así de pequeno, con esas pinturas?

MM: Eu a... eu das pinturas si que non me acordo. Eu o que recordo da barraca é que tiña unha cousa así en forma de... non sabes? Unha cousa así... que había unha balconada, que era donde actuban, e que poñía... ·gran espectáculo de Barriga

Verde, moral, no se que...” Eso sí. E que non poñía “Teatro Melodías de España”. Eu creo que poñía Barriga Verde. Agora, si no Progreso conservan clichés, aí pode verse.

A: outro día saleu no Correo Gallego outra foto da barraca, pero salía a barraca de perfil e el anunciando o espectáculo, e non se ve nada da barraca.

MM:Pero esto era así, porque el era, el era inconfundible, eh! Esto era, era exacto. Porque además era flaco. Eu non sei se coñeces ti o texto meu...

A: si, aínda o estiven relendo...

MM: pois está facendo o Esteban Rodío unha edición crítica, tiña xa... hai tempo pra quitalo, non o acaba de quitar. Porque iso incluso mo pedira o Correo cando fixera os... Entonces como estaba facendo... Cantos anos leva o Rodío facendo esa edición crítica?

S: supoño que dous....

MM: ...ou tres, non acaba de publicalo! É o que che acorda de todo isto.

A: entón nos interesaría tamén falar co home ese, por se el está recollendo algún dato.

MM: pois non sei, eh? Porque este ... o de Esteban Rodío, igual teño eu o contacto aquí. El é profesor na escola de Maxisterio de Ourense. Vamos a ver se está na... Vamos a ver. El é Santiago Esteban Rodío. Eu teño a dirección, pero non teño o teléfono. É O Pino, ...3201 Ourense. E agora, por unha guía de telefonos seguro que localizas.

Agora aquí, é interesante. Porque esta familia vivía das barcas, e algúns deben seguir coas barcas.

A: si, nós oimos dunha tal Jesusa, que era filla de Barriga Verde, pero non deste Barriga Verde...

MM: Non era do Silvent...

A: Non era do Silvent. Non sabemos o apelido...

MM: Non sabedes? Que vive aquí, ou?
A: Non, vive na Estrada, sabemos que se casou con un dos irmáns Ferrero eses. Os Ferrero eran os das lanchas.

MM: eran os das lanchas, si.

A: E que o pai se chamaba Ramón. E o pai da Jesusa este era o Barriga Verde que actuaba pola zona de Chantada, non sabemos se actuaba aquí en Monforte, tamén.

MM: Non sei, iso si que non sei, [eu vinme moitos anos despois...

A:[pero é distinta. Este home tiña unha competencia que xa sabemos, esta si que documentalmente, que José Silvent, e o seu irmán Santiago Silvent, tiñan dúas barracas. E se facían a competencia. E unha cousa curiosa: os sitios onde me

dixeches que viches a Barriga Verde eran os dous únicos sitios onde coincidían os dous. Nos outros se respetaban os seus terrenos, pero en Santiago na Ascensión, e en Lugo no San Froilán, coincidían sempre. Que tiñan repartida Galicia: a parte de arriba facíaa un e a parte de abaixo facíaa outro. Entón Santiago e Lugo era o sitio onde coincidían.

MM: Si, si. Que era esta, eh. [refírese á foto de Rueda]

A:Este é José Silvent, según os nosos datos.

MM: Este é o que recordo eu, pero perfectamente. Iso si que me quedou moi gravado.

A: E agora estamos empezando a pensar que pode haber incluso máis. Se nos está ocurrindo...

MM: porque a Enciclopedia trae moi pouco.

A: A enciclopedia, os datos que trae son de Piñeiro Ares. Un personaxe curioso (ri)

MM: Si, si.

A: El coñeceu a José Silvent personalmente, pero non así...

MM: Eu a Piñeiro Ares , sei quen é pero non o coñezo. Pero eu, a cousa que vin...era. Este era.

A: Si, si, este case seguro que é José Silvent, porque a foto pasóunola o fillo.

MM: Pero bueno, e a rapaza tamén, non? A rapaza... era delgadísima! Tiña así un aspecto como de tuberculosa. Triste! Era unha cousa que... dábache pena, vela. Realmente.

A: Supoñemos que debía ser unha vida moi dura...

MM: unhos brazos delgadiños... É dicir, eu esta recordo, as dúas caras, pero perfectísimamente.

S: e da rapaza tamén?

MM: Si, si. Eu o que tiña a impresión é de que era máis menuda. Eu o que recordo é dos brazos. Eu pensaba: esta rapaza debe estar tuberculosa perdida! Porque tiña unhos brazos delgadísimos. Porque aquí parece que non é tanto, aquí parece que son uns brazos redondiños....

A: si, o que pasa é que el tiña como oito ou 9 fillas. Probablemente fora unha delas. Esta foto saleu publicada en Vida Gallega, a revista aquela, nos anos 70 ou algo así. E... bueno, era unha foto antigua, xa desaparecera Barriga Verde. E o único que nos falta é se podes darnos algunha opinión sobre o espectáculo.

MM: Home a min, o espectáculo, cando o vin, a min encantoume. [fin da gravación]

Parte 2.

Daquela tería oito anos máis ou menos, non? E foi o primeiro teatro ao que fun, foi a primeira vez que vin teatro, e aquelo... Aquelo impresionoume moitísimo. E sobretodo, o que me impresionou e eso... Había moito abuso de cachiporra. Bueno, aquela cachiporra soaba que metía medo. E a min unha das cousas que me facía graza era ver o enterro, ir vrer o cura, que o crego entraba con bonete, levando a caixa, como nun enterro. O morto, de vez en cando, según o iban enterrar, levantabase. Despois viña un cunha cachiporra e volvíao a tumbar... Eso é o que recordo, por exemplo.

A: o cura usaba latinajos?

MM: Si, o cura usaba latinajos. Eso sí, unhos latinaxos... Vamos, supoño que... Pero iso xa é unha... Pero usabaos, si.

A: Pois non sei, se se che ocurre algunha cousa...

MM: pois non se me ocurre nada. Porque esto... Barriga Verde, vamos, en canto a cousa que fixera eu, editárase bastante. Despois, ao desaparecer xa Castrelos, deixárase de editar e de vez en cando algunha xente aínda moi pide.

A: Si, é un texto que ten que funcionar ben.

MM: Pero quedou aí. Bueno, aquí fixeron a representación o Camilo Gómez Torres, que é o secretario dun dos institutos de Lugo, que fixera representacións preciosas. E andivera por aí adiante con el... Bueno, quen traballara neso fora o Moncho de Fuxan os Ventos, despois.

A: esas representacións que se fixeran con títeres ou con actores?

MM: con actores. Eu, a primeira que tuven eu, foi, a representación do Barriga Verde... Bueno, se fixo aí cerca da fronteira de Portugal, bueno, fixéronse varias representacións que eu non estuven, a primeira vez que me parece que se representou foi en Ribadavia. Entón, íbamos nós a Ourense, non sei a que, e alguén dixo, bueno, que pasa en Ribadavia? Non, é que che van representar o... Entón, collemos e fomos a Ribadavia. Levounos, non sei quen foi. Un amigo colleu un auto e fumos alí. E bueno, a miña sorpresa era que o tiñan traducido. Eu como, como representedes traducido, eu ármovos un escándalo aí. E por riba demándovos. E por fin, fixérase en galego. Ti acórdaste daquelo?

A: mira, unha cousa que se me acaba de ocorrer agora, que falas do teu texto. No teu texto, cando lle pegan os estacazos, dis que cae sobre a baranda.

MM: si, si.

A: esa é unha técnica de manipulación que se usa moito por Europa, eu a vin en grupos europeos, pero nunca aquí: o estacazo cae así, levántao, dálle para arriba e volvelle pegar... Eso facíao Barriga Verde ou metíchelo ti....?

MM: Eso si que non cho podo precisar... pero eu, paréceme que si.

S: pero eso non é muito do teatro de marionetas?

A: Si, pero é que eu, ese tipo de manipulación... expresiva, creo que aquí non se usa. E nós cremos que esta xente a usaba e que eran moi bos manipuladores. Eu creo, eu teño o recordo de velo así tumbado, e cos brazos sobre a... Vamos, do pouquísimo que recordo, eh. E... desde logo, cando o vin xa de maior, con 21 ou 22 anos, pareceume mui distinto do que vira de neno. E xa non me casou ese impacto. Bueno, eu naquel momento... Tiña cousas máis importantes. Bueno, é que a señora aquela a min deslumbrárame. Eu andaba fóra de min, andaba aluadísimo. E por eso a segunda vez xa non o vin... Que claro, con 21 ou 22 anos podía ver moi ben... E despois fíxenme, despois díxen: bueno esto teño que volver a velo. Porque ela, eu recordo que estaba mui marabillada, do espectáculo aquel. Que fora Maside, o...

A: e algunha opinión de Maside sobre o especdtáculo?

MM: ai, a Maside gustáballe moito! A Maside, estas cousas así... Unha cousa que lle gustaba moito tamén era a queima da fachada, eu vina varios anos con el. E outra cousa que lle gustaban eran as fotografías dos fotógrafos de a minuto. Eu teño varias fotografías, unha na que estamos Novoneyra, Maside e eu. E outra na que estamos Piñeiro, Bonet, Pura Vázquez... Esas fotografías gustábanlle moito. E a cousa de feiras, as feiras que iba moito Maside eran por exemplo as de Bandeira. Eso quedaba unha serie de apuntes de.. que están en cuadernos ,e eso. Porque eu eso ao Paco... O Paco das barcas.... Agora quen sabe por onde anda, porque o putifero aínda non o debe ter aberto.

(rin)

S: o linguaxe!

MM: senón vamos onda o Paco.

A: de todas formas, a familia esa... El é Ferrero?

MM: Si, el é Jiménez Ferrero.

A: Con esa familia temos pensado entrar en contacto tamén, e para hoxe non nos corre prisa.

MM: Pero é súa nai. A nai do Paco.

S: Porque a nai é unha señora maior...

MM: e seguramente recordará. Porque o Paco non... o Paco é relativamente novo.

A: Cando empecemos con esa familia... Porqeu pensamos que é unha familia distinta. Vivíamos por aquí para que nos poñas en contacto con el.

MM: Si. Porque a nai eu... eu conózcoa. O que pasa é que non sei onde vive. Parece unha muller... aberta.

ENTREVISTA A PILAR PEREIRA na súa casa da praciña de San Miguel , en Santiago de Compostela, o martes18 de decembro de 2012.

VN-20121218-0002

(conversación iniciada, sobre as atraccións que se facían arredor do teatriño de BV na Alameda)

P:...doblaba así o lombo para atrás e poñía un pañuelo na boca. (.2) Tirábanlle un pañuelo no chan i ela facía tatatá↑ e o tambor tatatarratatatá↑ i ela cracracrá e todo o mundo así ((pon ollos de asombro)) (.) collía o pañuelo coa boca...

C: pero eso era na mesma barraca de... de Barriga Verde?

P: fóra. Eso era fóra. Era como... outras cousas que pasaban por fóra, igual que te vendían (.) rifas para así, momentaneamente, rifaban unha moneca ou rifaban un ... unha cousa calquera alí. (2)

Non, vamos a ver, eu vin a Barriga Verde... Eu, de tanto cariño que lle tiña eu, a miña primeira...historia que fixen en teatro, Quico non me deixou, non me deixou, me convenceu millor dito. ((C ri)) Que lle chamara así↑ pero eu quería chamarlle Morreu Barriga Verde acabouse a peseta, de feito, aínda teño por aí moitos (.) carteles pequenos e cousas de (.) cando empecei. Díxome Quico eso marca moito non ten nada que ver, esta é outra historia, é moi bonito o teu recordo pero ((onomatopeia de incomodidade)) non o fixen finalmente. Ou o fixen pero un ratiño pequeno.

(2) I a primeira vez que os vin foi en Ponte Ulla, no atrio da iglesia, alí na Ulla

C:mmm

P:e eles (.) baixaban, non como ahora que teñen, aínda que sea mala unha furgoneta, iban en Castromil! Osea levaban as cousas arriba, na parte de arriba de Castromil que había... ademais as veces iban eles tamén arriba↑ que era (.) a parte de diante... I levaba unha cousa moi primitiva, que se armaba alí (.) con bastante tempo porque, en realida↑ era como as primeiras tendas de campaña que eran con tornillos y cosas así para a playa? Bueno pois lo del, o del tamén era unha (.) (había) que meter tornillos escuadras e montaban o teatrillo. I eu vinos alí, na praza de aí de... de San... no adro. I claro, quedamos todos flipados.

C: pero era... O sea habíase que meter dentro da barraca ou era nun teatriño destes [que te sentas fóra...

P:[non ti te sentas fóra↑

C:aha

P: nos sentábamos no atrio (.4) os nenos no chan↑ i os adultos traían unha silla da súa casa. (.2) pero non non, eles estaban dentro do teatro.

C: xa xa

P: o que pasa é que bueno (.4) o pai era un tipo moi anarquista, o que fundou (.) Barriga Verde, o que tiña (.) moita gracia falando...

C:ahá

P: inventaba palabras, falaba argentino, falaba (.) inglés macarrónico dicía (alaviyu alaviyu↑) ((C ri)) e cousas así (.) moi divertido...

Y claro as veces os que estaban detrás o cabreaban, non sei quen serían, i el empezaba a berros, sabendo que todo o mundo escoitábamos↑ ((imita a voz berrando)) Todos nos quedábamos así (.2) logo sacaba (.) o final de todo↑ sacaba os monecos e sacaba el a cabeza.

E era cando decía (.2) ((poñendo voz afectada)) Morreu Barriga ↑ acababa de matar a Barriga Verde (.4) Morreu Barrigha Verde e acabouse a peseta.

C: Osea que (.) a frase última era Morreu Barriga Verde

P:Si. Morreu Barriga- e acabouse a peseta, porque valía unha peseta.

C: valía unha peseta. Pero qu- quen pasaba... ou sexa (.2) si non era... [un recinto

P:[el iba cos fillos que eran pequenos↑i (.) había unha nena que non sei si era filla creo que non era filla pero que se veía sí que andaba con eles sempre (.) flaca, delgada, así unha cousa (.2) mui, mui simpática a nena, que era a que viña sempre con un paniño i (.) con nudos catro nudos así↑ e aí metías os cartos.

C: ahá

P: e che dicía ((imita)) papel no, por favor! (.) claro, o papel era horroroso (.2) aquelas pesetas de papel horribles↑

C:ah

P:entonces papel no! (.4) preferían monedas todo. Bua-

C:i era nunha festa eso ou era así un domingo calquera?

P:umm (.3) merda é que non o teño claro eu. A ver. Supoño que... Claro miña nai era mestra da escola. Que (.) era de las fuerzas vivas de la aldea. (.4) Eran o farmacéutico a maestra de escola e e o taberneiro. Que tamén era panadeiro i era todo. (2) Pois non non exactamente porque as festas de de Ponteulla↑ a escola (.) que xa non está alí que era (.) non sei alí collimos todos non sabañóns, senón sabañóns nas orellas... unha cousa espantosa (2) tiña en frente (.2) o palco da música e un sitio aí para facer a festa. I non era aí, esto se facía no atrio da igresia, que hai unha parte de atrás moi grande↑ i aí eles instalábanse aí e facían alí.

C: no vran, sería

P: (enn, si) primaveira, vran, si, frío non había, si chovía, chovía pero se non

C:hmm

P: pero eu alí↑ non o vin máis que un par de veces (.) porque a primeira vez foi alí↑ (.2) e logo (.) moito (.) tempo despois alí.

Cando cheguei a Santiago↑ empecei a enterarme que na Alameda, os xoves na feira, do pulpo e do gando e de (.) todo↑ porque aquí a feira en Santiago os xoves era... o único día que Santiago tiña vida

C: xa

P: esto era (.) un cementerio total e absoluto (C ri) entonces foi bueno, os (.4) viñan cos porcos, co gando, cos cabalos... Viña toda a xente de tódolos alrededores a (.) a a a... Santa Susana↑ (.2) menuda feira que se armaba aí tremenda↑ (.) era unha feira grande das máis grandes de Galicia. E↑ estaban as do pulpo, estaba o tiovivo, Eusebio, todas enamoradas de Eusebio (tiña unhos ollos así) ((imitao)) ((C ri))

Pois Eusebio, que era impresionante, i (.) eh::: Barriga Verde tamén.

C:I todos os xoves estaba?

P:non.

C:non

P:non, non estaba tódolos xoves, non. (.2) Estaba de vez en cando, porque había tamén <u>outro</u> espectáculo (.) que era como el túnel↑ o tunel... do medo, do terror pero(.) era de risa aquelo. [era de verdade era...

C:[xa. Non lle daba medo a naide ((C ri))

P: dábaslle ti a eles en vez de... Unha cousa tremenda. Facían así unha cousa redonda... se pintaban con (.2) aqueles estalotes que se rascaban contra as paredes?

C:si

P: sabes, que se facían ((onomatopeia)) chatatatatachá↑ (.2) eso si o puñas na cara, na oscuridade, te facía efecto de... era... (.2) como se chama este?

C:fosforescente?

P:fosforescente, si. (.2) I iso queimaba moitísimo eles puñan pola <u>cara</u> polo naris ((imita)) Uaaah dentro (.2) Sabías quenes (.) estaban fóra, despois estaban dentro... Pero bueno. (2) aí na Alameda (.) non había outra cousa↑

Despois houbo un... pequeno espectáculo de cans e... de gatos que trouxo un tío de... non sabemos donde que apareceu por aí↑ que eran divertidísimos ían vestidos de gitanas, de toureiros, de todo eso os cans, estaban mortos de fame

C: Pobres

P:si. Pero bueno, Barriga Verde iba a Alameda, i entonces morreu o pai↑ (.4) E que eu quixen chamar a Kukas que el sabe moi ben... Ti falaches con Kukas?

C:Si.

P: Bueno porque el sabe moi ben cando morreu o pai. (.2) Que falamos unha vez el i eu moitísimo! (.2) Entonces Antonio, o fillo o (.) o que menos se esperaba que se fixese cargo deso↑ (.2) porque era un viva la vida, borrachín de... Claro. (.) Recorría o Franco, primeiro pola dereita, para alá, e despois pola esquerda, aquelas tazas, ademais, aquel viño que (.) facía un buraco no estómago enorme... Bueno pois el (.) I mui guaperas tamén, era mui guaperas o tío. (.2) Pois fíxose cargo↑ (.) i modernizou. Púxolle cousas, arreglouno...

C: tu lembras... (.2) En Santiago había unha barraca? Ou viñan co mesmo...

P: non, tiveron unha barraca un tempo.

C:si

P: si. Montaron unha barraca non sei canto tempo↑ (.) pero montaron unha barraca un tempo. (07:18)

Eso claro, me encantaría porque da xente da miña edade do instituto Rosalía de Castro↑ (.) pois aínda andan por aí (.3) pero claro, hai que buscalas

C:mmm

P: como eu tiven unha rutura tan (.) brutal , tanto (.) afectiva como psicolóxica con todo, con esta cidade... Cando eu voltei, a xente me dicía ((imita voz aguda e afectada)) “Hola Pili , yo estudié contigo te acuerdas? “ I eu dicíalle si la que me llamabas puta eras tú ((C ri)) Tiven sempre así un... Un...

C: Pero tú hasta que anos estuveches aquí?

P: Eu estiven aquí hasta os vinte e (.) dous anos↑

C: vinte e dous

P: claro

C: ou sea a infancia e a adolescencia vivíchelas en Santiago

P:todo si si (.) Mitá na ou sea na Ulla na escola da miña nai↑(.) e Santiago non si si (.2) Bueno por diós↑ miña familia é de Santiago ademais↑ ten moito que ver porque miña avoa era a... a dona da Flor Noyesa, o restaurante de Santiago así máis

C:si

P:iban tódolos médicos, tódolos avogados, xuíces... Todo diós os xoves a comer os callos, o domingo a empanada de raxo, outro tal (.) así. (.2) Si que había alí había festa sempre. (.)

Pero bueno↑ pois eso (.) si hubo unha barraca. Unha barraca alí. Pintada de verde↑con listóns así como amarillos por un lado↑ así unha cousa así↑ cunha ventaniña... Creo que (.) algúns dormían alí.

C: i lembras si tiña nome?

P: Barriga Verde↑

C: Barriga Verde, a ...[a secas, non?

P:[si si si si si. Si, era Barriga Verde. E que Barriga Verde foi o nome deles, eh↑(.) Sempre. Sempre sempre, barriga Verde.

C:xa. Claro, xa xa. É que... vamos (.) eu escoitei de varios nomes. Había... os de Pontevedra por exemplo lle chamaban Melodías de España...

P: pero non debían ser os mesmos

C: non debían ser os mesmos, non

P: non. Eu creo que esas cousas pasan sempre

C:claro, que se multiplican

P: non había↑ (.2) hoxe ir a Pontevedra e unha (.) chiste, pero daquela non.

C: mmmm

P: daquela ir a Ulla↑ eran tres horas de coche↑(.4) Vintedous kilómetros↑ Aí ao lado↑

C:Si si

P: (entonces) non (.) eran palabras maiores↑ (.) moverse

C:mira (.) e de donde eran esta xente?

P: Eh eh::: (.) eu teño varias versións. (.) Según... Farruco... Bernal↑ (.) eran de Sigüeiro, de por aquí cerca de Santiago

C:mmm

P: aí empezaron, o avó era maestro de escola↑ i foi o que empezou a (.) construír unhos títeres pequenos i (entonces) o fillo que foi o que despois desenrolou todo↑ empezou a xogar con eles. Esto é a versión de (.) de Farruco igual que ten das Marías outra versión distinta da de todo o mundo↑ (.2) no? I me parece que a del é a máis acertada. Si si. Me parece que se está inventando moito das Marías. Moito moito

C: se tende a [mitificar

P: [se está... si si Se está ahora dicindo cousas políticas, que eran unas... (.) As Marías tiñan outro compoñente que me parece xa importantísimo↑ (.) que eran unhas transgresoras de mil pares de narices↑ (.) dúas mulleres que foron capaces de armar (.) a que armaban todolos días en Santiago... (.) Xa con eso, miña nai↑

C:xa, non necesitan máis

P:sobra

C: si si si

P: pois aqora o irmán, que era roxo, que non sei canto↑ (.) bueno. (.) Pois... Farruco non está dacordo con eso. (.2) o que está deacordo é que tiñan unha dignidade mi particular (.) non pedían pero (.) había xente que as axudaba. (.4) Había xente que... Sobretodo xente de ultramarinos. (.2) Incluído... este de aquí↑

C:mmm↑

P: Segade↑, incluído o (.) que está no Toural↑ (.4) Bueno, pois non ten nada que ver con esto. Pero bueno eso era Santiago daquela.

C:I como (.) como? A ver ti (.) por exemplo como nena ou adolescente ou xa (.) mociña (.2) que relación tiñas tu coa coa feira? Ibas?

P: eu creo qeu si eu creo que hasta os doce trece anos fun sempre, despois xa empezas a.. a... ponerte de largo... na na ascensión↑ (.2) Un día vas de medias xa e cun pouco de tacón ↑ (.) e xa (.) nunca máis. Empezas a... andar por outros camiños. (.) Pero bueno, hasta os trece catorce anos si, que si. Porque... non había moitas cousas a onde ir en Santiago↑, nena.

(Pilar érguese apagar a auga da infusión que ferve. Volta falándome dunha muller que se lembra de moitas cousas)

VN-20121218-0003.amr

P:..porque o seu pai... (.4) O seu pai foi (.4) de todo no Principal de Santiago (.2) de todo foi: regidor, apuntador , cando viña xente de Madrid a facer teatro el encargábase de todo... Todo o mundo o coñecía desde Lola Flores que sempre que viña lle dedicaba unha canción (.2) si eh: Gumersindo, Sindo. E a muller, estaba, a que foi a súa muler non a fila, a filla estaba enteradísima de todo. De todo. A min é que me conta cousas e cousas da miña vida eh, DA MIÑA VIDA↑ ((Imita voz aguda))No te acuerdas aquella vez que estuviste (no se qué no se cuanto) (.) Como? A ver cóntame. Non porque xa ela ten todo... Claro, non saíu daquí↑ (.2) e as súas referencias están clarísimas, as miñas non que teño un (.) batiburrillo aí [na cabeza...

C:[xa xa

P: ademais tamén (.) como che dixen antes (.) [moito de...

C:[tu fixeches un pouco de...

P: ...rexeitando moito así esta historia.

Pero eso si que recordo, esas emocións. E unha vez recordo que (.) nas broncas que tiña dentro deixou as mans cos dous bonecos aí que non recordo cal era si o soldado i o, i o Barriga Verde↑, i eu fun, estabamos na primeira fila e toqueille as mans

C: ((ri))

P: para ver se había alguén dentro. (.) I eso ((imita o chillido do bonifateiro))

C: ((ri)) (.2) El falaba con voz normal ou usaba palleta?

P: mmm eh... Din, os que saben, que usaba palleta, eu non me acordo deso.

C: Xa. Non te das conta de que tuvera voz así mui chillona

P: Non. (.) Si que facía voces pero non sei como as facía. Aí non podo chegar aí non macordo.

C:Non estabas en ese punto técnico...

P: Non. Non macordo. Eu sei que el facía voz de (.) ultratumba ((imita voz moi grave)) e logo facía cando era unha nena era ((imita voz de nena)): "No quieroooo!". Así, pero... (.) I logo misturaba muito o castelán co galego.

C:xa

P:todo era así non había unha lingua sola. Era todo misturado cando lle conviña sacaba un personaxe en castelán ↑, logo outro en galego... OS MALOS casi todos eran falaban en galego.

C: EN GALEGO?

P:Si

C: a:h ves eso, eso si que mo dixo Kukas, que a el eso non lle gustaba nada claro

P: os malos casi todos falaban en galego (.) o demo, tal, falaban en galego.

C: xa

P: mira ti. ((imita voz grave)) "vouche matar! Ahhh! (.) as pernas, vouche comer polas perna:::s↑" (.) Estabas tu alí a::h↑

C: a ver, i lembras así máis ou menos os (.) argumentos?

P: (.4) Os argumentos eran iguales sempre. (.) Osea quero decir que (.) eh había un bo bo boísimo↑(.) medio parvo, tamén ↑ (.) que iba con todas as mellores intencións a facer algo (.) i lle aparecían polo camiño↑ o malo, o ladrón que lle quitaba, si levaba cartos para a nai lle quitaba os cartos, si iba a facer unha cousa boa o convencían de que non, que non fixera... Pero era unha cousa moral, moralista, moralista (.4) Tal, hasta que viña (.) alguén ↑ (.) había unha velliña, sempre , que era como si fora unha hada madriña↑ ou calquera cousa, que aparecía por alá arriba, así por aquí do, do, un (.) pau que tiñan alí posto, aparecía a velliña por aí ((imita voz aguda)) . I era a que lle decía tes que ser bueno, tes que tal↑ (.) i convencíao i ao final acababa todo bonito i ben↑(.) si era o conto para eso, si había que matar ao malo↑era (.) a palo limpo, a pau limpio con... Era típico, que logo coñecín en París no... nos (.) monecos de París↑ (.) e igualito, a tabla esta que fai [traca traca trac↑

C:[a cachiporra

P:cachiporra, que a tiña así con un mango aquí↑ (.) Pla pla pla bueno daba unha impresión tremenda↑ i todos aplaudíamos (.) canto máis lle daba↑ máis aplaudíamos. (03:31)

C: Pero... I Barriga Verde (.) quen era (.) en esa en esa... trama?

P: Barriga Verde era como si fora o (1) era o (.4) o xefe de todos.

C: dos malos?

P: Non↑

C: dos buenos

P: dos buenos. Non non non non INDA QUE A VECES PARECÍA↑ (.) Pero non (.) porque claro, fíjate eu estiven ( ) botando cabeza dun... dun que fora distinto, o conto distinto a todos. Un pouco distinto (.2) i se parecía a un... a un conto que me contaba meu avó (.4) que era (1) é mui famoso, en tódolos sitios hai ese conto pero bueno meu avó me contaba que aquí había un un... matrimonio(.2) que tiveron un fillo (.) i::: a nai volveuse tola polo fillo. O único que lle interesaba era o fillo, o millor da casa para o fillo, todo para o fillo... Entonces a a o... o empurra a que se case cunha chavala que o pai sempre lle di (.) ten cuidado que non é boa esa rapaza, pero el vai tun i casa coa rapaza i entre a muller i a a nai empezan a facer (.) proxectos de futuro (.) i entre eles é que o pai non pode vivir na casa. Primeiro empezan así (.2) están comendo i a el cáelle a cunca. ((interpreta voz da nai)) Bruto↑ Porco ↑ tal↑ Non vés? Aquí non podes estar con nós que che cae todo o caldo das mans! Tes que ir a comer ao o... a cuadra! Cos porcos.

I se ve se ve así un cachiño, está alí comendo (.) nunha cunca de madeira (.) para que non a rompa. I... chorando. Entonces xa, chega o fillo e dille (.) pai, teño que falar contigo. E dice, que pasa? Pois nada, que:: miña muller vai ter un fillo... ti non eres recomendable para vivir nesta casa↑ (.) así que tes que marchar daquí. (.4) Eu recordo que chorábamos todos, bueno (.) tes que marchar daquí, xa. Pero mira, pero se sou teu pai↑ (.2) Tes que marchar. (.) Entonces, cando está para marchar, a nai vai e dille ((imita voz da nai)) Vai á cuadra e colle unha manta que hai alí e dalla pa que vaia pedir limosna polos camiños e non pase frío. I o (.) chaval entra↑ (.) i se escoita ((fai onomatopeia)) cras cras cras non sabes que está facendo (.4) i ven coa manta partida en dúas. Deixa un cacho alí e dalle ao pai a metade da...

C: da manta

P: a mitade da manta. (1) I dille o pai (.) esa manta esa mitade vai a ser para cando o teu fillo crezca e te bote a ti fóra da casa. Si, gardaa ben dille, gárdaa ben, garda ben esa ese cacho de manta porque cando teu fillo crezca vaite botar da casa e vas precisar desa manta. E aplaudíamos todos ((aplaude e pon voz de aclamar)).

C: Jesús ((ri)) Caramba eso é...

P: non eso era un conto xa (.) máis elaborado. (.4) O avó contábao un pouco diferente↑ porque o contaba sempre personalizado en xente que el coñecía↑ (.4) Os fillos de Nonseiquén↑ de nonseique de nonseidonde↑ (.) Sempre te...

C: Claro

P: te decía unha aldea↑ un sitio vila. Si. (1) Sempre

C: i non estaban as personaxes estas arquetípicas do Demo↑ [o cura↑...

P:[o Demo sempre o Demo si

C: i i como aparecía o Demo ?

P: O Demo era polo camiño sempre (.) polo camiño sempre porque sempre se andaba. Moito moito moito moito (1) E tiñan detrás↑ (.) o paisaxe era (.) dúas, dúas cousas redondas que aí enrolaban, a... e iba pasando o monte, as galiñas... iban enrolando alguén enrolaba↑ era unha cousa que ademais se escoitaba ((fai onomatopeia)): cras cras (.)pero eran así el iba andando andando polo sitio, pasaba polo sitio↑ si había sitio paraba pedía unha cunca de caldo que tiña ou un vaso de auga que tiña moita sede↑ (.) E:nfín. I o diaño aparecía por aí, sempre. ..hh O cura non me acordo↑ (.) o cura debería estar pero non me acordo↑ (1) Non me acordo pero si que había alguén como si fora (.4) un notario ou un: (.) unha forza viva mui potente↑ que era o que decía... o que mandaba en todo. I cando el decía teño eu a razóns teño os papeis o outro chegáballe e decía ((imita voz)) déixame↑ os papeis (.) e collía e empezaba ((onomatopeia)) traca↑tras tras tras (.) e nos tiraban así aos nenos os cachiños de papel ((C ri)) (.4) un pouquiño dicíndo (.) esto é o que hai. (.) Pero mira tí, fíxate. Desde o outro día que me falaches me acordei moito estiven dándolle á cabeza(.4) alí (.) na parte de (.4) eh:: na Alameda↑(.) no: na entrada dos Leóns↑ (1) arriba nese camiño que ahora hai un parque infantil↑

C: si

P: alí se puña...

C: si, si si

P: alí se puña Barriga Verde

C: i tu lembras si había algo máis que títeres na barraca? No espectáculo? Si facían antes...

P: non, xa che digo que non sei si eran (.) si estaban sumados a eles ou eu (.) imaxineino↑ (.) pero había algo circense.

C:xa

P: a rapaza que collía o pano, un tipo que sacaba monedas das orellas↑ i cousas así, xogaba coas cartas tamén e facía (.) cousas cas cartas. (1) Cartas de madeira ademáis, sonaban cla cla cla cla (.2) Si pois eso. (.) Eso estaba↑ todo mui: ligado, tabal alí (.) pero agora mesmo non son capaz de saber si eran toda unha famiia ou era to- non non sei.

C: xa, ou todo do mesmo...

P:si, non sei. (1) Non o sei. Pero si que había máis cousas alí ao rededor. Ah↑había as pelotitas así para arriba e para abaixo

C: osea que había mas

P: si si (.) había.

C: tipo varieté↑ desto...

P: algo circense

C:máis ben de circo non?

P:máis de circo si, circense↑ (.4) máis de circo (.) primitivísimo, si (.) as cousas máis primitivas do circo.

C: xa. Porque tu daquela ibas a... había teatro en Santiago, teatro de sala?

P: Teatro... no Principal, sempre (1) No Principal houbo teatro desde sempre que viña aquí de Santiago, eu empecei con dez anos así que se pode decir que a primeira obra estreneina no Principal (.4) con Daporta o que era dono da librería Galí↑ que dirixía... Pero eran cousas que facíamos... i dirixiunos a obra de... era un clásico de toda a vida: ah... eh... As Navidades presentes pasadas y futuras de Mister Scruch (.) sabes? Bueno pois esa fixémola con el↑ e... Eran Labarta e Daporta, que eran mui bos os dous (1) ensaiábamos alí na (.) na librería Galí abaixo, onde estaban as máquinas de (.) de imprimir (.4) e alí se imprimiron as primeiras obras de Valle Inclán↑ i o fillo de puta de Bugallo deixou que tiraran todo iso (.) todo↑ onde fixeron un todo a cen hoxe en día↑ (.4) É unha cousa penosa (.) pero mui penosa↑

C:mmm

P: bueno pois eso, alí ensaíabamos entonces no Principal había teatro local↑ (.) pois xa che digo que esto era unha vez ao ano ou (.) dúas veces ao ano(.) unhas cousas de coros y danzas de la Sección Femenina tamén se facían alí↑ (.4) e logo viñan de Madrid(.) Eu con trece anos vin a Lola Flores no Principal. Que hai unha anécdota dela (.) fantástica (.) que bueno, é un clásico o sea que está xa en todo ( )

E::: está, sale a cantar i sale un guitarrista feísimo pero feísimo feísimo. E entonces ella Ele Ele ((imita a Lola Flores)) Que se mueran los feos! ((C ri)) Y dice un tipo desde arriba (.) ((imita)) e quen che vai a tocar a guitarra logho que::↑

C: ((ri))

P: así. (.4) Pero bueno, alí vin a Tina Gascó, unha actriz que foi un (.) mito e morrera fai muitísimos anos↑ (1) En La Rosa Roja, unha cousa destas clásicas tamén pero mala (.) bueno↑ (1) Había teatro, viñan de Madrid... (.4) pois unhas... Os Prendes viñan moito, a familia Prendes

C:mmm (.4) I iba xente de todo tipo ou era unha cousa así de un pouco clase más alta? (11:19)

P: Eso dependía del piso en que estuvieras↑

C:ya↑

P: no (.4) no patio de butacas era un↑ un (.2) horror aquelo↑ (.) o se- te mareabas co cheiro dos perfumes↑ (.2) pero ((tuse)) estaba, estaba arriba o [o galiñeiro

C:[o galiñeiro

P:que era o (.) e:↑ que había un teatro popular que (.) empezaba a nacer a tra- a raíz das (.) se- seriales radiofónicos.

C: mmm↑

P: de Sautier Casaseca.

C:mmm↓

P: entonces aí viñan a Santiago↑ xa e aí veu Daniel Dicenta jovencito, Lola: Herrera jovencita que eran marido e muller↑ , eles viñeron pero eran unhos nenos↑

C:si:

P: i veu muita xente e había un tipo argentino que facía (.) por Semana Santa, todos os anos a Pasión↑ e ese: (.) Rambal, Enrique Rambal.

Ese era↑ pero vamos, impresionante. (.2) Xa clavado na cruz↑ así (1) e todo o mundo aplaudindo e chorando, e a xente de rodillas no patio de butacas↑ (.4) El desclavávase esta man e decía (.) a unha señora de pelo blanco calquera que estivera por alí (.) ((imita acento arxentino)) Señora↑ se parece usted mucho a mi madre. Pase por la taquilla que le devuelvan la (.) el dinero. (.4) Volvía poñer a man↑

C: :hh ((ri))

P: E bueno↑ era impresionante. Rambal era impresionante↑ (1) Pero ibas↑ porque eh os estudiantes tamén facían das súas ↑ cando viña Enrique Rambal↑ (.) collían as sabas de:: as pensións↑ onde estaban ↑ (1) as escondían debaixo das chaquetas↑ (.4) e desde xeneral as empapaban de auga, como se estiveran chorándo↑ (.) por a morte de Jesucristo↑

C: ((ri))

P: i as baixaban así (.) as retorcían enriba da xente de abaixo (.) buaaa ((imita verros)) ((C ri)) Unhas cousas aí... tremendas.

Pois este (.) esta filla de Sindo↑ vivía na rúa Travesa. (1) pero ... (.4) Donde hai unha perruquería agora. I eu fun a preguntarlle á chica "mira, os que vivían arriba?". E dice "ai non, porque agora hai unha pensión↑" y:: "pero non morreu ela" "non non non↑ morreu. Marchou coa irmá. Pero non sei para donde.

C: mmm↑

P: xúroche que esa tía de Santiago é a que máis sabe.

C:mmm.

P: a que máis sabe, pero de todo o mundo↑ (13:24) (1) De aq- de canónigos, de:: porcalladas dos curas, de todo, sabe de todo.

C: ((ri)) Claro. I:: (.) pero bueno, entonces tu↑ (.) e:: decir. Digamos (.) estamos falando máis ou menos de que ano? Cincuenta?

P: si claro eu nacín no trinta e sete e de antes, nena↑ do cuarenta e tantos↑

C: claro, tu aínda lembras

P: si claro eu lembro desde os oito anos ↑ teño unha memoria mui clara de todo o que pasou en Ponte Ulla e de cando viñamos no Castromil a Santiago, i tódalas cousas. Eso son MUI pero mui mui claras. É despois cando se me empezaron a borrar as cousas pero aí↑ (.) mui clara. (.) Eu nacín no trinta e sete↑ (.) por tanto↑ (.) trinta e sete corenta e sete xa tiña dez anos ↑

C: mmm

P: xa tiña eu eso... bueno↑

C: i i i::: É decir (.) vivías entón entre Ponteulla... esa época...

P: eso foi hasta os oito anos e medio porque: desde os catro ou así porque: miña nai↑ cas (.) circunstancias da (.) posguerra↑ (1) A miña avoa lle quitaron o restaurante e ao meu avó a (.) cooperativa vinícola... Na ruina↑ (.) por cada fillo (.) tiñan trece fillos, por cada fillo que lle decían que lle tiñan para pasear↑lle quitaban algo. Lle quitaron todo↑ (.) entonces o que lle quedaron, o que lle quedou foi (.4) meu pai castigado tamén↑ (.) non (.4) represaliado, non morto de milagro, que no libro de María Antonia Iglesias fala moito del↑ (.) i:: (.) i e:: (.2) miña nai que tiña o título de: mestra de escola e por tanto lle diron a... recomendada polas monxas porque miña nai (.) miña nai era casi monxa cando coñeceu a meu pai↑ (.2) faltáballe esto para ser monxa (2) Menos mal que (.) como non era unha cousa que ela voluntariamente estivera esperando mmm (.) escapou (.) Pero eh (.) déronlle a escola de Ponte Ulla. (1) I claro con unha casa casa escola. Horrorosa↑ (.4) na miña casa vin unha casa tan fea↑ ((C ri)) I alí vivimos (.4) as que máis, Aurichu i eu. (1) porque os demáis xa (.) nnn: por alí pasaron pero non chegaron a estar nada. I aos oito anos e medio xa me preparaban para que ingresara eu aquí (.4) para facer o bacharelato (.4) i como miña nai fora monxa (.2) das d: d: Nuestra Señora dos Remedios, das Huérfanas↑ (.) pois con recomendación eu estaba recomendadísima yo entraba ya por la puerta grande por desgracia para min. I: (.) meu pai que era un gran pedagogo me preparou tanto que entrei (.2) con un ano menos por unha dispensa de escolaridá (.2) porque eu xa estaba (.) m- mui preparada daba noxo↑ escoitarme xa decir a proba dos nove, e tódalas cousas i demás↑ (.2) pois me me (.) entrei no (.) alí ( ) e aos dous anos me me expulsaron (.) a min e a tódalas irmáns (.) fóra.

C. ((exclamación muda))

P: ao expulsarme a min , como eu era peor que o diaño↑ (.) según elas (.) a min, a Aurichu e a Mari Carmen, a pequena, que tiña (.) catro aniños tiña a pequena

C: i que eran as monxas de aí da da:

P: das Orfas↑

C: a das Orfas

P: si si Nuestra Señora de los Remedios (.4) Ese colexio, si si.

C: Bueno, ao final tiveches sorte. ((ri))

P: allí me explotaron como actriz↑ desde pequeña (1) Meu pai me ensinaba a recitar↑ (.) mil veintemil poemas de memoria e elas me puñan en todas tódalas festas↑ (.) enriba do escenario que tiñan alí↑ (.) me daban unhos poemas de catro kilómetros que eu tiña que aprender con tres ou catro días de tempo↑ (.4) y ala venga, a lanzar allí. I ((imita voz declamando)) o ghaiteiro de non sei donde que viña polo monte tocando a gaita non sei canto máis↑ (.) bum bum bum bum aí.

E si me- olvidaba de algo me daban de hóstias. (2) Así que mira (.2) bueno menos mal (1) que me expulsaron de alí...

C: non estabas interna alí, ou si?

P: estiven media pensionista castigada por miña nai (.4) un tempo, e xa me bastou con eso. Me bastou bastante. Parte de Ofelia sin a virtude do pudor foi dalí de coñecer ás internas mentras estiven media pensionista porque parece que foi que un par de días á semana non me foron a buscar (1) me deixaron alí. I (.) bueno, recordos destes de... á parte de que (.2) un convento desos con esas épocas donde non había... (.4) falar de calefación era unha entelequia↑ (.) é que non había NADA↑ (.) as mantas eran de risa eran unhas mantiñas así (.) morrías co frío facías un (.2) collías papeles o que fora (.) te poñías de todo↑ (.) era unha cousa tristísima, mui triste. E logo as duchas frías frías era:: (.2) Pero bueno. Para alí fun para o instituto Rosalía de Castro. Parecía que era un castigo, horroroso, i eu estaba encantada.

C: aínda era feminino, non?

P: si si feminino (1) Hasta que eu me marchei seguía sendo feminino pero había un plantel de profesores fantástico. Ainda quedaba polo menos a metade do: de maestros republicanos. [Profesores republicanos

C:[mmm

P:un deles, un profesor de literatura e lengua para min... o mellor que vin na miña vida vin alguien... tan fantástico. Tuvo unha filla que (.) ti non sabes quen é porque é para morrer de risa. A súa filla é María Jesús Sánz, la barby del Pepé↑

C: si

P: como pode ter un home tan intelixente↑ i tan (.) fantástico ter unha filla coma esa? (.) para min foi o que me meteu en tódalas cousas, en tódolos fregados. (.4) entre meu pai i el↑(.) non estaban dacordo pero parecía. (.) Y: mui ben mui ben. Mui ben. Eu estaba encantada. (.) Eu lin (.2) con quince anos, cousas que (.4) a ver↑ (.) hoxe en día dices non era un pouco animal darme as cousas que me daban a ler? (.) Pois eu leía todo aquelo i meu pai estaba encantado↑ (.) i me veía e::h La montaña mágica de Thomas Mann que era (.) un tocho así de grande (.2) decía y quién te lo dio? (.) Don Hilario (.) Ah↑ vas a ver, te va a gustar. (.) E ou- (.) comentábamos ( ) (.) de Joyce↑ (.) non sei cantas cousas pero (.) é que me daba↑ (.) me deu ademais libros mui comprometidos, Los Monederos falsos↑ (.) si, i cousas tal de de(.) de sexo duro i puro↑

C. mmm↑

P: eu recordo que lle preguntaba a meu pai que significa esto i me dicía bueno↑ esto máis (.) más adelante ya lo entenderás ((C ri)) , dicía uy::: esto no me lo van a explicar en la vida. Bueno pero enfin. El me daba era un tipo tan aberto↑(.4) i tan::: porque decía (.) a tí que te vou a dar? Si t- (.) eu leía un libro↑ (.) me preguntaba (.) de autores que el me daba e decía este libro a ti ya no te sirve para nada. Hai que a- (.) a darte cosas mucho más complicadas. I empezou a darme libros i eu recordo que leín daquela un mogollón↑ (.4) tanto que nunca máis na vida lin tanto como daquela porque estaba todo o día lendo.

C:mmm

P: e logo tiñas na rúa, cando xa estaba (.4) quince anos, dezaseis dazasete... (.) Na rúa do Vilar había un señor que tiña (.) no portal unha librería onde tiña libros clandestinos que traía de Argentina.

C: aahh↑

P: eso todo o mundo en Santiago o sabía↑ (20:20) e e (.) viñan dous (.) exemplares entonces ti ibas (.2) porque sabías que:: (.) porque lle ibas pedindo (.) entonces eramos cando coincidíamos bastantes era unha cousa que además interesaba muito á xente↑ (.) pois entonces dicía xa o teño pedido, chegaban dous exemplares e dicía (.) o: a semana que vén xa mo traen (.) tiñas que envolvelo en papel periódico↑ (.) ter moito coidado que non che pillaran con el↑ (.) i o levabas de novo e pagabas polos días...

C:ah↑ era como unha biblioteca entón

P: unha biblioteca, si. (.) era un tipo interesantísimo interesantísimo

C: pero el tiña outro oficio, algo? [de tapadeira?

P:[non non vivía deso (.) i de vender O Correo Galego, La Noche i: i pouco máis.

C: xa, xa

P: i caramelos pa los chavales.

C: pero que estaba donde está ahora:::

P: nun portal grande que hai (.) na rúa do Vilar↑(.2) non sei que será agora↑ (.) ese sitio porque mira(.) a rúa Nova che vou decir (.) E:: (.4) Sargadelos era (.) o local e: de cafetería i restaura- (.) comedor barato do seu. Servicio universitario do: (.) do:: (.) do sindicato vertical↑ (.) universitario.

C:mmm mmm

P: donde está (1) ar- noutro lado de donde está unha cousa de lás↑ (.) aí tamén na rúa nova, moi bonita, que ten lanas aí↑ todo eso (.) tamén é moi grande para atrás↑(.2) aí era o touriño. I o touriño é que alí había moito (.) moita xente que protexía cousas. I o touriño, diante era unha taberna normal i corriente pero había unha porta e para atrás había un local enorme (.4) con mesas corridas (.) que alí aprendíamos gale↑go, nos daban clases de galego Franco Grande e outra xente(.4) i alí facíamos de todo e nos collíamos unhos peidos e unhas borracheras

HORROROSAS (,) eu con quince anos... eu debería ter o fígado podrído porque era daquela que collían unhas xarras así cheas de cerveza e lle metían dentro chupitos de wisky pero un wisky malísimo↑((C ri)) Buah alí dentro (.4)

Enfín. Eso era (.) todo era (.2) non ten nada que ver con [todo o que hai agora

C: ti andabas con xente maior ca ti

P: sempre porque eu empecei moi xovencita eu entrei na universidá con dazaseis anos.

C: ((case imperceptíbel)) ostiá (1) pero tamén así no instituto non te relaciona:bas (.) muito coa xente de

P: é que xa no meu curso había todo xente maior ca min

C: xa

P: pero logo EU↑ (.) andaba sempre con xente máis maior fóra dalí (.) sempre sempre

C:xa xa xa xa

P: sempre sempre porque inda que hoxe en día siguen sendo os meus amigos ainda que non nos vemos moito Xulio Maside, Ismael Villar i toda esta xente, (22:49) me levaban polo menos catro ou cinco anos (.) que daquela é moito, agora non

C: mmm (.) mmm (1) si.

P: pero bueno (1) I me facían dibuxos que teño por aí aínda os que teño alí na sala un é de X- O QUE TEÑO NO LIBRO↑(.) NA PORTADA↑ é de Xulio Maside

C: mmm

P: ese fíxomo el cando...

C: el é(.) pariente de Maside, non? Do...

P: é o sobriño de Maside, MÁIS que fillo. Osea (.) Carlos Maside non tivo fillos

C:non tivo fillos

P: entonces el (.) a única irmán que tiña vivía na Estrada↑ (.) conseguiulle un estanco aquí que foi donde logo a súa filla Rosa María tiña alí unha tenda de xoias

C:si

P:onde había aquelas cabezas [tan bonitas, si

C:[Maside chamábase

P: por eso. (non sei...) outra tonta parba que lle deixou eso a un: tipo que lle tirou o mostrador antigo que fixo↑ (1) Non enten↑do (1) e Xulio (.) foi o primeiro que veu para Santiago... Non, primeiro o seu irmán. Fo:: como se chama o irmán? (.4) Jose

Mari... non me acordo. Empezou e e a:: súa irmá quedou viúva (.4) con tres fillos (.) unha rapaza e dous chavales. Pero el de quen se enamorou realmente foi de Xulio. Foi o seu fillo. Si. Entonces Xulio empezou a pintar mui xovencito pero mui críoˆ

C. mmm mmmˆ

P: i o (.) i Carlos a darlle muitísima importanciaˆ

C: mmm

P: de feito, nas súas exposicións sempre metía tres ou catro cousas de Xulio (1) así que era:: (.) pois eso ehh (.4) el mecenas

C:mmm

P: i:: (1) i logo trouxo taménˆ a: a irmán, que foi a que (.) a nai de Rosa María Maside...

C:mm

P: á súa vez Rosa María é a nai de outra:

C:da outra Rosa

P: da outra Rosa... (.) E así son xeracións aí.

C: Si si si (.) si (1) I entonces, ou sexa ti xa andabas con xente un pouco do mundo:: digamos cultural ou...

P: a no si si si si si (.2) si si si si. Si, si, eu ya... Daquela xa me levabanˆ (.) a min os (.4) os: (.2) esquerdistas, galeguistas de Santiagoˆ ou non de Santiago pero que vivían en Santiago ˆ me tiñan mui considerada porque recitaba a Rosalía e lle gustaba muito como facíaˆ (.) i me levaban por tódalas (.) festas que facían nos chamaban(.) había un grupo que eran os doce. E:: había un periódico pola tarde que era mui boˆ, que se chamaba a noite, que dirixía Borobóˆ

C:mmm

P: bueno, pois ese (.) aíˆ estaba (.) Aquilino Iglesias Alvariño, estaba e:: Otero Pedrayo, estaban pero... i eles todos eran, eu era a NENA MIMADAˆ (.) deles, me levaban i me traían. Que hai festa en: (.2) en Osebe (.) [para alá

C:[unha festa, é decir , unha festa unha romería? [unha festa patronal?

P:[non era unha festa onde eles iban en plan de intelectuales (.) e a::: daban unha conferencia, había unha CEA, i había catro ou cinco [señoras de

C:[xa

P: o alcalde demaisˆ (.) i eu alí, que era unha nena

C: xa

P: pero logo tiña que subirme enriba de calquera cousaˆ(.) i recitar.

C: Xa. Pero entón era unha cousa digamos (.2) oficial↑ (.) consentida pero [ao mesmo tempo...

P:[non non non non. Non era consentido. Sempre era XENTE... consentido NON (.) o que pasa é que tampouco era prohibido, osea

C:claro

P: a aí, como FOI, a estrea de de dos... vellos [non deben namorarse

C:[foi na Quintana

P: XUROCHE que eu hoxe en día me encantaría ter un buraquiño para volver atrás↑ (.) saber cómo pudo pasar aquelo↑ (.) porque non te podes imaxinar. Eu recordo (.2) a Rodolfo López Veiga as catro da tarde decindo (.4) esta noite nos deteñen a todos. (2) Entón, non hai que contar mentiras (.) hai que decir que o culpable son EU↑, que vós sodes ac- bueno así. (26:22)

C: Ti estabas en esa obra?

P:Si. Nos reuniu a todos↑ (.) i bueno (1) de repente (.4) Se sabía↑ que podía ir xente↑ (.9 pero o que non se imaxinou é que foran mil quinientas persoas↑ (.4) que aquela praza estaba así↑ ((xesto de abundancia)) (.) que a xente chegou cas sillas de casa↑ (.) que non era como agora que as traen de (.) non UNHA SILLA aqui debaixo do brazo... (1) Impresionante, e por sólo (.) diante había nada máis que dúas bancadas así postas (.2) i:: impresionante, emocionante ((susurrado)) por favor(.) i↑ (.) mirabas así i era todo (.) o lado da porta santa i para alá↑ (.) unhos vinte grises (.2) dos máis tochos que había porque sempre poñían tipos grandes, así↑ vinte grises contra a parede... por alá, por al lado das casas do fondo igual (.4) non pasou nada. Non pasou (.) nada. I por encima Otero Pedrayo que estaba como unha cabra↑ (.) levantouse a gritar (.) HOXE É UN DÍA DE GALICIA CE:I:BE:: (.) Pero así. E a xente dicindo (.) bueno agora si que nos collen (.4) non pasou nada.

Impresionante. (1) Será porque Santiago (.) era pequeno e non querían meterse en líos↑ (.) polo que fose

C: pero si estaba Otero Pedraio é que veu xente de: de toda Galicia velo↑

P: Otero Pedrayo daba clases aquí na universidá↑ (.2) non non vivía aquí en Santiago. [eu estiven na súa casa muitísimas veces

C: [ah xa mmm

P: estaba Piñeiro tamén bueno pero Piñeiro non era raro que estivera pero::

C: xa xa

P: pero estaban todos todos todos todos todos aí (.) Unha cousa impresiona↑nte (1) i: i claro pois (.) eso foi (.2) o que nos deu como:: unhas ganas de facer cousas... mira, non era consc- eu non tiña consciencia de NADA, pero para nada. Eu estaba vivindo unha (.) fantasía (:9 de outros (.) que non era a miña (.) pero claro, os outros me interesaban moito entonces eu iba sabendo e aprendendo [aí a través de...

C: [claro

P: pero foi así foi así todo porque nin idea (.) na miña casa nunca me falaron unha puta palabra da guerra civil↑

C. claro ((baixiño))

P: hasta que meu avó veu a vivir con nós↑ (.) morreu a (.) a súa muller↑ i el (.) xa non tiña onde caerse (.) por aí↑ veu á miña casa parte de madre↑ i eu empecei a ter un tipo a quen lle preguntar↑ (.4) i me contestaba↑ (.4) á súa maneira porque era mui bestia, pero (.) vamos para el

C: ((ri entre dentes))

P: eran fillos de puta todos (.) os demais pero bueno (2) En todo caso, si que foi así. I había si aquí en Santiago un momento o libro de: o libro de Franco Grande os anos escuros ↑

C.si

P: fala muito de nós↑ (.) de min me nombra (.) moito↑ i é porque é unha temporada donde... é o que di el↑ os que estábamos aquí éramos así como chispiñas que estábamos aparecendo non?

C: si (.2) Pero tu sentías (.) rechazo por parte de (.) o que sería a sociedade bienpensante [de Santiago, si?

P:[home claro (.) mmm claro claro (.4) claro, eso era evidente (.4) había moitísima xente que nin te falaba (.2) simplemente. Ou non deixaba que as súas fillas saíran contigo, foran... ou no cine, estaban sentadas no cine↑ e as quitaban do teu lado (.4) si si eso estaba clarísimo

C: osea eras una (.) chica de mal vivir [para eles

P:[si si ademais eu iba a tavernas

C. claro serías a única moza↑

P: no non↑ as que viñan de fóra podían pero (.2) as que viñan a estudiar aquí de fóra↑ (.2) que non (.) aínda: así había... bueno, un grupiño (.) bastante grande, pois elas podían saír por aí. Pero vamos, eu andaba con chicos sí. (.) Siempre con chicos. (2) Eu coñezo a todos (.) a tódolos chicos de los famosos de Galicia↑ (.) todos, desde Ferrín hasta... (.) TODOS (.) eran de la panda, entonces aí estábamos todos xuntos. Pero va↑mos

C: i había en ese: ámbito, en ese entorno de xente (.) había ese (.) interese (.) por ir ás (.) por exemplo, o tema dos xoves, non? O que dices, por exemplo, cando: (.) sabes que Seoane e esta xente...

P: ah da ALAMEDA, eso

C: que tiñan así como mitificado?

P: NON, vamos a ver. Non, porque eso fáloche de quince ou catorce anos para abaixo

C: si

P: i eu esto non o empecei a vivir hasta os quince dazaseis anos dazasete (.) foi cando me metín de fondo na na:

C: ti con esta xente non ibas a a:

P: íbamos a comer o pulpo. Así de claro. Nada máis (.2) ou a dar unha volta pola alameda, porque era mui enxebre, tal (.2) ir por aí pero non:: non había esa.. Non. (.4) creo que non (1) pero a comer o pulpo si que íbamos (.) i a mirar os cabalos ↑ i:

C: e non lembras despois de ver a barriga verde máis

P: non alguén me dixo unha vez que morrera en Silleda↑ (.) ou non sei donde por aí en (.) Bandeira↑ (1) que lle pasara algo, que lle tiraran un foguete↑

C:mm

P: que que que tiña (.) el tiña un unha lona durmían como nun circo pequeno↑ (.) e que se lle prenderan lume, que morrera queimado, non sei (.) si esto é certo↑ ou son dos mitos que van correndo por aí non sei.

C: algo deso puido pasar, claro.

P: non sei, pero pudo pasar (.2) alguén me contou pero eu xa non macordo eu xa me metín en outro mundo.

C:mm

P: fixen así clac↑ (.4) pero Santiago é ben pequeno pero (.2) i era máis pequeno (.4) que foi↑

C: i: i facendo teatro nunca: (.) é decir, tiñades algu:nha tipo (.) de ruta, facíades algún tipo de xira↑

P: si si si si si (.2) Co:n (.) si, facíamos. Co TEU↑ moita pero con Daporta e Labarta↑ co- coa esta obra... como se chamaba o autor? La primavera: presente pasada y futura? outro clásico de toda a vida... non sei (.) bueno↑ (1) é unha obra mui clásica de que: pasan cousas na Navidá e: o tipo cambia totalmente.

Fumos a Ourense↑ ao teatro Losada

C:mm

P: fumos a Coruña↑ (.4) fumos (.2) a Pontevedra↑ (1) e despois como a tres sitios pequenos↑ que creo que era un (.) foi Vilagarcía↑ (1) non me acordo máis.

C: íbades ao teatro, sempre

P: ou... casas de cultura. Ou sitios de de de: como se chama? De de de↑ (.4) aquí había o Casino ↑ i o outro era o de↑

C. o círculo

P: círculo mercantil e industrial. A eso íbamos tamén

C: ah

P: si

C. e íbades cobrando taqui- a taquilla↑ (.) ou non

P: nos non cobrabamos nada de nada ((en susurro))

C: non[era unha cousa altruísta totalmente?

P:[nada nada nada (.4) eu pola miña parte si, non sei os (.) os que: os que gastaron os cartos en facernos o vestuario e demáis↑ non sei (.) si eles sacaban algo↑non (.) teño nin idea pero penso que non↑ (.) todo o contrario, puñan eles cartos (1) e logo no TEU ↑(.) os gastos pagábaos a universidá↑ o que o que estaba destinado

C:mmm

P: para o teatro... universitario pero (.4) pero vamos que como Rodolfo López Veiga non (.) non era un ti:↑po que fixera as cousas como lle gustaría á dirección de Madrí , era un teu un pouco... un pouco tolo↑ (.) pois (.) empezaron a pasar cousas↑ e logo nós, na casa buscábamos roupa polas (.) polos ARMARIOS e por cousas así ↑(.2) pero bah, e logo apareceu ditea↑ claro

C:pero é que en Galicia realmente daquela (.) xente que vivise do teatro:: (.) do TEATRO DE IR A TEATROS↑

P: que vivise de ir ao teatro? Non (.) [non non

C:[de facer teatro, vaia

P: ((en baixiño)) non non non non

C: o sea que estaban os que andaban polas feiras facendo eso...

P: si si eso si . Pero:: (.) i logo Manolita Cheno como se llamaba aquela tipa que facía unha cousa así medio cabaré: ordinarísimo (.) i viña:: (.) tiña unha (.) tiña unha persoa↑ (.) que creo que a contrataba en cada sitio porque era unha tía que creo que era tacañísima (.2) entonces por exemplo a tipa estaba sentada alá nun sitio (.) i: cos ollos tapados (.) i as mans así aquí postas, i decía ESTATE PENDIENTE DE LO QUE TE VOY A PREGUNTAR (.) ME OYES? ESTATE PENDIENTE ((C ri)) despois dun rato (.2) QUÉ ME ESTOY TOCANDO EN ESTE MOMENTO? (.) ((muda a voz)) UN PENDIENTE (.) a xente era parba↑ pero eu non sei que pasaba pero (.) era así

C: ((ri)) porque collía unha voluntaria, non? Así: (.) entre comillas vamos

P: en casa sitio tiña alguén, xa

C: medio: compinchado

P: si, compinchado

C: i esta iba a teatros tamén

P: esta actuou no Principal↑ [aí donde a ves Manolita Chen↑

C: [no Principal? I era galega

P:↑creo que era de Ourense↑ (.) mira tiña unhas pernas↑ xúroche os muslos eran así ((xesto abrindo os brazos)) (1) pero os tipos volvíanse tolos↑ (.) foi a primeira que se atreveu a levar unhas mallas así (.4) non sei de donde as sacou↑ pero ( ) i con aquel cu e aquelas pernas salía ela ao escenario i era ((imita berros)) OOOOUUUU ((mui baixiño)) cousa impresionante

C:bueno (.) igual (.) non vían outra cousa igual estaban

P:bueno si que era a primeira vez que vían (.4) pero non, non había non non (.) non había. Eu o que pasa é que naquel momento xa cando empecei a facer moito moito teatro↑ (.) traballaba na radio (.) e: ganaba muitos cartos eu (.) na radio↑ porque empezou a PUBLICIDADE, non había quen (.) estructurase NADA e te deixaban a ti↑ (.2) entonces resulta que eso tiña un prezo↑e ti lle cobrabas aos (.) tipos↑ (.) e o cincuenta por cento era para ti↑ (.2) i eu cando caín nesa dixen ANDÁ↑ (.) si é facilísimo esto

C: i facías tu publ- (.) as cuñas [publicitarias?

P: [facíamos nós todo↑ (.) si si todo todo todo (.) hasta dos cines (.) cine Capitol, cine Principal↑ (.) presenta ta ta ta ta ta::↑ bueno eu (.) botei un mozo (.) portorriqueño que me empezou a dicir que falaba: (.) que dicía os nomes en inglés horrible i me empezou a enseñar↑ entonces un día me dijo (.) no es Victor Mature, como tú dices, es (.) Vichor Machor ((C ri)) eu se me ocurre decir (.) que no Capitol hai unha película con Vichor Machor (.4) por pouco me matan↑ en Santiago ((verra)) ((C ri)) Víctor Mature, xa está. (.) e todo todo todo (.) si. E:: e me acordo que pois eso ti mesmo recibías (.) ↑é que na radio non había practicamente persoal (.) era da ser esta emisora (.2) era (.) a cuarta emisora de España↑

C.mm↑

P: eaj cuatro

C: mm

P: e non había casi persoal↑había (.) angelito betoben (.) que era o que (.) o da música↑ que ademais tiña pinta de músico↑(.) unha cara así rectangular i os pelos todos así alborotados↑ (1) sabía muitísimo de música clásica↑ (.4) estaba Pose, que foi (.) o primeiro (.) tódolos que cando (.) cando Franco: ganou xa a guerra (.4) e houbo orden de que tódalas emisoras dixeran (.) ↑españoles la guerra ha terminado viva Franco arriba España (.2) eses tiñan (.) asegurado o resto da súa vida (.) o posto de traballo. I entre eles estaba Pose que era un bruto. (2) que (.) era tío avó de Ánxela (.) da de abaixo. Descubrímolo (.) hai pouco. (37:08)

C: De Ánxela...?

P: de Ánxela Gipini.

C: Ah si↑

P: si si si si si (.2) dos (.) Pose (.) por parte da nai. Bueno este era un bestia dicía ((voz afectada, grave)) POLBOS BISNU EMBELLECEN EL CUTIS↑((C ri)) (.) pero era un animal↑ (.) bueno cando estaban postas así (.) as (.) as e::: (.) as listas↑ para poñer a música da tarde se anunciaba un pouco antes porque había música clásica (.) i había unha cousa que era enrique quinto↑ou tal bueno (.) ((voz impostada)) A::S SEIS DA TARDE↑ CON MOITO GUSTO ESCOITARÁN USTEDES FLUCI- (.) no (.) ENRIQUE V↑

C: Enrique V ((ri))

P: si si si i Lucía de la memor lucía en la menor el sonar sonáballe moito mellor. Este era un bestia pero en seguida o sacaron porque de Madrid xa (.) empezou a estruturarse a ser↑

C: xa

P: i: viñeron aquí de Madrí:: trouxeron un tipo de alá↑(.) de: director↑ (.) i bueno pois(.) quedamos aí los (.) las estrellas Ángel de la Peña i: pilar pereira. Bueno pili pereira yo no: nadie me chamaba outra cousa. I claro pois facías de todo↑ (.) cando estabas ao mediodía que tiñas que conectar con madrí para o (.) parte (.) e xa media hora de: (.) para todas las emisoras de España

C: el mismo no?

P: el mismo, si.

C: claro

P: pois entonces chegaban (.) para esas horas, chegaban a xente a poñer as esquelas mortuorias (.) e ti↑ sacabas os papeliños aí e había para poñer e tal↑ (.) i decías (.) la primera fila↑a peseta la palabra, la segunda↑ a cero cincuenta (.4) e ti alí mesmo cobra:ndo facendo tal↑ e logo saíndo (.2) o micrófono te iban borrando (.) menos sobrinos, cada vez menos sobrinos (38:44) iso é moito moito↑ (.) bueno pois fuera fuera (.2) quitámoslle ( ) (.) ao principio eran bisnetos, tataranetos, despois xa empezaron a quedar os fillos e punto ((C ri)) (1)

Os discos dedicados igual, tamén os collías ti↑ (.2) os días do Pilar, do Carmen, de... ↑era terrible, era terrible, de Pepe (.2) ((imita locución radiofónica)) atención Cesures↑, para José de nose cuantos (.) de la chica que más lo quiere en este mundo... tatán pero para un mesmo disco iban CUARENTA dedicatorias. I tacatá i tacatá i tacatá (.4) traballábase alí moi duramente eh↑ porque había eso era aburridísimo↑

C: traballabas un montón de horas

P: (si) (.4) e::: xornada completa.

C: porque tamén había: desconexiós bastante, non? Coa [emisión nacional

P:[o principio si pero cando eu xa: me marchei de aquí de Santiago xa era seguido todo

C: todo seguido?

P: si. (.2) ao principio era (.2) de doce a (.) catro e media↑ (.2) e de oito e media a doce da noite. (.2) despois empezou ás seis da tarde xa a música clásica↑, logo entrevistas, logo cando veu Agustín (Embuena) este tipo que era un tipo (.) mui de radio viva de: de tipo daquela dos concursantes e dos concursos e de todo (.) e tiña moi boas ideas ademáis... pois xa estábamos todo o día TODO O DÍA↑ (1) i alí estábamos. Entonces a tí te tocaba↑ (.) ás veces tiñas dou- (.) dúas horas libres ao medio día↑ (.) ou- te (.) marchabas ás nove da noite porque entraba outra persoa↑ (.) pero éramos tres nada máis tres (.2) tres locutores (.) i o outro tamén era actor↑ (.) Ángel de la Peña tamén era actor↑

C: mmm

P:foi o meu marido↑ o pai da miña filla Marta (.4) i:: (.) i o outro (.) como se chama dios mío↑(.2) mui famoso ademáis (1) morreu nun (.) nun accidente de tren el i a hermán↑ (.) vindo de Lisboa de pasar un fin de ano. E: (.) descarrilou o tren e morreron aí. (como se chamaba?) A:rturo Rei.

C: ostrá

P:si (1) era un tipo elegantísimo (.2) guei guei guei↑ pero guei. Pero elegantísimo. Andaba por Santiago siempre con el abrigo por los hombros así (puesto) (.2) impresionante. FLACO delgado mui buen tipo tenía.

I nada↑ pois era así e despois aquí en Santiago eu coñecín xente que aínda despois en Madrí os vin(.) que fixeron algún tempo de teatro (.) algunha cousa (.) pero se rendiron . quedar así aquí non quedou ninguén.

C: todos (.) o sea tu marchaches a Madrí (.) tamén por facer teatro

P: eu marchei a Madrí porque saín fuxindo de aquí tamén por todo↑ (.) eu tiña claro que iba facer teatro↑ (.) teatro, radio fixen tamén, pero claro (.) eu estaba denunciada pola miña (.) a min me buscaba a Guardia Civil... todo todo↑ (.4) denunciada por miña nai e por meu (.) exmarido que queres que che diga↑

C: xa

P: menor de edá↑ (.) non cumplira os vinteún inda↑ (.2) taba a piques pero aínda así (.2) me podían pillar igual↑ (.) que era abandono de filla, abandono de hogar, abandono de todo↑ (.) Era: un desastre↑ (.4) pero unha tía miña que vivía en Madrí, hermán do meu pai↑ (.) foi a que fixo, veu aquí (.) pero ésto qué coño es tal (.) dejarla tranquila ↑ cojo:nes (.) ya lo está pasando bastante tiene ella con lo que tiene. (.) Bueno total que (.) arreglou as cousas a meu pai chamoulle covarde e de todo↑ e quitáronme a denuncia. (.4) porque si non↑ (1) andaba escondida todo o tempo. (3)

Pero bueno si si tiven moita sorte depois MOITA SORTE non me podo queixar de nada. O que pasa é que eu son culo de mal asento entonces eu marcho de aquí

palá↑ (.2) ahora xa non porque ahora non son capaz↑ pero daquela si. (.4) NUNCA PARABA MÁIS DE: máis de dez (.) o tope eran dez anos, cada dez anos eu estaba nun sitio diferente (.2) primeiro en Madrí, despois París, despois Bélgica, despois Colombia... E así. (1) E ahora Santiago↑ que xa me está comendo esta pedra (42:00 a conversa vai derivando cara ao presente: Cejudo, a homenaxe a Vidal bolaño...)

48:20

C: só para volver un pouquiño patrás (.2) entón a etapa (.) a etapa de (.) a etapa da túa nenez, non? na que: osea un pouco si si: te acordas dalgún detalle máis do do que era o espectáculo dos títeres... e:: tu lembras por exemplo ↑ por si había variacións (.) a:: Barriga Verde(.) toureaba? Facía unha mmm

P: pero eso creo que era fóra

C: era fóra?

P: ai dios mío teño que atopar esa muller (1) e que eso creo que era fóra↑ (.) é que mira (.) aquí estaba o teatrillo e deixaban sempre un espacio alí (.) que estaba como medio pechado (.) que era donde se facían cousas medio alternativas, aí.

C: ahá (.) e ti aí non entrabas?

P:non (.) non era fóra se veía todo↑

C: ah↑ vale

P: o que pasa é que non estaban detrás↑ (.) cara o público. SAÍAN PARA FACELAS (.) cousas [i había alguén que si

C:[xa xa xa xa

P: alguén que: collía uns (.) cornos destos tal i facían alí unha: unha pallasada↑

C: ah pero (.) actores (.) osea non eran marionetas

P: si eran rapaciños casi sempre

C: canta xente habería por alí? (.2) no, [no equipo vamos

P: non muita. (.) non muita non muita (.) sete persoas (.) unha cousa así sete oito persoas. Non moita, non (.) non non, non era así unha trupe moi... non. (.) Non. O mellor, cando noutras épocas máis gloriosas do pai (.) pois foi máis xente e: (.) non sei

C: i manipulando era el solo?

P: (.4) cando o vin eu si

C: si

P: ai si si (.) lle daban as cousas, lle quitaba o boneco↑ e tiña curiosamente o que ten o teatro de París que coñezo mui ben porque traballei alí (.) de de: Guiñol

C:si

P: OS MESMOS GANCHOS, da mesma forma por aquí detrás para (.2) colgar os monecos e as cousas i todo

C: porque tu miráchelo entón, entraras?

P: si si entrei

C:entraches

P: si entrei cando vin e fun a mirar↑ OS MESMOS GANCHOS↑ todos por aquí↑ (.) así postos (.) para colgar sabes? Collías claca a colgar e sacar outro

C: si: para cada personaxe...

P: e unha pouquiña de madeira aquí deste lado máis abaixo para poder facer así ca man e tirar do boneco parriba

C: claro. (.4) osea que está visto qeu (.) non o axudaban nin siquera case a calzar os...

P: NO GUIÑOL DE PARÍS TAMPOUCO meu amigo José Luís tiña que facelo el todo todo todo↑

C:Si?

P:mmm (1) menos cando hai festivales que entón pois xa me contrata a min (.2) que lle fago fixen fixen Lorca en español

C: mmm

P: e:: e fumos ao fesitval de Charleville...

C:mmm↑ carai

P: ca moza que tiña el que: ca que empezou a facer cousas (.) un pouco diferentes porque el sempre fai o mesmo (.) el fai (.) o típico i tópico guiñol de París (.) (50:55) coas personaxes de toda a vida (.) e cos textos que hai de guiñol, de mesie guiñol. Pois... el é messie guiñol↑ e que amais (.) jose luís agora xa non é (.2) a cara et todo lle cambiou↑ (.) é mesié guiñol, el↑

C: i i i tu: despois deses títeres que viches en París↑(.2) non (.) identificáchelo con aquelo que viras?

P: é que eu tiven que ver cos títeres xa muito antes de ir a París↑ (.4) eu, acaba de morrer o outro día saliu no no (.) na: (.) no país un: (.) obituario dun: tipo que se chamaba Gonzalo Cañas↑ que dicía titiriteiro non sei si o viches. Era mui curioso porque era unha foto dun tipo (.) era unha foto de HAI ANOS, GUAPERAS, JOVEN (.2) pois foi o meu mozo i o meu (.2) durante catro anos en Madrí vivimos xuntos. Entonces Gonzalo xa daquela ERA ACTOR↑ i mui famoso daquela↑ (.2) que o currículum que venía que viña alí era pequeno ao lado do que fixo (.2) e xa estaba mui (.) mui mui mui (.) tirábanlle moito os títeres. I tiráballe moito: inventarse cousas el fixo unhos títeres (.) para facer o: de Bocacho (.) o cornudo apaleado i contento, fixo unhos trípticos planos onde saían os monecos sólo movían así os

brazos para riba e a cabeza (.) no, a cabeza sí tamén porque era unha cousa (.) un ferro por detrás. Eso todo fíxoo el (.4) e logo↑ unhos monecos grandísimos, que pesaban as cabezas a diós↑ porque eran de madeira, de verdá que se che ían así os dedos (.) había que forralos con (.) con esparadrapo i con todo↑ (.2) e fumos por TODA: UNIVERSIDADES DE VERÁN (.) con: o retablillo de don cristóbal ↑

C: mmm↑

P: i o cornudo apaleado i contento de Bocacho

C:ostrás

P: eso (.) fumos hasta hasta: (.) Arrábida (.) hasta hasta: o sur↑ que había unha universidade na Arrábida mui (.) de verán↑ mui libre, mui bonita, con ingleses e con todo (.) i nós enriba dun tractor alí facendo... Así que tiven bastante que ver cos títeres, eu

C: ahá

P: amás gustábame moitísimo, encantábame. I logo CON EL↑ (.) para pasarnos un verán por aí, de golfos (.4) gañando cartos, levábamos (.) unhos dez monecos e fumos por toda a costa: dourada e por todo o (arriba) íbamos por Salou e por todo arriba (.) e íbamos por tódalas praias facendo(.) para gañar os cartos do día↑

C: e tíñades teatrillo ou que poñíades?

P:si (.) había un teatrillo mui sinxelo mui pequeno pero aí (.) cabíamos os dous↑

C: manipulábades os dous

P: si si si si tiñamos unha música gravada entonces xa había máis adiantos (.) i chamaba muito a atención↑ (.2) e si ( ) os dous↑ e sacábamos para comer↑

C: e pasábades a gorra despois↑

P: había (.) tiñamos dúas cousas aos lados así (.) e era mui gracioso porque sonaba tacatín↑ tacatlín↑ tacatlán tan↓ (.) e nós o facíamos tamén, desde dentro. Empezaba a sonar↑ (.) facíamolo nós tamén, o son. I: bueno, á xente gustáballe e ganábamos cartos si que ganábamos bueno↑

C:tamén íbades co: retablillo?

P: non non non non non porque aqueles bonecos te xuro por diós que (.) ((respira como agotada))

C: eran moi pesados

P: madre mía↑ (.) eran unha cousa↑ (.4) eu tiven feridas por tódolo (.) por todo por aquí↑ (.) porque eran de madeira de (.) m::: MACIZA (1) preciosísimos↑ que os fixo un chaval de Cuenca↑ (.2) pero non... acababas tola↑ se te iba patrás se te iba todo a ti↑ (.) i había que sostelo base a unha forza co meu dedo tan pequeno↑(.2) eso era moito↑

Pero non non (.) inventábamos historias↑ así sobre a marcha. Algunha que outra xa clásica pero inventábamos historias aí

C: facíades títere de cachiporra↑ (.)tamén?

P: si si si (.) de cachiporra, a Gonzalo gustáballe muito (.) títere de cachiporra. Moito moito moito.

(comeza a falar de cando leu que morrera no xornal, e que nos últimos anos da súa vida andaba con un teatro de autómatas restaurado. A partir daquí a conversa xa queda no presente, na súa situación actual como actriz e en como están as cousas en xeral):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Transcrición entrevista a Borobó, feita por Anxo e David (?) no ano....

Cara A.

B:... están en boa posición económica.

A: Si, parece ser que sí.

B: Ou sea, que a abandonaron porque... a técnica del era de falar ca palleta na boca, que solo... Creo que os fillos non foran capaces, solo o neto...

A: o neto, si, xustamente.

B:...foi capaz de... falar coa palleta.

A: si, eso era o que sabemos nós.

B:o que pasa é que... xa saben, se falaron con eles, que non era... non era guiñol realmente gallego, porque era de fóra.

A: si, si, si.

B: Era francés. De Valencia... Si non el, o pai... Me parece que viñeran de Extremadura.

D: Si, si, si, si. Santa Marta de los Barros.

B: Entón eu pouco lles podo dicir, que xa o saben! Viñan de Santa Marta de los Barros?

D: Santa Marta de los Barros, en Badajoz.

A: El é estremeño tamén.

D: llevo aquí ya cuatro años.

B: e se dedica a cousas de etnografía?

D: sí, yo estudié antropología. Soy sociólogo, estudié antropología...

B: Entonces ahora, la conexión de Extremadura con Galicia, desde el punto de vista folklórico, quien es el que la establece?

D: Eh... Lo que se...

B: Ben cho sei! Non oiu falar da Benchosei? Pues mira. En Galicia, quizás más que nada los... eruditos gallegos se dedicaron a la... Los eruditos; investigadores... Predominaba la... El folklore, la etnografía, la antropología. En... La escuela de Nós era más bien de etnógrafos que de otra cosa. Y la figura más importante es Risco. Ahora estoy buscando... Bueno. Aquí precisamente, en esta parte hay... Como es un resumen de sus cosas, hay una parte que se dedica a la... textos de etnografía e Historia del Arte. El gran maestro era Risco.

D:Sí, sí, sí.

B:el libro este de... Sánchez Dragó, ese de la España Viva... Si se fija, la mitad está copiado de Risco. (ri) El lo cita así, una vez conté yo sesenta citas. Una vez, cogí yo... "a ver cuántas veces cita a Risco..." Bueno. Entre los discípulos de Risco y los amigos del, porque era amigo casi de... Era muy importante... Se llamaba: José Ramón, pero Ramón de apellido, eh! ... Fernández Oxea. Cuyo pseudónimo era Ben Cho Sei. Por qué escogió ese pseudónimo? Porque él fue a la guerra de África, la guerra de Marruecos en los años veinte, y tantos. Entonces tenía veinte años. Más o menos tenía la edad de... Y entonces se dedicó a... Una de las cosas que escribó, las primeras cosas, escribir crónicas de guerra. Como soldado... se hace cronista de guerra. Pero él lo hacía con nombre... con apodo. Tardaron en descubrir... Pero era... Entonces cogió un nombre que era al mismo tiempo gallego, "Ben cho sei" bien lo sé, y que sonaba árabe. Ben... Cho.. Sei. Bueno. Era el galleguista más acérrimo que eu conocín... O galleguista máis galleguista de tódolos galleguistas que hai no mundo (ri). Bueno, este era un home... De aspecto máis ben moro. Era mui moreno. Mui traballador. Era inspector... Primeiro maestro e despois inspector de escolas. E... Estuvo unha temporada grande na... na terra dos afiadores, en Luintra, por aí, todo aquelo, e fixo... xa despois, publicou, xa nos últimos anos, un traballo mui interesante, mui completo, que é A terra de Luintra. Me parece que se chama así. Que es la tierra de... muy etnográfica, muy llena de curiosidades. Que hizo completa. Y entre las cosas que metió allí, que hizo... Estudió el barallete, que es el lenguaje de los paragüeros, de los afiladores. Él lo llegó a conocer. Él llegó a ser el primero, aparte de los afiladores, y publicó su vocabulario, el diccionario que está en... A parte ese libro está publicado en cuatro o cinco sitios distintos.

Pero digo que Ben Cho Sei, era el entronque con... con Extremadura, porque... como inspector de escuelas estuvo sancionado, porque él era de izquierdas. Y entonces estuvo una temporada... Estuvo siempre... Disp... además se casó con una funcionaria del Ministerio de... de Instrucción... Que aún vive, me parece que aún vive, la viuda. El caso es que ya vivió siempre... Y fue inspector en Toledo... y en... Cáceres. Estou pensando ben se foi en Cáceres... Foi en Cáceres.

Él a donde iba, aunque era muy gallego, muy galleguista, normalmente trabajaba sobre cosas... También se dedicaba a su... ciencia. Y hizo muchas cosas sobre Toledo y muchas cosas sobre Cáceres. Y una vez que fui yo a Cáceres... Iba con Blanco Tobío, el famoso periodista que era íntimo amigo mío. Habíamos ido a comer con nuestras mujeres y fuimos a Cáceres. Y entramos en el museo de Cáceres. Tan bonito, con aquella parte de... Aquella especie de... De piscina no, el nombre... De alberca dentro de...

D: aljibe.

B: De aljibe. Bueno. Eh... Y yo me quedé asombrado (.) al ver que una de las salas se llamaba José Ramón Fernández Oxea. Cosa que no tiene aquí dedicada! Aunque... Bueno en la diputación de Orense... biblioteca y hay una biblioteca dentro.... Pero una de las salas del museo de Cáceres... Coño! Este nombre me suena mucho! (ri) No me... Carai! Si es Ben Cho Sei!!! Una de las salas de Cáceres. O sea... Se lo agradecieron, el trabajo que hizo allí, al... tiempo después. Me parece que él estuvo en Cáceres y después en Toledo, se acercó a Madrid. Osea que digo que... la conexión Ben Cho Sei... Se alegraría mucho, porque Ben Cho Sei se interesaba mucho por la gente que no era gallega, que se interesaba por cosas de Galicia, tenía

mucho contacto. Sobre todo... los poetas andaluces, él escribió sobre eso. Poetas andaluces que escribían en gallego, a parte de Lorca, Pérez Treus, y alguno más. Y el llevaba muy en cuenta eso y... tenía estudios. Era un personaje enorme. Enorme, trabajó entregado, muy desinteresado... Un hombre estupendo. Bueno, el trabajo es inmenso. Tengo una cantidad, aquí no, pero en Madrid... Cantidad de folletos, de opúsculos, en la Revista Gallega de Teología, en la Revista del Seminario de Estudios Gallegos, en el Instituto Padre Sarmiento... En todos lados. Yo qué sé, tendrá, centenares de... pequeños trabajos, de opúsculos, de esas cosas. Era un hombre... No de gran, digamos de gran talento, no era un Risco, ni un... pero un hombre enormemente trabajador, y...

Los Mayos, los recorría. Venía siempre a Madrid, a la fiesta de los Mayos, tenía un poco la obsesión de los Mayos. Y en cada... iba a Orense, siempre, pero también iba a otro pueblo. Y en Villagarcía. Eh... que eran los tiempos de Franco, como lo vieron una pinta rara, que tomaba notas, lo... la policía lo prendió. (ri) Porque creron que era un espía!

Pero... Él sabía de todo eso. Así como, Antonio Fraguas, el director del museo do Povo Galego...

A: Con él estuvimos.

B: ... que es un poco más joven pero que es ahora el escritor más viejo de Galicia. Es, si no es... Yo creo que sí, debe ser en este momento el mayor, en edad. Y... claro, es de este grupo. Como el Taboada Chivite, que ya murió. El de Verín... Había... El Xurxo Lorenzo... El Xurxo... que murió muy joven y el hermano Xaquín que murió muy viejo. Xaquín, cuanto trabajó! Todo este grupo, sobre todo... al rededor de Nös, trabajaron... Ahora quizá haya menos folkloristas que entonces. Pasó un poco la manía esa. Manía o lo que sea! (ri)

Entonces era la Prehistoria... Era curioso, los historiadores del seminario no se preocupaban de la Edad Moderna, de la Edad Contemporánea... Pero de Prehistoria y Etnografía, todo. Bouza Brey... Bueno, con Cuevillas...

Aquí empezaron... Hay un castro en Neixón, el... la investigación primera de... Cuevillas y Bouza Brey fue este castro que se vé aquí. (09:41) Que hay dos castros que fueron, primero...

[hai un ruído, non sei se se corta a gravación e reinicia]

.D:Y como era algo importante dentro de la cultura popular gallega, pues un poco...

B: Hay una... Yo escribí... Yo, entonces, como ahora... Ahora los hago en la Región, y en la... Estoy haciendo una cosa, que yo le llamo Novelo. Novelo es obillo, en galego. Y es... Los anacos tienen un hilo, desde hace tres años, y paso de un tema a otro, pero a veces me... estoy con un tema un mes, y sigo ...otro. Y a veces es fantasía, otras veces... histórica. Ahora estoy un poco estudiando el... el sermón, que era, de San Martín Dumiense, De correctione rusticorum, sobre... En que trata... Es... un sermón, opúsculo famoso, que puso San Martín en el siglo VI, en que... combate las creencias y las supersticiones del pueblo... que yo creo que no es celta, ni... y más bien todas... no habla ni por casualidad de los celtas ...ni de los castreños, sino que habla de Júpiter, de Marte, Minerva y todo eso. El combate todo eso, él combate un

paganismo romano. Pero se utilizó siempre como... el puritismo céltico y... Otero Pedrayo y... Pero eu creo que no hay puritismo céltico ahí, a la vista, ninguna. Y todos los nombres son... los augurios eran muy romanos. No necesitaban ser celtas; los augurios era una cosa completamente clásica, no? Pero bueno, es muy importante el De Correctione rusticorum, que es un... está traducido por Pedrayo, que publicó Nös en el año 30, y... estoy dándole vueltas a eso, siguiendo el hilo, me... llegué. Con el hilo me voy, pum! Encuentro una cosa y me paro en ella. Bueno, pero venía esto a que yo estoy escribiendo lo que llamo Anacos, o sea añicos, pedazos, desde el año... 46, se puede decir sin parar. Unos diarios, pero a veces... Pero pongamos, por término medio, uno cada dos días, había temporadas que non había tal... Y entonces, los hacía en La Noche, el periódico que después dirigí, y que tuvo muchísima importancia porque era la cultura de aquel tiempo, y... ahí pues cada día una cosa distinta y llegaba, en el Apóstol llegaba... llegaba el Tragaestopa y le dedicaba un Anaco al Tragaestopa. Y una de las veces lo propuse, diciendo que era, como... Entonces yo creía que era más gallego de lo que en realidad era! Aún no sabía yo exactamente que era de procedencia francesa, y tal. Y dije que un hombre así, que era un representante del... debía ser académico de la lengua. Lo propuse para académico de la gallega! Al Tragaestopa! Y entonces, al día siguiente, en la Academia Gallega, don Ángel del Castillo, que es, era el primer arqueólogo, o casi, de más fama, que había en Galicia, un hombre que había sido gobernador civil de Pontevedra durante la República, y hombre muy serio, muy... Y se cabreó muchísimo por eso de querer meter a Tragaestopa en la Academia! Y entonces yo estaba propuesto por Don Antonio Couceiro, que era editor de la... cosa... del Diccionario Biográfico de Escritores Gallegos y por Aquilino Iglesia Alvariño, que era un gran poeta, y íntimo amigo mío, para proponer...

[Entra a muller con nenos e saúda]

(14:20)

B: y entonces se cabreó tanto que... la profesión que me iban a hacer de un día para otro a nivel formal, rompió los papeles... Y me... hasta que después, pasaron tres o cuatro años y ya escribió Taramancos, de casualidad, que si hablaba bien de la Academia y me hicieron correspondente. [chillido dun neno] Pero Tragaestopa me retrasó el ingreso en la Academia!

D:[ri] Por qué se llamaba Tragaestopa?

B: ah, por la... Eso no sé si lo explicaron.

D:no

B: A ver... Porque la atracción de... no dentro del espectáculo, del interior, sino del exterior... El exterior estaba delante de una cosa mucho más sencilla que esta, sería, ni siquiera la mitad, y sin tantos... flamenquismos [ri]. Eh... No sé qué... qué decoración tenía así, se ponía vestido de... pallaso, más bien. Una cosa parecida a un pallaso. Y con una hija, generalmente, tocando el tambor...

A: así ?[débelle ensinar a foto de Vida Gallega]

B: Sí. Mäs o menos, no sé si tendría... Sí, era eso. Una cara pintada de blanco, así, desde luego... de pallaso. En realidad es un Pierrot, no?

A: Sí.

B: En cierto modo. (.) Y entonces, atrayendo a la gente pal espectáculo. Y entonces tragaba estopa. Tragaba estopa en cantidades...[ri] en cantidades, no sé qué sistema usaría, eh! Venga a tragar estopa, le llamaban Tragaestopa. Él, yo creo que Barriga Verde era un nombre del... de los personajes que actuaban allí, sobretodo el más importante, el héroe. Es un guiñol.

D: sí, sí, sí.

B:Pero... Pero tragar estopa era lo que atraía a la gente, veían tragar estopa y por lo menos ya se divertían viéndolo fuera. Sin pagar nada, porque llamaba... Era la manera de atraer gente para dentro. Tragando estopa [ri]. Y entonces no hablaba, porque mientras tragaba estopa no podía hablar... La técnica suya de hablar con la palleta, hacía un... unos sonidos, enfín una manera de hablar claramente original, [ri] No... No... Enfín, era único. Y entonces, ya empezaba el espectáculo, y que costaría, cuando yo empecé a verlo, pues costaría... Serían los años 20, yo creo que costaría un real. Últimamente ya... era una peseta. Era una peseta. Iban pagando, entrando y entonces empezaba... empezaba el guiñol que era... un combate...[Volven chillar os nenos]

D:cerramos la puerta?

[síntese ruído de portas ao pecharense]

B:... pues, el combate era... una pelea dun cura, en realidad, con el Demonio. Con el Demonio. Y... En... primero... discutían, él utilizaba así un lenguaje... era una especie de ventrílocuo, yo creo que utilizaba dos... el lenguaje por un lado del... Cura con su roquete, vestido de... E... bueno, estaría vestido de negro, pero recuerdo que llevaba... no sombrero, era un roquete desos que utilizan los... los curas dentro de la iglesia, no sabes?

A: xa.

B:... parecía un tricornio, eso. Y el Demonio, claro, muy... encarnado, tal, con sus cuernos... Ummm... Muy pequeños. Lo que tenía es una habilidad colosal en los dedos. En los dedos. E... E... Y... Y cada uno de los combatientes: o sea, el cura por un lado ... Con sus teologías y su tal [ri] Empezaba una pelea terrible entre los dos.... muñecos. El cura y el Demonio. Y ... tenía en una mano... el Demonio, en la otra mano... el cura. El tipo aquel. Eh... y Barriga Verde no sé si había un muñeco del, debía de haber un muñeco de Barriga Verde, también... No me acuerdo bien. O que le llamaban Barriga Verde al cura... NO sé. Non me acordo... exactamente. Y tenía una tablita muy delgada, cada uno. Era delgadita, pero resonaba tremendamente, y entonces el combate empezaba cogido así, dentro. Agarrado entre las dos manos de cada muñeco, que lo metía así con dos dedos, seguramente, no? Y empezaba una pelea! A la gente le hacía una gracia enorme, los chiquillos gritando... Era una pelea tremenda! Bom, bom, bom, bom! Primero ganaba el Diablo, no sabes? Como hacen en... Primero ganaba el Diablo, entonces o cura ya quedaba casi... grogui, ya no había manera de... Después reaccionaba el cura y... Bo, bo, bo, bo, bo!!! (.) O Barriga Verde... No... Tengo así una confusión entre Barriga Verde y el cura... No sé ahora si el cura se llamaba Barriga Verde... No me acuerdo bien. Y... Y entonces quedaba el... el Demonio caído, muerto... Y le hacían una especie de entierro! Y entonces

terminaba la cosa, cogiendo un muñeco, el mismo cura, me parece, cogía a Barriga Verde por detrás, y seguía no sé si un monaguillo, campanilla, y tal , terminaba, y creo que decía al final una cosa, que aún ayer me lo recordó, no sé si hablamos de esto, con Fariña Jamardo, que es un investigador, historiador de... más bien de la cosa de la administración local... El hombre que más sabe de parroquias y municipios. Que vino aquí a hacer el pregón de las fiestas, y me recordaba que él teminaba diciendo... Algo así: "Morreu o demo, acabouse a peseta!" (21:13) Acabouse a peseta. Y terminaba el espectáculo. Era el final.

D: Eso, por qué año sería, dice usted?

B: E... Yo creo que... Barriga Verde, el cura... por lo menos en los años 20, ya muy al principio, estaba... Yo creo que debía estar, seguramente ya antes.

D: ahaha

B: Ya antes. No sé en qué año vendría a Galicia. Yo, toda mi vida lo recuerdo. Desde muy niño. En Padrón, la Pascua, era donde primero lo vi. Y... En la Pascua, y después en el Apóstol, en Santiago. O sea que yo creo... Seguramente todos el siglo anduvo por aquí. Ya antes del. Y llegó... a la guerra. Yo creo que aún después de la guerra, todavía actuaba Barriga Verde.

D:Pero la última vez que oyó hablar de él, o que le vió, no sabe en qué fecha sería?

B: Yo creo que después de la guerra aún lo... aún lo vi.

D:Pero no mucho después?

B: Mucho después no. No, porque efectivamente yo estuve... Yo estuve en la guerra en zona roja, fui comisario del ejército... rojo. Y... pero después vine, para aquí... estuve en el periódico... volví a Santiago, donde había estudiado, la carrera de Letras, filosofía y letras, y... Y entonces estuve en La Noche, primero de redactor, después director, y... Estuve 18 años. Y en ese tiempo, desde luego yo... yo lo vi en Santiago, si... Yo creo que hasta que estuve yo en Santiago, más o menos, que marché en el año 65... Yo creo que Barriga Verde aún andaba por ahí.

D:Sí, sí, sí.

B: Y escribí muchos Anacos, sobre él... Pero no tengo ninguno recogido en libro. Porque aquí, en el Primer libro de Anacos santiagueses, aquí están recogidos los Anacos que escribí en un año. A raíz de... En el año 47... Eh... Pero, de temas santiagueses. Yo escribía... lo mismo de política internacional, que de cosas... Y muchos, aún editaba... (incomprensible)... temas madrileños... Pero los temas santiagueses del primer año; primer y segundo año, están aquí recogidos. Y entonces hay aquí una cosa que es lo que más... que es lo que tuvo. Me parece que es "fantoches de vanguardia" y que está inspirado un poco en... en Barriga Verde, sin citarlo, y haciendo una cosa que realmente, que no tenía nada que ver con la...

[le] "Vísperas de la Ascensión en la sentenciada feria de Compostela". Digo sentenciada porque en ese momento parece que estaba dispuesto que la iban a cambiar de sitio. "Feriantes de incógnito toman churros con anisete en el vivac. Hay el silencio, la tristeza reflexiva que precede a la batalla. Los altavoces están

enmudecidos, los churros caros, el anís aguado. Las caras hoscas, las vísperas mustias. Compostela está triste como una princesa solterona... !Con lo alegre que había sido en su mocedad! Sin embargo no es tan vieja. !Si quisiera arreglarse, retocarse y retozar jocunda cuando la tradición señala!

Gracias que nos habían invitado al ensayo general del guiñol. Maese Pedro de Lérez... [ri]

D: era de Lérez, él?

B: Él... bueno, en Lérez establecieron el campamento. Ahí están los que llaman moinantes, los moinantes de Lérez, un nombre que tendrás apuntado. Moinante de Lérez es el... que se dedican a la cosa de las ferias, o bien con tómbolas, o... El moiante era una cosa un poco despectiva, porque, bueno, estaban relacionados en cierto modo con los carteristas, también, que... formaban a veces la misma tribu, la misma... Entonces había una organización carterista, muy importante en Galicia y muy interesante que la dirigía Venerando, el famoso Venerando que vivía na Portela. Vivía cerca en la... de Portela, que ahí tenía una casa estupenda. Entonces la versión de un magistrado supremo que era íntimo amigo de él, que lo salvó... Que era Evaristo Mouzo, una gran persona, que terminando siendo magistrado del tribunal supremo; y siendo juez de Arzúa, un día le dice... Porque el juez, claro, de instrucción, tenía ... Eran inspectores de las cárceles. La cárcel en cierto modo estaba... y le dice un día el carcelero: "Don Evaristo! Veña... Veña a ver por alí, que hai un carterista que está alí e está o home, está sufrindo moito. Veña a velo, que... Que si lle doen muito os collóns..." Entonces... va Evaristo, y lo encuentra que tenía una ortítis. Entonces eran muy frecuentes, las.. y todas esas cosas. Y lo encuentra sufriendo allí... Y los carteristas entonces lo que hacían era la quincena: los cogían... con la... bueno, robando una cartera y... (26:50) la pena que respondían... no los juzgaban ni nada, pero les daban una quincena en chirona. Una quincena, en chirona. Evaristo lo ve allí... y era Venerando, de joven. (..) Lo ve y lo pone en libertad. Inmediatamente, y sin cumplir la quincena. Y claro, Venerando le quedó siempre agradecidísimo a Don Evaristo. Y... me contaba Don Evaristo, y que una vez en el Apóstol, él había ido con un amigo suyo... Me parece que madrileño. El amigo, le invitó a venir con él a Galicia, él era... Él me parece que además, después fue juez de Santiago, porque el juez... cuando estalló la guerra era Don Evaristo. Y... al... amigo, llevaba bastante dinero, porque estaba de viaje, en la cartera, y se la roban. Entonces Don Evaristo le dice: "no se preocupe... non te preocupes que... la cartera te la devuelven". Entonces avisa... manda avisar a... Venerando [ri] , que era el capitán de todos los carteristas, y le dice "mira, ten que aparecer a carteira do meu amigo..." e "Non se preocupe, Don Evaristo, que... devólvena enseguida... Miro aí a ver quen foi e tal. " Pasan unas horas, se acerca a donde está Evaristo... En el Casino, o no sé dónde... Y le dice "mire usté, se quere usté; todo o que usté diga. Devólvenlle a carteira. Pero teña en conta unha cousa. Que o carteirista que lle roubou a carteira ten sete fillos, mortos de fame." [ri] "Así que depende de... Si usté quere que lla volvan, vólvenlla. Pero mire: fanlle máis falta os cartos ao carterista que ao seu amigo." E o Evaristo dixo "tes razón, Venerando, que se quede con ela."

[rin os tres] Y después... Ya era Magistrado del Supremo, Evaristo. Y todas las... todos los veranos... Vivían en Vimianzo, o por ahí, cerca de la Costa de la Muerte, en Muxía... Pero todos... Yo creo que todos los años iba a comer con Venerando! [ri]

Que hacían una fiesta... Ya estaba retirado, Venerando, eh! Tenía una buena posición, como puede tenerla un contrabandista. Ese Evaristo era mui coñeiro!

Eso iba a cuento de la cosa de...

D: de los moinantes...

B: pues... claro, decía que el moinante más importante era Venerando, que era natural de Lérez, vivía... Se casara en la Portela. Vivía allí. Sí. Y... era una organización completa, porque generalmente... están todos... de Lérez.

D: Sí, por eso en San Pedro de... Cómo era? De Lérez...

B: Continúo: "ya en la barraca nos ofreció una silla. Hablamos de teatro." He exagerado por completo. ; "ha leído mucho teatro extranjero; escandinavo, irlandés, francés. [ri] A O'Neill se lo sabe de memoria[ri] y además nos citó otra porción de dramaturgos cuyos nombres no damos porque nos confundiríamos en la ortografía. Nuestro Maese también escribe teatro: el que representan sus fantoches.

En la Ascensión –al día siguiente- se estrenará "La tragedia del conde de Lemos" , la obra que íbamos a ver en su ensayo general". Aquí hay, en todo esto... Yo creo que... entonces empezaba Cunqueiro el realismo mágico, y eso tengo yo algún... Aquí hay mucho realismo mágico, con estos Anacos. Y aquí empieza, en realidad hay algo de realismo en esto también. Y empieza ya, aquí algo... una especie de... de guiñol, la lengua de Argote, en que aparece Góngora, el conde de Lemos... Un lío, una cosa así que no sé como se me ocurrió en aquel día, porque a veces no sabía que escribir y pum! Como era una cosa que se publicaba diariamente, esto era de un día... Esto era del día siguiente.

D: ahá.

B: estuve dando... Cono... la farsa de Bululú de... De Manuel María. Y yo siento no tener... quizá en Madrid... Porque así como los primeros años recorté todos los Anacos, después me cansé... y tengo... perdí muchísimos, están las colecciones de los períodicos... No los tengo, yo no los tengo, en este momento no tengo ninguno.

A: En la Universidad... En la biblioteca de la Universidad tienen la colección completa de la Noche.

B: Sí, la colección de la Noche, y aparte, hay la Noche misma,

A:Y había, aparte de usted, alguno que escribiera algún artículo... sobre Barriga Verde?

B: Sobre Barriga Verde? [pensa] Yo en este momento... Yo creo que estos nombres que le dije antes son los que pueden haber escrito sobre... Yo creo que el mismo BenChoSey, Fraguas... Todos estos folkloristas... Puede ser que haya, pero yo no recuerdo, no recuerdo.

D: Con Fraguas hablamos, también. Estuvimos hablando con él, y no, él tenía recuerdos de... recuerdos de Barriga Verde, pues por ahí, de los años 20, 30. Eran sus recuerdos, luego ya perdió la Pista de Barriga Verde.

B: Aún siguió muchos años por ahí. Ya digo, yo el tiempo que estuve... Yo estuve en Santiago exactamente del... La Noche empezó en el 46, y yo escribí desde el primer número; porque estaba en Madrid, después me incorporé a La Noche el primero de enero del 47, y estuve allí hasta que me echaron en el año 65 [ri]. Estuve dieciocho años. Y en ese tiempo... yo creo que aún hasta última hora, Barriga Verde estaba actuando.

D: sí, sí, sí , Y no recuerda usted más cosas del espectáculo? Porque nosotros por ejemplo tenemos entendido que también hacía una especie de... actuaciones musicales, o números de circo, o algo así... No recuerda...?

B: sí, pero yo creo que eran... las hijas.

D: las hijas...

B: Las hijas, o los hijos... así vestidos de... Daban allí unas volteretas, y... pero eso ya era fuera del guión.

D: ahá: El plato fuerte era el guiñol, claro.

B: en realidad... era lo que... atraía gente, y lo que... después, para rellenar un poco... Pero que el espectáculo duraría media hora, una cosa así. Hacían bastantes sesiones... mientras duraba la... la feria. Porque además la chabola era... mucho más pequeño que esto. La mitad de esto. Y cabrían... de cada vez, muy apretado, en torno a veinte personas. Si se hacían veinte pesetas... o veinte reales... Venga, y otra y otra... Estaba... sucediendo la gente. Y él mientras tanto salía... no sé si con la trompeta, también... Él me parece que tocaba una trompeta. Y... tragaba la estopa, la gente se... Asombraba mucho, sobre todo quien nunca lo viera. Lo veían la primera vez, y venga a tragar estopa! Que no sé cómo la metía... Se la metía en la boca, la metía por fuera... [rin] Sería una cosa de prestidigitación.

D: y él se llamaba Silvent de apellido?

B: sí, Silvent, sí.

A: Usted lo conoció personalmente?

B: No, hablar con él me parece que... no. No sé, no lo interrogué nunca, no... Me parece que no llegué a hablar...

D:Le insisto tanto en el apellido porque resulta que cada vez que lo vamos conociendo más, nos damos cuenta de que posiblemente no hubiera un Barriga Verde, sino que habría no sé quantos barrigasverdes funcionando por aquí por Galicia. Y es que nos quedamos sorprendidísimos, porque hace poco... Nos llegaron noticias...

B: La familia del era toda esa... Pero no toda en Galicia...

D: sí. Todos los barrigasverdes de la familia se llamaban Silvent de apellido, pero es que nos han llegado noticias de gente que hacía Barriga Verde y que no era Silvent.

B: Pero dentro de Galicia, yo, en la zona mía, que es Padrón, Santiago...

D: si

B: puedo asegurar que no hubo ningún Barriga Verde más que Tragaestopa.

A: en la zona esta trabajó el Tragaestopa este, el Silvent,

B: pero la línea del... digamos que todo el circuíto de... de ferias y fiestas era más amplio que Santiago. Él operaría en Pontevedra y Coruña, por lo menos.

D: claro.

B: Andarían hacia Orense, Lugo, también.

A: El otro día cerca de Chantada nos hablaron de un Barriga Verde...

B: que no era este

A: que no era este, una señora de una taberna decía que actuaba allí y que paraba allí a dormir en su casa. También hasta los años sesenta y pico...

B: Y no era ese mismo?

A: Contó que lo conocía personalmente y se llamaba Ramón. Y entonces tenemos los dos hermanos que se dedicaban, los dos hermanos Silvent que se dedicaban, uno era José y el otro Santiago...

D: Unos estaban en la Coruña y otros estaban en Lérez. Y los de Lérez eran los que actuaban por Padrón, Santiago... Lo que es de Santiago para abajo. Llegaban hasta Mondoñedo. Y luego estaban los hermanos de la Coruña, que era Santiago Silvent, que se dedicaban por lo que es todo el norte de la Coruña, y el norte de Lugo. Justamente el límite era Mondoñedo. Y entonces... pero claro, hay una zona que es todo el interior de Orense, en el que también actuaba Barriga Verde...

B: yo creo que Cunqueiro tiene que haber escrito sobre él.

A: Le preguntamos a César y nos dijo que él creía que no...

B: Habría que ver todo... Cunqueiro hizo tantísimo. Pero está pu... Están publicadas... muchísimo. Todo no terminó todavía, pero en las editoriales de Barcelona publicaron, por ejemplo todas aquellas cosas que ... por Radio Coruña, que es un tomazo así colosal que lo publicó Filgueira, en Pontevedra; fue... con ocasión de... apareció con ocasión del seminario... Cuando fue el año que le dedicaron las letras gallegas a Cunqueiro, que hubo... un congreso, cunqueiriano, en Mondoñedo, que yo asistí. Entonces se publicaron... todas las... todas las charlas de... Que a veces son un poco modificados los artículos, o... a veces se repite la cosa, pero ... Hay, yo que sé, una inmensa cantidad de... y a parte... Eu creo que en Cunqueiro debe haber alguna alusión...

A: Cunqueiro tenía un interés claro en Barriga Verde. Sabemos que él y Cesáreo González el... productor de cine, llegaron a filmar a los muñecos.

B:ya .

D: sabemos que hicieron unas... no sabemos si es un documental o parte de una película, o...

B: ...sobre Cesáreo González el que más sabe, que estuvo con él empleado, bueno como jefe... encargado de prensa, que además es paisano de Luintra, también, porque ... era paragüero!

A: mmm

B: Cesáreo González era afiador, fue afiador. De chiquillo era un zagal que llegó a ir con... porque los afiladores, los paragüeros andaban... Llegaban... sé de un caso de llegar hasta China! Pero Cesáreo empezó de niño acompañando a su padre, a a su tío, de... cómo era... un nombre muy bonito que viene a ser así como zagal o... en barallete. No me acuerdo cómo es. Y González empezó su vida... artística y su vida económica de... afilador. Bien, pues Fernández Ferreiro que es redactor de Galicia, José Fernández Ferreiro, que es también de allí... Estuvo ya cuando González ya era empresario de cine... Antes de venir para La Noche, que vino para La Noche, después pasó para La Voz de Galicia... fue empleado de... Y es el que más sabe de... Y puede ser que os dé algún dato sobre... sobre eso.

D: Sí porque no sabemos muy bien qué era, ya le digo. No sabemos si era un documental, o era parte de una película, o es algo que ni siquiera se llegó a realizar... Simplemente rodaron y luego no...

B: Habría que ver...

D: Claro. Y hablamos con el hijo de Cunqueiro, también estuvimos preguntándole por la película, y decía que no sabía. Pero dice que es que claro, su padre hizo tantas cosas... NO sabe todo lo que hizo!

B: quieren una cerveza? O un...

D: Bueno pues...

A: una cerveza.

D: Yo prefiero un vino porque la cerveza no me...

B: El vino de aquí es un vino muy inestable.

[óeselle máis lonxe, supoño que servindo as bebidas]

[comentan fotos de Anxo]

B:Bueno, tenemos la pelea con el cura y el demonio...

A: lo que tenían también era los muñecos tallados por él, polo visto. Tuvieron una colección de ellos más antiguos, con los que empezó.

B: sí, puede ser que a última hora...

A: son tallas mucho más elaboradas...

B: Sí... encargase ya cosas a... Creo que no, era más bien... Digamos rústico.

D: sí, estos ya los hacía él.

B: estos ya parecen... esculturas clásicas!

A: son del siglo XVIII o XIX, suponemos.

B: Son del...?

D: éstos.

B: éstos son del... Sí?

A: del XIX seguro, y posiblemente más antiguos.

D: Por lo visto la manera de construír esos muñecos, con los ojos de cristal, y no sé qué más características eran...

A:nos lo dijo un chaval que trabaja como restaurador... A mí me dio la impresión esa en cuanto los vi. También por lo viejos que están, y todo eso.

B: Eh... Conocéis a... El que tiene... precisamente el taller enfrente, que se ve desde aquí, desde el otro lado de la ría, que es este escultor... Cómo se llama el pariente de Castromil? Que es hermano de la mujer de Evaristo Castromil?

[a muller di algo incomprensible]

B: Lombera.

A: Ah, César Lombera.

B: César Lombera

A: yo personalmente no lo conozco.

Muller: vive en Catoira.

B: este debe conocer bastante las técnicas de esto, porque él se dedica...

A; Empezo trabajando como titiritero también.

B: Él se dedica a las cosas de cartón, hace... Hace cabezudos, y hace todas esas cosas. Esto que es? Esto es cartón?

A: No, madera. Son tallas de madera.

B: Madera. Si queréis podéis visitarlo... Él hasta fue teniente de alcalde, concejal en Catoira. Ahora no sé si es. Y tiene... Por Villagarcía, o por la autopista...

D: no, vinimos por la autopista.

B: por la autopista, hasta Carracedo, pasado Caldas, no? Bueno, pero si en vez de ir por ahí, al llegar al cruce de Catoira, pasado el puente, seguís dirección a Villagarcía... En una casa a tres o cuatro kilómetros de Catoira, a la izquierda, tiene allí el taller César Lombera. Osea que si queréis verlo lo mejor es que paséis por.. cogéis por la derecha [sigue explicando cómo chegar. Despois falan do viño]

(45:00)

D: Yo quería hacerle otra pregunta también. Usted recuerda si Barriga Verde, todos los diálogos que hacía, los hacía en gallego? O utilizaba el castellano, mezclaba...?

B: eu creo que máis ben era unha actuación mezclada. Me parece, eh! Desde luego había palabras en gallego. Pero yo creo que debía haber una mezcla... de castrapo. Me parece. Pero los gritos y tal eran más bien en gallego.

A; la frase del final era en gallego. Que es lo único que conocemos así textualmente.

D: y luego también se acuerda si en el diálogo, en los diálogos que había dentro de... De lo que él hacía... Se hacían referencias, pues a temas de la vida local, o a sucesos o... o cierta crítica... No recuerda?

B:No recuerdo. No, no. Se repetía casi siempre lo mismo, exactamente igual, y no... no hacía crítica social [ri]. Únicamente... quizá un poco... un aire así un poco anticlerical, tal vez... Puede ser. Así un matiz... No era así muy respetuoso con... Con el clero! Aunque vencía al demonio no era... no era un auto sacramental! [rin]

[Remata a cara A]

cara B

B:... estaban muy bien diferenciadas aquellas clases sociales, entonces. Ahora hay más, más... Ahora... bueno, ha mejorado mucho el nivel de la... económico de... la clase que llamarían artesana, en otro tiempo. Pero iban... También los señoritos de pazos, mismos, iban a verlo en un momento dado. No es que vieran en todas las ferias, pero de vez en cuando, pues, ... forasteros que estarían viendo... también clase media también iba... pero no, en eso no había diferencia ninguna, el público era, era... era común. Todos los niños, y pués hijos de señoritos, como hijos del resto... Del que tenía el real o la peseta que costaba y...

D: Es curioso también porque ahora... lo que es el guiñol, el guiñol clásico, fue derivando hacia los niños, no? Y en momentos como el que usted nos está contando, no era una cosa de niños. Vamos, era también de niños pero era para todo el mundo, para gente mayor y...

B: Después vino un guiñol, que no tiene nada que ver con éste, pero venía a Santiago. Venía a Santiago todos los años. Ella era, una señora, que aún vive, que se llamaba María Gómez. Era alta, guapa... que es muy curioso, pero eso ya por otra... Bueno. Ella era un mujer de... de una familia intelectual bastante importante, porque era nieta por ejemplo de un catedrático que había sido de Historia de la Universidad Central, famosa (...) que era Ortega pero no tenía nada que ver con Ortega y Gasset. No era nada de esa familia. Se llamaba Ortega, el abuelo. Un historiador de principios de siglo, profesor catedrático de la universidad central. Y ella se había casado, me parece que ya dos veces. Una con un capitán polaco, durante la guerra, o algo así, de las unidades internacionales... después con un funcionario de Hacienda. Ella era funcionaria de Hacienda e máis pariente daquel famoso político Goicoechea. Antonio Goicoechea, que a vosotros no os suena, pero era ministro con la monarquía y jefe de los monárquicos con Calvo Sotelo, y él era uno de los grandes jefes, con la monarquía, don Antonio Goicoechea. Los monárquicos durante la República, los primeros... después fue gobernador del banco de España y de todos los bancos... Bueno, ella era sobrina también de Goicoechea. Pero tenía, amante que después fue su... su marido, su tercer marido

ya, me parece, y que se llamaba Salvadores, Federico Salvadores, íntimo amigo... mío, gran amigo. Era profesor de ciencias naturales del liceo francés. Era de familia medio gallega, los Prieto de Villagarcía... Bueno, él se llamaba Federico Salvadores. Profesor de ciencias naturales del liceo francés, que los discípulos de ellos fueron ministros... Sí, era una gran persona. Federico era gigantesco. Era jugador del canoe, del waterpolo. Era jugador internacional a veces, era un gran jugador de waterpolo, de joven, claro. Y... muy buena persona. Y María, la amante... lo dominaba, la verdad. Y le hacía... Y durante el verano recorrían las ferias, y venían siempre a Santiago. Yo lo conocía de Madrid, y venía a Santiago, todos los años reanudaba la amistad, porque venía a mi casa. Los dos. Y él le ayudaba en el montaje... todo. Ella... actuaba ella sola, claro. La que movía los muñecos y todo... Pero el que le... Llevaban, tenían una furgoneta... Conducía la furgoneta, el que le llevaba de aquí para allá, el que le contaba las cosas era Federico Salvadores, que era profesor de ciencias naturales de la [ri] del liceo francés! Pero durante las navidades, en Reyes y tal, ella actuaba, ya no popularmente, en las ferias, sino que actuaba, pues en alguna casa rica... de Madrid y tal... que... O un día de un cumpleaños, un santo, tal, contrataban el guiñol aquel de María. Y allá iba también Federico Salvadores. Pero en alguna de esas casas, sobre todo en Reyes y fin de año y día de... y día de Navidad, le exigían al guiñol, a... ella, que llevase un Papa Noel, [ri] o una... Y le hacía poner, le ponía las barbas a Federico Salvadores, que era... jamás hubo rey mago tan alto y fuerte [ri] . Y a veces se encontraban, que los chiquillos que estaban por ahí eran discípulos suyos, del liceo! [ri] No sabía que... Tenía que disimular con las barbas blancas, y procurar que... [ri] Y era, el pobre Federico ... Murió hace un par de años, de una apendicitis, y hasta me dijo un... Un amigo también del, muy amigo, que era este que escribe en El País, eh... Gurméndez, el filósofo, un filósofo íntimo amigo del, Carlos Gurméndez... Me decía él o la mujer de Carlos Gurméndez, que había muerto por desatención de ella! Que por una simple apendicitis no... No venía por nadie, cuando ya estaba... y se murió. Pobre, Federico. Era de mi edad, en realidad, no era ningun chiquillo. Pero hubiera podido vivir mucho más. Él era fortísimo!

Y ese era el otro guiñol que tuve yo [ri] . Pero ya un guiñol de estilo... Ya sin relación ninguna con...

A: y esta María Gómez trabajaba en Santiago?

B: venía... Durante muchos apóstoles vino.

A: Pero... sobre qué años?

B:Pues aún estaba yo en Santiago. En el... antes del 65.

D:Entre el 46 y el 65.

B: Quizá del 50 o...60, por ahí.

D: Seguramente que ella conoció a Barriga Verde, si actuaba en la feria.

B: No sé si coincidirían, no tenía así mucha... Nunca la oí hablar de Barriga Verde.

D: Sí, bueno, porque no era... no era como Barriga Verde, que vivía de ello. Esta...

B: Bueno, en realidad debía vivir, eh? Más algunos ingresos que tuviera de otro... algún dinero que tuviera, pero... Era profesional, eh! Era profesional, porque... Desde luego el verano estaba dedicada a ello. (.) Y no sé si seguirá actuando todavía. Yo hace años que no... Al principio de estar yo en Madrid, aún venían por mí casa, y después se (...) Salvadores, de vez en cuando, estas cosas. Madrid es tan grande que se pierden las... relaciones. Pero a Federico aún lo veía de vez en cuando.

A: Pues hablando de Madrid, usted debe conocer a Imelda Aragunde...

B: Ah! Aragunde, Luís?

A: Sí... Luís está muerto, según me dijeron.

B: Ah... Imelda está en Fuencarral.

A: Sí. Es que suponemos que... Si existe el archivo de la fotografía del padre, que debe haber bastante material sobre Barriga Verde.

B: Pues mira. Ella está establecida actualmente en el pueblo de Fuencarral, que está incorporado a Madrid. Y allí véis una... que un día me llevé yo una sorpresa, porque yo vivo en la Ciudad de los periodistas, que está relativamente cerca del pueblo. Y iba... paseaba mucho por allí. Y un día, veo... "Imelda Aragunde" en una calle de Fuencarral, el letrero. Y yo acababa de verla porque estuvo establecida en Boiro.

A: sí, eso sí.

B: esa mujer es un poco... Coja, porque... Alta, fuerte, coja... Rompiera una pierna y no se la curara nunca... Así muy coja. Bueno, tiene hijos e hijas y tal... Y vendieron Boiro y se fueron a establecer allá.

A: Sigue trabajando en fotografía? Tiene una tienda de fotografía en... ?

B: sí, sí, sí.

A: La tienda estaba en Brevere (?)

B: sí, un día hasta fuímos a verla... Lavandeira, el fotógrafo, de la Agencia Efe, no sabes?

A: Sí

B: Fue un gran fotógrafo, (...) y un día fuímos allí... Pero con ella me parece que no llegamos a hablar, nunca la encontrábamos. Encontrábamos a las hijas, que no... Que no tenía así mucha idea. Pero podéis encontrarla en Fuencarral, si vais a Madrid.

D: Es que lo que sabemos es que el padre, Luis Aragunde, que, por ejemplo, en la inauguración de la estatua de Rosalía, en Padrón, que por lo visto actuó Barriga Verde, pues claro, Luis Aragunde sacó fotos. De la inauguración y de Barriga Verde.

B: sí, la estatua... Cuando se inauguró la estatua de Rosalía hubo una... una manifestación literaria como no se repitió después nada... que la organizó... Camilo

y conmigo... y yo con ellos. Camilo... y al año siguiente fue la (...) Cabanillas , que también fue una fiesta colosal, estaba el espolón lleno... de gente. Fue algo... irrepetible, y entonces parecía asombroso, porque hubo muchos problemas políticos sobre todo, en el segundo año. Iba el arzobispo, el cardenal y que aquello ya... en cierto modo protegía mucho la...

D: amortiguaba...

B: Pero, bueno... Hablara Otero Pedrayo... Aquilino leyó un poema, bueno. Fue una... fiestas colosales, aquellas. No se repitieron, después de la segunda. Después hicieron ya con otro, ya no... ya no intervino Camilo. Pero aquello fue algo impresionante. Y... pero, especialmente actuar Barriga Verde para la inauguración de Rosalía no, estaría allí...

D: Estaría allí, claro.

B; Estaría allí, porque eso se celebraba al día siguiente de la Pascua, me parece que en el lunes; el lunes o el martes de Pascua.

D: claro, estaría allí.

B: Estaría allí, pero no es que actuara él en la [ri], en lo de Rosalía. Estaba allí, claro... o estaría en ese momento, que fue en el cincuenta y tantos. (...) Recuerdo que dice Camilo "e o ano que vén que facemos?" Me dice a mí. Y entonces le digo yo: "pois a coronación de... Cabanillas. A ver si quere."[ri] Y como se había coronado Quintana, se había coronado... Zorrilla, se había coronado... En Galicia nunca se coronó a nadie. Y entonces recuerdo que fuimos... Camilo y yo, y alguno otro más de la... a hablar con él a Cambados. Y Cabanillas se resistía, porque era un hombre muy sencillo, no quería... esas cosas. Pero ya, después de mucho hablarlo, y de tal, y de... Quedó así un poco... Dice: "bueno, por non estropearlle o pasodoble aos de Padrón." [ri] Por non estropearlle o pasodoble aos de Padrón. Aceptó. Pero en el momento en que le colocan... Debía ser una corona de laurel pero hecha en oro, o hecha en plata... No, era un laurel de Rosalía, de la casa de Rosalía. Un laurel como podría haber aquí, como hay tanto alrededor de la finca. Que corté ahí ahora... Y era una... Y él, discretamente, cuando la Raíña de las fiestas le iba a colocar... se lo cogió en la mano, no le dejó coronar [ri]. No se dejó coronar!

D: [ri]

B: Eso fue al año siguiente. En dos años... Pero fueron extraordinarias, no hubo manifestación tan... Estaba lleno. Estaba... se puede ver en las fotografías de los asistentes, y estaba allí lo mejor de Galicia. Eh... intelectualmente. Estaba allí todo el mundo. Todo el mundo. Allí no faltaba... podedes preguntar... Poetas... Bueno, quizá el que faltaba... Cunqueiro me parece que no estaba. Cunqueiro en aquella temporada... cosas raras... la vida de Cunqueiro fue muy... Problemas económicos, esas cosas... Estaba... Después de aquel momento fue cuando Cunqueiro, cuando se vino a Vigo y empezó a emerger. Pero aquello... su picaresca [ri] lo tenía un poco apartado. Pero allí... Todo el mundo, todo el mundo estaba allí, concertado en primera... línea. Pero después una inmensa... llenaba el Espolón, esa muchedumbre. Tuvo una atracción popular enorme, aquella... Los dos actos. Miles de personas.

D: pues de ahí viene nuestro interés por las fotos de Luís Aragunde.

B: Bueno, Aragunde en sí era un personaje muy interesante.

A: Eso nos dijeron, que llegó a hacer muñecos, también él, por lo visto.

B: Era prestidigitador, y ventrílocuo. [ri] El aspecto de él era... así máis ben de cachalote. Enorme. Muy alto, muy ancho... osea que no parece que... que es el tipo físico de un hombre que se dedica a las cosas de prestidigitación y cosas de esas, que parece que son más ágiles, no? Delgados, normalmente... Él era realmente... Pero como había estado en Argentina, allí aprendiera prestidigitación. Y (...) era el único fotógrafo que decía que va salir el pajarito y salía! [rin] Porque... porque era capaz de... Era una familia de... de artistas rurales. El padre y los tíos... Le llamaban los Pintacristos. Eso ya quiere decir... pintaban las imágenes, y cosas desas. Pintaban Pintacristos. Y... yo tengo fotos. Me... bueno, tengo una... hecha en la casa de Rosalía, que estoy con mis dos hijas mayores, mi mujer y yo; recuerdo con la casa de Rosalía al fondo. Antes de... antes de... de restaurarla, y de rehacerla. Estaba cayendo... (15:37) Casi como estuvo esta antes de... Y era un tipo... Hizo las fotos de mi boda, y esas cosas. (...) En el santuario de la Esclavitud. En la balaustrada ahí de las... escalinatas. Tanto que está repruducida en el Pueblo Español de Barcelona, está una reproducción de la escalinata de la Esclavitud.

[sirve máis viño]

B: Usted está en Lalín?

A: sí, los dos.

D: Yo estoy precisamente también arreglando una casa. Sí, por la zona de Lalín...

B: Pero vive por razones familiares ahí o no?

D: No, no. Por cuestiones de trabajo. Terminé de estudiar, estudié Sociología en la facultad... en la Universidad Complutense...

[corte]

B:[ri] A mí... los Braganza, que tenían aquellas caras enormes, así muy redondas, que eran... bueno, familia de los Coburgo. Que eran Coburgos, en realidad, pero bueno, que eran maridos de las reinas de Portugal, que eran más bien... Era el famoso (...) de Portugal tenía así una cara muy grande. Y presentaba “a cara de El Rey de Portugal en carne humana” , anunciando. No sé si tocaban antes algún tambor... Todo el mundo allá adentro. Entonces, descorría la cortina y aparecía la cara del rey de Portugal en carne humana. Y qué era? El culo de la boticaria, desnudo, con unos bigotes pintados. [rin] Lo (...) mi abuelo! Yo me quedé... [ri]Me recuerdo... Mi abuelo había conocido a Zorrilla y a Castelar y cosas desas, pero de vez en cuando contaba historias... que al hombre se le ocurrían... “La cara del rey de Portugal en carne humana”. Parece tan... inverosímil, pero, no sé si lo aseguraba...

D: Sí, sí. Además de... de conocer cosas sobre Barriga Verde, estamos conociendo muchísimas cosas sobre... espectáculos ambulantes... Muchísimas. Casi se puede escribir dentro de poco una historia del espectáculo ambulante... en Galicia...

B: (.) Hay... los trabajos de Cabo, se llama... Hijo del me... Pero que él es un investigador. Más bien investigador del cine y de la fotografía. Publicó unos libros interesantísimos sobre el precine, osea, las linternas mágicas. No lo conocéis?

A: sí, sí. Documentos precinematográficos...

B: Extraordinario libro. Un libro muy interesante. Publicó más... dos cosas distintas, me parece. Era... Antes de la aparición en realidad del cine hubo... muchísimos... Y venían con otros espectáculos, a veces exclusivamente, pues distintas evoluciones, que eran... Antes de llegar al cine hubo cosas muy parecidas: proyecciones y esas cosas. Y es muy interesante, esos libros hechos por Cabo. Por este muchacho. Está muy relacionado con el Museo de Pontevedra, pero él trabaja, está en Santiago. Y eran todos, claro. A veces había mezclas... porque no sólo... un espectáculo sólo venían.... Y seguramente vendrían mezclado uno pero con guiñoles, y cosas desas.

A: sí.

B: quizá haya referencias ahí...

A:Los mismos barriga verde hacían cine ambulante, también.

D: Lo que nos sabemos es a partir de qué fecha empiezan a hacer cine ambulante. Eso es lo que no sabemos, porque, como el guiñol seguramente que no...

B: no, el cine ambulante, en Galicia... Yo creo que empieza Fraga. El mismo Fraga, el gran empresario.

A: Sí, posiblemente, pero los barriga verde también. En verano llevaban la barraca por ahí por las fiestas, en verano, cuando hacía buen tiempo. Y hacían una función de varietés, primero y después el guiñol.

B: sí.

A: y en invierno, en vez de llevar barraca actuaban en los locales, como los salones parroquiales. [Llevaban cine y...

B: sí. Pero mucho antes ya... Fraga se convierte después en el gran empresario, y dueño del Teatro Fraga, hace el teatro Fraga de Vigo, que es obra tan bonita arquitectónica que hay en Vigo. (...) Y tiene también la empresa del teatro en Madrid... Pero empezó yendo con el cine, y explicándolo, porque no había letreros.... (.) Así de espectáculos ambulantes, ya hablando de eso... Oísteis hablar del Malvar Vidal? (.) Es muy... duró muchos años. Y... recorrían todo Galicia. Malvar... habían estado en Argentina. Muchos de estos eran procedentes de América que aprendían allí cosas y después... Y el espectáculo Malvar... Él se llamaba Vidal, en realidad, y la mujer, Malvar. Entonces era mucha costumbre... Guerrero Mendoza, la compañía de tal, eh? Siempre era la mujer y el hombre.

D: sí, sí.

B: Y era Malvar Vidal. Él era Vidal, un hombre ya... cuando lo conocí era un hombre ya... maduro. Sesentón. Cincuentón, por lo menos. Cuando yo lo conocí. Y... y la mujer, la primera... Pues, era la Malvar auténtica. Pero después le quedaba vieja y cambiaba. Porque...[ri] Porque tenía que bailar con el pericón argentino... Era una

mezcla de argentino y gallego. Él, había una... una mitad del espectáculo vestido de... traje gallego, cuentos gallegos, bailes gallegos... Y él lo hacía todo. Porque eran sólo dos: la mujer y él. La mujer siempre se llamaba Malvar, pero no era la Malvar. La Malvar estaba en su casa [ri]. Después cambiaba, traía una Malvar más joven. Y... Era famosísimo. Y era un gran... Yo creo que era un gran comediante. Y la segunda parte o la primera... me parece que era la segunda, era gaúcha. Un traje gaúcho precioso, completo, muy bonito, con sus espuelas, botas, su látigo... Su ésto, lo otro... Y entonces bailaba tango, y sobretodo el pericó argentino. [ri] Y también... Había mezcla de... De todo. Recitaba, cuentos... Bailes... Era un espectáculo muy completo, y muy... Y divertido, también. Y yo creo que hacía una tourné anual por Galicia. Iba a todos lados. Ya en cine... Aprovechando cines, teatros, lo que había... Donde había sitio... local de posible... de convertirlo en espectáculo. Siempre interior, nunca... En ferias no actuaba.

A: Y en qué años actuó ese hombre? (23:22)

B:Ese... años... en los años de mi vida... juvenil. Diríamos... Yo diría que después de la guerra ya no... Yo no sé si estaría después de la guerra todavía... aguantó. Creo que sólo estuvo antes de la guerra. En el período de los años 20... Y... todavía los treinta, y tal. Cantaba tango... Así, los tangos: Mirindo Julián, Mi caballo murió... Yo me acuerdo... [ri] Antes casi de la boca de Carlos Gardel, cantaba tangos, bailaba... Lo más bonito para mí, así lo que más recuerdo, es le pericón argentino que bailaba con la... con la... con la... compañera. Era muy bonito.

(.) Y tocaba... me parece que el bandoneón... No el acordeón sino el... mandoleón, mandoneón... Se llama eso así...

D: En todas las conversaciones que tenemos con gente que... viene sacar recuerdos, pues aparecen muchos... muchos tipos de espectáculos de ese tipo, vaya, que vivían por aquí por Galicia. De hecho uno de ellos, cómo se llamaba, pabellón artístico, no? Se llamaba. Que era una especie de... relacionado con las marionetas, pero autómatas, movidos a través de hilos... Mecanismos extraños, y tal. Y... Sabemos que ahora mismo, pues una gente de Madrid, un...

A: Un profesor de la escuela de Arte Dramático... consiguió comprar los restos que quedaban, y... Yo aún fui a verlo hace poco en Segovia, y lo restauró.

B: Y eran gallegos o venían de fuera?

A: No, eran de Alicante.

D: Eran de Alicante, pero venían a Galicia... Venían a Galicia, porque de hecho el hijo de Barriga Verde nos hablaba de competencia, nos decía "nos hacía la competencia una gente que se llamaba Pabellón Artístico"...

B: Sí.

D: Y son estos que han recuperado después su teatro, y...

B: sí. Bueno, venía mucho... No estaba Barriga Verde sólo, claro. Yo tengo así... una... Una residencia de la... no tiene... De la... Pascua de Padrón, que fue la primera que yo vivía... Soy de Cesures, al lado de Padrón, no? Y mi mujer es de Padrón. Y... la

primera idea que yo tengo, de ver... a un salvaje [ri]. Bueno, haciéndose el salvaje, comiendo carne cruda. Vestido de salvaje... No tenía pabellón, ahí, ponerlo allí, rodeado con unas... Y recuerdo que decían: "es un estudiante de Santiago!" [rin] Seguramente para hacer dinero, y tal, se puso allí vestido de salvaje. De indio, o no sé qué... [ri] Comiendo carne cruda, haciendo... Cosa que no... El que se acostumbra a ello lo hace perfectamente. Hasta puede ser que esté muy jugosa! Y yo recuerdo que fue la primera... es lo que me quedó grabado. Tendría yo cinco o seis años, sería en el año 20, 21... No sé qué estudiante de Santiago sería aquel. [rin]

D: Incluso cosas que quedaron... Porque en Lalín... Parece ser... Monstruo del Paraguay. Cómo era?

A: Monstruo de Guatemala.

D: El monstruo de Guatemala.

A: Ese ya es muy reciente.

D: Es muy reciente, no? Pero yo estaba intrigado, porque... Monstruo de Guatemala, qué será eso del monstruo de Guatemala?

B: Terneras de seis patas, cinco patas...

D: Al final me enteré que era un espectáculo ambulante, que iban por las ferias... Y lo que presentaban era el monstruo de Guatemala...

B: ...los churreros. También eran famosos, más o menos...

A: Los churreros... Agrasar nos habló de un churrero de Padrón...

B: Mambís.

A: Mambís.

D: Justamente, Alfonso XII. [ri]

B: Bueno, pues es curioso; Cesures, que es mi pueblo, ahí no había la menor tradición de churrería. Ninguna, absolutamente! Pero este era un hombre de gran... iniciativa. Y que era... pescador. Pescador y marinero. Y pescador del río. Truchas, salmones, lampreas... También... berberechos, sobretodo. Se vendían, berberechos en cantidades enormes y llegaba al muelle de Cesures, estaba al lado de mi casa. Y llegaban en... dornas. Desembarcaban y después se cargaban en carros de... caballos, pequeños burr... caballitos pequeños, iban así, vendiendo por el interior. Berberecho, que se pagaba a patacón el ciento. O sea, diez céntimos el céntimo... de berberecho. Fresquísimo. (.)

Bueno. Y... y Mambís era uno de estos. Pero, y llegó entonces a converirse en churrero. Y montó una churrería. Y después fue ampliando el negocio, cada vez... Él era... Podía ser un tipo avaro... Era un tipo que cogía unas curdas tremendas! Tremendas. Pero muy trabajador, enormemente trabajador. Pero al final de la fiesta, la curda era espantosa. Y la mujer muy trabajadora... Bueno, aquello se fue convirtiendo en un... ampliando el negocio, los hijos, cada uno montando los... a veces criados suyos que estaban allí, también se convirtieron en... y es todo un clan

ahora, que dominan las ferias, de Cesures pasó para Asturias y... él me parece que ya murió... pero... los hijos tienen un capital. Uno sé que tiene una bodega... una bodega para surtirse a su propio negocio, de miles de botellas! Na (...) allí, en Porto. Se llama Porto porque es el antiguo porto... de ahí de Gelmírez. Y es una gran... diríamos, emporio, imperio económico! El de los Mambís, la familia. No es uno sólo, ahora, son muchos. Y tiene de... Pues, de todo. No sólo de... tiene cafetería ambulante, bar ambulante... Una serie de negocios adjuntos, aparte de la churrería, que es lo esencial, fundamental. Pues ahí era un negocio, venido de la nada, creado por un individuo sin tradición. Porque aquí la churrera en Padrón era Petra. Que era valenciana. Y ahí se casó, cuatro veces. Los maridos se le morían pronto. No sé por qué. Yo llegué a conocer hasta el cuarto. Y Petra después la pobre, a última hora, ya no hacía churros, y tenía unas barcas. Unas lanchas. El negocio de las lanchas, el tiovivo... El negocio último de Petra, que murió muy anciana, ya viúda por cuarta vez, y... Petra también iba a todas las ferias, no sólo estaba... En Padrón estaba en la Pascua, que no había ferias. Pero el resto... que no había fiestas... Andaba todo el verano de un lado para otro. Los churros tienen una importancia importante en la vida... Había los churre... el churrero de... Pontevedra, que eran los churros más ricos de... Fandiño. Sonaban mucho... Deliciosos. Con... el churrero... hubo un atentado político que lo había hecho un Fandiño, que matara a Asperón. Que era un falangista pero que era famosísimo ya antes de ser falangista, en la provincia de Pontevedra. En las luchas anteriores a la guerra, el Asperón, era el primer... que tuvo la primera motocicleta, poco menos, de Galicia. Que causaba pavor y terror en las carreteras. Era un tipo... "Asperón!" Metía miedo. [imita ruído de moto] "Ahí va Asperón en el coche!" Un tipo fuerte, así cortizo, diría... Y sabes... la profesión que tenía? Por eso se desaogaba en la moto... Era conductor de una apisonadora. [rin] Claro, estaba con la apisonadora... Terminaba el trabajo, porque era la apisonadora de la Diputación, y tal... Estaba trabajando, por ejemplo en Cesures, o en Villagarcía. Y él vivía en Pontevedra. Y en cuanto terminaba el trabajo, rrrrrrummmmmm... Asperón! Todos los chiquillos corrían detrás de Asperón en la provincia de Pontevedra. Y en las luchas así iniciales de los primeros falangistas, lo mató Fandiño. Después me parece que en la guerra... mataron... a Fandiño, o lo mataron después... pero eran churreros marabillosos. Y en... Y en Santiago, en la universidad eran famosos los de Modesto. Modesto el churrero era un personaje mítico. Churreros... borrachón perdido también, pero unos churros preciosos. [ri] Por eso digo los churreros están muy... muy metidos en el folklore (ri). Son los tres nombres de churreros: Petra, Modesto y Fandiño. Los más ricos eran los de Fandiño, eran una marabilla. Modesto aún... Petra, no valían nada. No me gustaban los de Petra. Pero los otros aún estaban ricos.

D: Bueno...

B: Bueno, pues ya sabéis. Si venís por aquí seguimos hablando de estas cosas.

D: pues seguramente...

A: Te voy a dejar una tarjeta del grupo nuestro, que va por abajo mi dirección. Si algún día tiene alguna información.

[Despídense]

6 de abril do 89 , entrevista con Santiago Silvent (feita por Santi Prego)

Santi Prego: Santiago Silvent Suárez, canta edad?

Ssilvent: 57

SP: 57 anos, profesión actual? Anda...

SS: Ando nas festas.

SP: E... E de estudios?

SS: como estudiamos naqueles tempos. Hasta... hasta segundo, terceiro ou... cuarto.

SP: O básico, non?

SS: O básico.

SP:... que vive en Narón, e bueno, o teléfono xa me consta aí.

Bueno, vamos a ver. (...) Este... vamos a ver. En primeiro lugar, a min o que me interesaba saber era en que consistía o espectáculo.

SS: O espectáculo? Pois o espectáculo consistía en que... andábamos con el nas festas, e o levábamos... entre a familia nada máis. E as ermanas cantaban, nosoutros facíamos algo o pallaso, e depois traballábamos... guiñoles. E traballábamos... Eu traballei o alambre, traballei no rulo, e mais traballei un pouco o trapecio.

SP: O alambre i...?

SS: O rulo

SP: que era o rulo?

SS: o rulo é ese que se monta nunha tabla, non sabes? Encima dunha mesa, e te vas vestindo e poñendo... Te das cuenta?

SP: Ah...

SS: E fun tamén dos hermanos o que máis traballei no... asunto do teatro, no que máis. Logo ao casar, pois, cada un fumos ordenando a nosa vida. E empezamos... unhos con tómbolas, unhos con outra cousa, para traballar solamente con... Bueno, traballar cada un en por si. Porque antes, claro. O teatro éramos tódolos hermanos.

SP: Eran todos... Que cantos eran?

SS: Fumos dez hermanos.

SP: e os dez traballaban no...

SS: os dez traballamos do mismo xeito. E despois, según se ían casando pois... cada vez íamos indo a menos. E.... e como nosoutros, o resto da nosa familia.

SP: Osea que o espectáculo era parte de cancións que cantaban as mulleres...

SS: Eso mismo. Entradas cómicas, e despois traballamos algo de artistas, de... de circo.

SP: E logo guiñol, claro.

SS: E logo os guiñoles, era o... o máis fuerte era os guiñoles, que era o Barriga Verde.

SP: mmmm

SS: O barriga verde... pois...Non era un apellido noso, nin nada deso, sinón que era un nombre que lle puñeran... os bisabuelos aos muñecos. Muitos anos....

SP: E o Barriga Verde, que, que guión tiña? Osea... o dos títeres? En que consistía o tema?

SS: En que consistía en aqueles tempos? Pois presentárllelo ao público e... facer chistes con eles e facer rir ao público e... esas cousas.

SP: Pero había un esquema fixo, non? Osea había un guión que se seguía sempre, non, que era o do portugués...?

SS: Bueno, eso seguilo sempre, non.

SP:...o mozo, todo aquelo....Ah non?

SS: Non. Un pouco facíamos... Por ejemplo, si eran varios días de festa, un repertorio en un día, outro día era distinto.

SP: I era fixo o repertorio, logo?

SS: Si, si.

SP: Sempre eran as mesmas...?

SS: Si, pero. Por ejemplo non mismo de... traballar... Non era que nosoutros... Por ejemplo nosoutros ao millor nos metíamos co mismo público, co mismo público que estaba na... na sala, nos axudaba a decir chistes e todo eso. Tanto nos guiñoles como no resto. Como nosoutros desde donde estábamos traballando guiñoles víamos ao público, pois ao millor, pois sempre nos metíamos con alghunha parexa ou con outra cousa, para...

SP: pero como o vían, que tiñan unha tela transparente?

SS: Pois víamolos pola tela que tíñamos.

SP: que era, transparente?

SS:transparetanba o sitio que tíñamos para miralos, o público. Entonces metíamonos con aquelas personas que tiñamos confianza pa... para decir... os chistes e tal. E así nos criamos nosoutros, naqueles tempos, que a vida non era coma hoxe. Si nos criamos todos nosoutros e... E xa digo, hasta o tempo da guerra, despois, no tempo da guerra paramos pero aínda con todo eso seguimos

traballando. No tempo da guerra dedicámonos tamén a facer... os tambores e os bombos... pá Falange.

SP: a fabricalos.

SS: a fabricámolos. Iso mismo. Comprábamolas ovellas, matábamolas ovellas, cocíamolas pieles, curtíamolas, porque non había as cousas que hai hoy... E facíamos e facíamos de... os tambores, e eso. Para vender. A quen lle fixeran falta.

SP: Si, si, si. E logo, este repertorio que tiñan, en que consistía cada obra... osea cada... parte de Barriga, cada parte esta do guiñol de Barriga Verde, de que falaba?

SS: Cantábamos...

[óese unha voz feminina que apostilla: "facían o pallaso, o rulo, andaban no alambre..."]

SS: facíamolo pallaso... Todas esas cousas.

SP: e os personaxes do Barriga Verde en si, do guiñol, cales eran?

SS: os?

SP: os personaxes: salía o Barriga Verde....?

[a muller: cristovo...]

SS: Cristovo, que o propio Barriga Verde era Cristóbal. E depois estaba...

SP: e que características tiña cada un? O Cristóbal como era?

SS: Bueno, eso... Cristóbal era... un fulano de barba... aparecido a dun... a...Don Quijote de la Mancha, unha cousa así parecida. E así todos eles, cada un tiña o seu...

[a muller: despois había o Demo...]

SS: despois... había o demo que era o que... había a lucha contra...

[muller: era o malo]

SS: Era o malo, que non dicían que era o malo...

[muller: e despois había... María...]

SS: ... despois había, mulleres...

[[muller: o matrimonio aquel...María, José... yo me acuerdo de todo! (ri)]

[SS:... de muñecos... Había o Barbeiro de Sevilla. Que claro, como viñan por ejemplo os... máis pa diante as cousas... máis novo era o asunto de... do que explicábamos, non?

[muller: morría José, María choraba...]

SS: facíase o enterro, facíase... varias cousas!

[muller: eu acórdome]

SS: Porque... o José ao morrer, pois había que facerlle o enterro, metíano na caixa... Ela iba chorando, os outros iban chorando detrás, e el levantábase e dicía: "cala María, cala! Que vou pao ceo! Vou pao ceo!"

[muller: vou pá gloria bendita! (ri)]

SS: E todas estas cousas.

SP: José que era, o mozo, logo?

[muller: era o marido dela]

SS: O marido da que morreu. (?)

SP: o marido da que morreu. E había un personaxe tamén que era o portugués, non?

SS: Bueno, eso era outras veces que si, se facía o... asunto do portugués. Porque os guiñoles, algo deso... Algún parentesco mui vello da nosa familia... traballaba en Portugal cos muñecos, non sabes? Traballaran en Portugal, meus abuelos. E claro, por eso había tamén o portugués, e había o... Por ejemplo un día era co portugués, outras veces había, tal.... Había un torero... O torero, que tamén toreaba, e claro, pois cada día... Cada versión, pois facían unha distinta. E así.

SP: E había un dragón, tamén, ou non?

SS: Non. Había un toro.

SP: O toro, efecdtivamente, o toro.

SS: Toreaba o toro... Qeu o toro aínda está... Todo eso está onde eu che digo.

SP: Alí en... en Betanzos, non?

SS: O ano pasado tiven alí.

[mullere: as caixas cerradas no desván desde o ano pasado"

SS: Hai alí muñecos... algún deses muñecos teñen máis de douscentos anos.

[muller: tan mui...]

SS: Teñen máis de douscentos anos. Porque... xa digo...

[muller: e o Barriga Verde... quedou na casa de Juanito]

SS: o muñeco dafora, non o Barriga Verde.

SP: o muñeco de afóra, si. O muñeco de afóra vino eu.

[muller: o da porta]

SP: si. Que daba... pinchacarneiros, non?

SS: ese é un que tiñamos fóra... Ese pouco o poñíamos. Ese foi ahora contra o último, porque... Antes pois pintábase... vamos, os pallasos, poñíase fóra, e tal... A nosa atracción era aquelo de coller o bombo, e bum, bum, bum, facerse o tolo, como que taba tocando o bombo, e todo, e tal... E tirar, como...

[muller: e cantar, ca guitarra de madeira...]

SS: Eso xa despois, xa coa música, con orquestra...

SP: Eso que era, para chamar á xente, a que viñera?

[SS: eso mismo

[[muller:claro!. Había un pallaso na porta, fóra. Pa que a xente acudira, entonces...]

SS: Pero... o asunto noso, antiguamente, o más antiguo, era... tocar o bombo, tocar a trompeta, también tocábamos trompeta, todos tocábamos algo. E... e tocábamola trompeta, tocábamos eso e tal, e xuntábamolo público e despois o... que facía de pallaso pois salía co bombo, pum pum pum... "Hombre!!!" E non quería parar, hasta que taba mirando pa unha moza, qeu taba mui entretido... Chistes que dicíamos, e o público ríase e... Despois entraba o público pa dentro e dábamola sesión.

SP:mmm. E canto duraba o espectáculo, en total?

SS:Bueno, en total... Según... podía durar máis e podía durar menos. Ser... era unha hora escasa.

[muller: bueno según os artistas que houbera! Había veces que había...]

SS: bueno, pero dunha hora escasa... Era... un ese dunha hora. Pero había veces que nas festas pois era máis pequeno o asunto.

SP: Xa. Ou sexa que variaba o número de artistas

[chaman por teléfono]

SS: cerra aí a porta, nena. Bueno, ahora contra o último, ahora contra o último, que é o que dice a miña muller, claro, ela o eso xa non está, pois ao irnos casando varios, pois traíamos algunha xente dafora, que foi cando... foi aburrindo o asunto; porque ao traer xente que... pois xa non lle gustaba, non era como cando éramos nosoutros todos, cos vellos... Entón eso... Pero xa digo. O resto si, que sempre foi así, unha cousa... Nosoutros salíamos... E despois, de inverno, naqueles tempos tamén levábamos unha máquina de cine. Facíamos cine polos pueblos. Aínda eu teño dúas máquinas arriba.

SP: Creo que o pai de Elixio iba tamén coa máquina...

SS: Si.

SP: ...nun Ford.

SS: nun Ford que casualmente lle compráramos entre varios e que está en Betanzos, (...) que eu, levábamos máquina de cine mudo, non había (unha calefa) de sonido, e eu pola miña inteligencia fun a un sitio e fixen unha. E o meu cuñao,

pois tan pronto veu que eu estaba facendo... xa se meteu a facer outra. E fixo tamén outra, e ... pois iban ben.

SP: mmm

SS: si, iban mui ben.

SP: Esto era... O da máquina do cine cando empezou a...?

SS: A traballar? Bueno, nosoutros empezamos, eu cando... Cando eu nacín [1932] xa andaban con cine.

SP: Xa andaban con cine?

SS: Eso, xa andaban con cine. Os meus pais andaban con cine.

SP: que era cine sonoro?

SS: non, naqueles tempos, cando eu nacín, era cine mudo.

SP: E que había un instrumento, logo, acompañando, ou non?

SS: (11:00) No. Despois si, despois xa veu o cine... O primeiro cine era un dun (dindo) dun cuadro. Baixaba o salto e víase á persona.. andaba un pouco e daba un cuadro (?) Ese era o primeiro cine mudo. Despois veu outro cine que xa viña con letreiro, e pasando. E logo despois xa veu o cine que... con músicas, así metías músicas e levaba unha banda nun disco. E despois xa foi cando saleu o cine...

SP: sonoro...

SS: sonoro, que é o que leva a banda, e o que recolle o sonido, e.... Hoxe xa está máis perfecto, pero bueno! Xa naqueles tempos estaba bastante ben.

SP: E dixo que había cancións no... espectáculo de... que presentaba Barriga Verde, non?

SS: si, si , si.

SP: cantaban sólo as mulleres, os homes non cantaban?

SS: tamén algunhas veces. Eu personalmente, eu teño cantado algunha vez cando facía de pallaso.

SP: e que tipo de cancións eran?

SS: pois... as que cantábamos nosoutros máis ben eran...chistes. Cancións de chistes. E despois, o das mulleres... o das mulleres non. Cantaban de todo. Unha delas cantaba mui ben. A que máis traballou é a madre de Eligio.

SP: De Eligio. Que bailaba tamén ,creo, non?

SS: Si.

SP: E que bailaban, sólo as mulleres ou bailaban homes e mulleres...?

SS: bueno, algo tamén nosoutros, pero nosoutros, ao ser... sesións rápidas, non sabes, polos eses? Pois non...

SP: Osea que bailaban... Como... Que bailes bailaban?

(hai un corte na gravación) 12:38

13:00 (reanúdase)

SP: Bueno. Resumen do día de hoxe. (.) Durmín pouco porque estaba excitado, co conto este de... de ir a ver a Barriga Verde, e de empezar o traballo outra vez, despois de dous anos... de ir madurecendo o proxecto, e todo esto. E... tuven que facer unhas compras antes, das pilas, e todo eso, e salín, ás 10:30 da Coruña, en dirección a Ribadeo para falar co único contacto que tiña eh... neste momento, que era... Juan, Juan Silvent Suárez, pero non sabía nin siquiera donde vivía. Con que... Tras unha... travesía desastrosa, por... Desastrosa... pola carretera, porque... había tramos de carretera bastante malos, cheguei ao cabo a... a Ribadeo, á unha, e comín. O coche iba mui ben, e nese sentido iba contento, levaba musiquiña guapa, e mui ben. Cheguei á unha a Ribadeo, digo, comín alí, e... me dispuxen a buscar a casa de Juan Silvent. Antes pasei polo instituto para ver se encontraba aos profesores de galego, para ver se eles tiñan algún traballo feito sobre... sobre esto, sobre Barriga Verde, a circunstancia de que vive alí este ex compoñente de Barriga Verde, pero non localicei os profesores de galego porque non había clase no instituto, nin ao director nin a nadie; sólo estaba o bedel. E... Iba chamar tamén á asociación Franscico Lanza pero me pareceu demasiado enredarme nunha cousa que mui seguro... osea que mui probablemente non me iba levar a ningún lado. Preguntando, preguntando, conseguín chegar á casa de Juan Silvent, que alí en Reinante é chamado o Francés, e alí estaba o fillo del, porque el estaba nas festas de Padrón, que estará toda a semán, e espero volver entrevistalo para a semán, o xoves que vén. Ali falei co fillo, o fillo pois... Moi amable, contoume de ocmo el tamén andaba nas festas, de...de como el pois... ahora levaba tres días na casa e xa tiña ganas de viaxar outra vez... Enfín, xente ambulante que... parece que o leva na sangue, todo eso. Pero, non contactei con quen me interesaba. Entonces este home doume o teléfono de... Santiago, que é irmán de Juan, e que vive en Narón, que polo visto tiña todo... todos os bonecos, e todo o material, e estaba mui preocupado polo asunto. E... Entonces desde alí tiña a disxuntiva de ir, ou ben a Ortigueira a falar con Elixio, e... falar con Virginia, a mai de Elixio, que tamén anduvera en Barriga Verde, ou ben de ir a Narón, para... para falar con este Santiago, porque non estaba disposto a desperdiciar a viaxe. Como quera que as dúas rutas pasaban por Viveiro, decidín ir a Viveiro e, polo camiño, pensalo. Cheguei a Viveiro, tomei un café, e... E chamei a Narón, a este Santiago; non estaba, osea, non estaba ao teléfono, daba comunicando, estiven chamando durante unha hora, e dou comunicando. Con que decidín ir directamente a Ortigueira, a Mera, a falar coa nai de Elixio, e ver de paso a Elixio. Entrevistala a ela, que como quera que estuvera por alí, pois era igualmente interesante. E... Cheguei a... Bueno, salín para Ortigueira, anduven 17 km por unha carretera que non era, cando me decatei tuven que retroceder outra vez, co resultado de que andei 34 km de valde. Pero o que tiña mui claro era que non iba volver coas mans valeiras, que tiña que... xa que estaba metido en ruta tiña que levar algo pa casa. Total, que unha vez en Ortigueira chamei (18:48) á irmá de Elixio, que é a única que ten teléfono alí en Ortigueira, e que non vive coa nai, nin

con Elixio, por suposto, e me dixo que a nai de Eligio, Virginia, estaba en Francia visitando a... á filla, que vive alí en Francia. De Elixio non sabía nada desde había unha semán, é decir, seguía sin saber nada, porque de feito, eu estíveno chamando durante toda unha semán e díxome que non sabía nada e seguía sin saber nada. (.) con que... Xa daba casi por perdido o día, pero fixen un último intento e chamei de novo a... a Narón. I en Narón efectivamente estaba este... Santiago, falei coa muller del, porque el estaba abaixo, arreglando a caravana, porque tamén anda nas festas con... con caballitos e cousas destas, e... (.) E me puxen en ruta... a Narón. Dixéronme que iban ter tempo para falar comigo, a todo esto, parecían mui... interesados tamén... Cheguei a Narón, desde... Ortigueira, por unha carretera que é o máis parecido a un viacrucis que vin na miña vida, e.... E alí en Narón xa eran as 19:45 cando cheguei, cenei un pouco, un bocata de pulpo, que estaba mui bo, co seu consabido vaso dauga... E me encamiñei para alá, para a casa deste Santiago. Cheguei alí, efectivamente estaba reparando a caravana, non sei que... Bueno, subimos para arriba, e el faloume de que as cousas xa nas tiña el, que as tiña o seu irmao Claudio. Eh.... que vive en Betanzos. Este home parece ser que está bastante localizable, alí en Betanzos... Deume a entender que non anda nas festas. Me pareceu entender que ten unha sala de xogos ou algo así, e bueno, díxome que ese era o contacto realmente interesante. Con todo, eu, aínda así eh... díxenlle que lle quería facer unha entrevista e subimos á casa. Alá na casa empecei a entrevistalo e... E bueno, cando estaba entrevistándoo non ben empezara, aínda empezara co cuestionario, chamaron por teléfono, púxose a filla, logo púxose a nai, e parece ser que ao fillo, a un dos fillos deste Santiago que anda traballando tamén nas festas, eh... chamado Guillermo, pois... déranlle unha paliza, uns tal Díaz, que son, tamén, xente que anda nas festas, que parece ser que son... españoles, e que, según dicían pois veñen aquí a sacarlles o traballo aos galegos, e todo eso, parece ser que o tal Díaz sacoulle unha pistola ... a Guillermo, o fillo de Santiago... e este Guillermo doulle unha patada, e alí xa empezou todo. Quen chamaba non era o propio Guillermo, sinon que era outra persona, parece ser que levou un golpe na cabeza e quedaban á espera das noticias de Guillermo, osea de que chamara o propio Guillermo... E claro, houbo que suspender a entrevista. Con todo o día, pois foi moi frutífero... Primeiro, por xa ter conseguido todos estes contactos, segundo porque... parece que é mui interesante, case máis interesante do que parecía, porque eles dicen que a vida de Barriga Verde se remonta a... osea, que a existencia de Barriga Verde remóntase xa a douscentos anos, e que hai bonecos, que eles teñen bonecos, que teñen xa douscentos anos. E... bueno, e fixen todos estes contactos, i afortunadamente, además, parece ser que... que esta eh... que vai haber moitos informantes, porque eran dez irmaos, os dez están metidos no... no choio, e... E bueno, supoño que entre uns e outros haberá unha información bastante completa.

(córtase e reanúdase no 24:31)

Bueno, a ver, outra cousa logo. Este... os gastos do día. Foron catro pilas, de voltio e medio, que foron 154 pesetas, e máis... que máis? A ver... Vamos a ver, comín por... Seiscientas, cenei por... trescentas... Trescentas pesetas, que máis? Cafeses i tal... Botámoslle 150 pesetas... Comprei un estensor por se non me chegaba o cable do magnetofón e... Que mais comprei? E... Ah, bueno, en gasolina, haberá que calcular pero serán unhas 2000 pesetas, ou máis. É o depósito cheo. Hai que saber cantos cartos leva o depósito, e xa está. Eh... Chamadas telefónicas... gastei algo... Un bloc, tiven que mercar... E...

(fin)

San Froilán, entrevistas para o documental, 9-10-2010

00:08 :
-Barriga Verde non lle soa?
-Barriga Verde si. Barriga Verde viña eu a el. Ao final da actuación dicía: “acabouse a peseta!”, que eran as pesetas. “Acabouse a peseta!”
00:23
-Pero non tiñan unha... Como era?
-Como era non me recordo, porque hai máis de... Cuarenta anos. De cincuenta! Era eu un chaval e teño 86!
00:40
-Pois isto que van facer aquí é algo parecido a Barriga Verde...
-Si, porque anunciaban ao principio que viña Barriga Verde outra vez.
-Pois vai ser aquí.
-Bueno, pois a ver se o vimos ver.

01:25
-Enfín, non me recordo como era. Sei que se poñía aquí...
-Aquí mismo?
-Aquí mismo. E o Teatro Argentino... O teatro argentino era de... Era cando empezara, antes de vir a minifalda para as mulleres, muito antes, xa viña... Claro, viñan moitos paisanos da aldea, destos maiores, como eu hoxe, viñan verlle as pernas as mulleres! (ri)
-En Barriga Verde non había deso, non?
-Non, non.Era cousa de máis... Case non recordo. Non era, non era teatro. Era máis ben...vistas, así de cousas.
02:13
-No Barriga Verde había títeres...
-si, si. Xa non recordo muito. Era un chaval.

STE-001.WAV
00:10
-Vostede igual acórdase de BV...
-Si, acórdome de cando eran as festas, que viña Barriga Verde, que era o que máis éxito tiña. Non me estarás captando aí, eh!

STE-002.wav

00:15-
-Simplemente recuerdo el nombre de Barriga Verde. Pero luego el drama y todo lo que había por aí...No sé, que había algo de (¿) y algo de cositas, y se daban unos palitroques al uno y al otro, pero no tengo... No sé, no me acuerdo.
-E a barraca era deste estilo?
-Ya cuando vi esto dije, caramba, y esto parece una tómbola de las de antes, pero está ya con otra presentación... Este cosito aquí delante, no me acuerdo ya, yo sé que estaba ahí fuera uno haciendo...

01:14
... Yo de aquella... No había pasta y lo veía en la calle. Pero dentro, me parece que nunca entré.
-Había que pagar entrada...

-Sí, había que pagar, y fuera te entretenías viéndolo y lo que hacían. Pero dentro no sé.

STE-003.WAV. (matrimonio)
00:09
home: Eu era un chaval, eu acórdome de cando aínda se poñían as barracas aquí por Santo Domingo abaixo, que era cando viña este. O que pasa é que non era a barraca tan chamante, era máis... antiga.
Muller: home, é que cos anos pasaron moito. Cantos anos pasaron?

00:30
home: O de dentro, era así como un teatrillo, facían obras así como... Non sabes?
-comba: de títeres.
Home: Si. Pasábase ben. Pasábase ben, porque daquela aquí tampouco tiñas outra cousa que ver. Porque eu acórdome cando viña un circo ao Campo da Feira iba todo o mundo. E en cambio agora, se vén un circo... E morren de fame, que non hai quen vaia.
-comba: pero a isto si que viña a xente, non?
Muller: ai, e ao teatro argentino que se puña aquí. Diso si que me recordo. Eu non viña, pero...
Home: mira, o teatro argentino era compañías mui boas. Pero había un paiaso, tiña así unha tarima cun paiaso fóra, para chamar á xente, pa qeu entrara. A xente quedábase mirando para o paiaso e despois xa non entraba.
Muller: non, saían as artistas moi espanpanantes. Para aqueles tempos, tamos falando, que agora... (ri) Era un teatro que non podía entrar máis ca xente maior, así de certa edá. Pero saían medio... Que ahora eso!

STE-004.wav (moito ruído)

00:14
-Eu non me dou conta como era a antigua.
...00:30
-comba: Xa hai polo menos 40 anos...
-Haberá, acórdome que viña a barraca esa de Barriga Verde. Pero desde aquela a ahora xa se olvidan as cousas.

STE-005.wav

00:08
-home 1:Era doutro material.
Home2:Madeira.
Home 1:De tablas.
C: pero este tamén é de taboas...
Home1:Xa, pero este está todo pintadiño... Non estaba tan pintado.
Home 2: Home, porque é novo, porras! CAndo o pintaron eles, tamén sería novo!
Home 1: claro, por eso. Pero a chica o que quere dicir é se é igual. Pa ser igual fáltalle moito.
Home 2: tamén as casetas de pulpo eran unhas tablas de ameneiro, alá da estación de autobuses. ... E os buratos tapábanos con periódicos. E que ben estaban!
C: e usté lembra de pagar na taquilla?
Home2: Si, pagar na taquilla.
C: canto había que pagar?

H2: eu que sei! Valería... 50 cm, non 25 cm.
C: Unha peseta, iso xa era moito?
H2: Era moito! Bueno, non ten nada que ver co de agora...
C: pero pagaba usté... Usté era un neno daquela.
H2. Era un neno! Un neno de nove anos.
C: E na caasa dábanlle cartos para isto?
H2; ai si. Eso non había problema.
(empeza un ruído horrible)

03:15
C. o que máis lle gustaba eran os títeres?
H2: gustábanos os chistes que facía o Barriga Verde (ri) que era un muñeco. Era un muñeco.
... Pero daquela non había outra cousa! Bueno, o teatro argentino, tamén estuvo aquí moito.
C: pero ese xa era para máis maiores...
H2: ah, eran pequenos tamén. Era unha barraca, ben feita. O teatro argentino era grande.

STE-006.wav

00:08
No había nada, entiendes? Se ponían en Campo Castillo.
... Cantaba de verdad, que ponía una canción y la cantaba, y después decía: “venga!” Costaba una peseta la entrada. Y al acabarse decía “Bueno, jodeuse a peseta!” (ri) Todos para fóra. Un señor viejo, recuerdo yo.. Pues de eso hace 70 años. Y yo no había visto eso, y dije “coño, parece la barraca de Barriga Verde!”
C: si? Paréceselle?
Era parecida. Ponía una escalera alta aí y se ponía en esa esquina. Estaba puesto... Campo Castillo ahora está arreglado. En el jardín aquel ponía la barraca, a lo largo de la calle, la ponía, mirando para el ayuntamiento. Tenía una cantidad de público, porque claro, entonces no había discotecas, entiendes? Entonces no había aparatos de radio, practicamente, en las casas. No había televisiones, y entonces aquello era una novedad, ver, porque cantaba fantásticamente el tío.
C: á xente que lle gustaba máis, as cancións ou os títeres?
No, esto era... porque ademais as festas eran, alí e aquí tamén. Pero, entraban a velo por unha peseta ou eu que sei, porque era un chaval, e hasta me parece que nunca entrei. Porque eu tiña medo destas cousas e quería montar nos caballitos e tal. Eu tiña... Pois era no 35, fíxate ben. No ano 1935 tiña eu 11 anos. Eu recórdome , agora mesmo, sentado aí na esquina como esta pero máis alta, daba aí a aqueles cables... Púñase cunha guitarra, pum pum, e um altavoz alí e a xente pensando que estaba cantando el. E ademais vouche dicir unha cousa, daquela non había cultura na xente tampouco, a xente non sabía deso todavía nada. E viñan das aldeas, porque naqueles tempos non había coches, era outra cousa completamente distinta.
Agora ves toda esta xente, son de fóra, son conocidos, teñen grandes aparatos de música...

C: usté é daquí de Lugo?
Eu son de Valle de Oro pero crieime aquí desde o ano 34. Bueno, crieime aquí, pero tiven por fóra. Pero que emoción me deu ao velo!

... e tamén despois había outra cousa, o teatro argentino, pero eso xa era moito máis moderno. No cincuenta e tantos.

STE-013.wav
Neno: ¿Cuanto tiempo dura esto?
Avoa: Poco
Pedro: Vostede dicía que se acordaba do espectáculo este...
Avoa: De Barriga Verde? Si ho! Morreu Barriga Verde e acabouse a peseta, era o que dicían ao terminar (Ri)
Pedro: morreu o Demo!
Avoa: morreu o demo, efectivamente. Morreu o demo e acabouse a peseta. Xa son moitos anos pero de todas formas había o teatro argentino, por aquí, e tamén había o Barriga Verde. Había outro, tamén...
Pedro: e acórdase de como era o espectáculo?
Avoa: xa o teño así mui... Era de marionetas, pero teño así un pouco velao, non me acordo moi ben. Xa son moitos anos.
Neno: pero abuela, si no sabes a que hora es...
Pedro: pois esto é un espectáculo..
Avoa: é fabuloso! Fixérono tal como era, non?
...
01:35
Avoa: eu, me parece que me acordaba de uns que eran de aquí da plaza do campo, me parece que tiñan que ver coa barraca. Pero exactamente non me acordo.

STE-014.wav
Sons de risos....

STE-015.wav
Conversa da avoa e da nai. Escóitanse voces ao lonxe:
Nai: quieres entrar al barriga Verde?
Neno: No
Nai: a mi me dá más miedo que otra cosa.

STE-016.wav
Vello: non teño todo presente pero recórdome sí.
Pedro: do espectáculo dos títeres...
(marchan)

STE-017.WAV
Soa música de fondo

STE-018.wav
Voces de nais de fondo. Ao final aplauden.

STE-019.wav
Máis voces de fondo, debaixo da música.
Un vello dille ao neno: “mira como saluda con la mano” (refírese a Luchi)

01:30
Pedro pregúntalle ao vello se se acorda do espectáculo.
Vello: si, pero antes era muito mellor que ahora, era grande, e traía... Era máis ben de... monigotes e cousas desas.
Pedro: de títeres!
Vello: si, de títeres.
Pedro: este é o mesmo espectáculo que había daquela...
Vello: é o mesmo de antes?
Pedro: é o mesmo de antes.
Vello: ah, pois o de antes era unha marabilla.
Señora: si, pero es de mayores, no?
Pedro: non
Vello: no, é para todos.
Señora: pues yo no me acuerdo.
Vello: hombre, de aqueles tempos! Este e o teatro argentino, erao todo.
Neno: se cambió la cara!
Vello: se cambió la cara, mira. A ver, que voy mirar a ver a que hora es.
...

STE-020.wav

Soan voces de fondo, e a música da barraca.

ST-021.wav

Angelines: esto es el que filma!
Comba: non, este é o da voz
Pedro: simplemente para coller as testemuñas.
Angelina: el testimonio? Que quieres que diga?
Pedro: simplemente do que te acordes
Angelines: mi recuerdo es que era como un guiñol, no? Tenían un, palo con una tela, entrábamos en la barraca y estábamos de pie todos, claro. Y era, yo lo que recuerdo, lo que nos hacía más gracia era cuando el guiñol con el palo, que debía ser el demonio, no, era el otro... Quién es el otro personaje?
Comba: Está Barriga Verde...
Angelines: pues Barriga Verde, que le pegaba al demonio. A palos, andaban a palos. Allí los muñecos andaban todos a palos. Y nosotros lo pasaábamos muy bien porque no había otra cosa mejor, eso es. Y yo debía tener, pues no se, siete años, seis años, o algo así. Y mis recuerdos de entonces pues...
Comba: despois da guerra non volviches a ir?
Angelines: No, es que... Siguió habiendo, despues de la guerra?Después de la guerra yo ya era mayorcita, cuando empezó la guerra tenía yo diez años... Cuántos años duró la guerra?
Pedro: Tres, Do 36 ao 39
Angelines: Con 13 años yo ya no me gustaba la barraca, me gustaban otras cosas.

Comba: que te gustaba entonces?
Angelines: Me gustaban los chicos! (ri) Que era lo lógico. Pero bueno, no era como ahora las de trece años, eh! Eramos más, más comedidas...
Comba: mira, e ti ao ver esta barraca te recordas?
Angelines: esto es mucho más bonito! Aquella barraca pues era un telderete con una cortina. Era una cortina, yo mi recuerdo era que era una cosa de cartón, claro,... Esto es de cartón o de madera?
Comba: de madeira
Angelines: Esto es de madera, aquello debía ser de cartón. Y había una cortina, se entraba por la cortina, también ahora es una puerta con una cortina, pero aquello era una cosa más ...
Comba: más pobre
Angelines: más pobre, eso es.
Comba: e te cobraban a entrada... Te acordas deso, de quen cobraba a entrada?
Angelines:debía ser muy barata la entrada, porque si yo iba a verla. Yo de aquella, mi padre me acuerdo que nos daba un montón de dinero, pero era un montón de dinero, como si ahora les das a un niño un montón de monedas de las de cobre
, eran muchas monedas pero yo no sé lo que sería... Un duro no era. De aquella aún no había los duros de Franco...
Comba: aún no estaba Franco...
Angelines: claro, no estaba Franco. No me acuerdo. Había la perra gorda, la perra chica... Esas cosas.
Comba: ou sexa, que sería menos dunha peseta, a entrada.
Angelines: bueno, una peseta o dos sí nos podía dar.
Comba: pero digo a entrada...
Angelines: ay, era menos! Sería menos, yo no me acuerdo, pero sería menos. Yo sé que venían las fiestas de San Froilán y lo primero que hacíamos era comprarme una pelotita de esas que tenían la pelotita, y eso ya me encantaba. Y luego íbamos a todas las barracas. Y después cuando ya era mayorcita, recuerdo otra cosa que me gustaba mucho, que era Miss Enigma, que era una barraca que era esa combinación de espejos, no sabes? Que le cortan la cabeza y aparecía la señora con la cabeza y las trenzas... Mira, y nosotros, una pandilla de amigas, íbamos todos los días a la puerta de la barraca, a preguntarle “pero cómo hacen?”. Y le hablábamos a la señora dentro de la barraca “y le duele?”. “No, no, yo estoy muy bien”. Y queríamos que al final de las fiestas nos contara como era aquel misterio.
Y esos son mis recuerdos de San Froilán.
...
04:40
Angelines: Desde luego fue una cosa que en la memoria de todos los de la época quedó. Porque el nombre de Barriga Verde, también... Y por qué le pondrían el nombre de Barriga Verde? No os lo digeron los familiares?

(...)

STE.35.wav
Marmullo de voces. EScóitase (mal) a unha señora que di “É diferente, si que é diferente. Gustoume, si, pero non é como o de antes”. Outra di “Hai xente que di que sí que o recorda, pero recorda a frase... “ . “morreu Barriga Verde”

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

San Lucas, entrevistas para o documental, 17-10-2010

Ste 37.wav
Comba: Usté é daquí, de Mondoñedo?
Señor: si. Hai ochenta anos que son de Mondoñedo
Comba: E usté recorda a barraca de Barriga Verde?
Señor: si, ho!
Comba: en que época?
sEñor: nas San Lucas!
Comba: pero en que anos?
Señor: en que anos? Bueno, hai cuarenta...
Comba: xa hai corenta anos daquela. E lémbrase? Vostede ía?
SEñor: si, hombre! Era a barraca onde gastaba todos os cartos. O que me daban na casa ía para a barraca de Barriga Verde!
Comba: de neno, era iso...
Señor: (ri) Ademais, cantabamos as cancións, axudábamoslle ao artista...
Comba: e lémbrase do nome del?
Señor: non, de nombre... Barriga Verde, que xa era un título, ese. “Vén Barriga Verde”, “oes, fuche ver a Barriga Verde?” “Pola tarde vamos ver a Barriga Verde”. Era o... a atracción que máis atraía á xente xoven.
Comba: e acórdase dalgunha das cancións?
Señor: Das cancións? Si, ho! Acordo, ou...Como é... “Besadora me llaman los hombres, porque a todos le suelo besar, y si alguno de ustedes quieren, a mi lado pueden pasar. Bésame, como un ... de coral, bésame, tú la vida me has de dar; bésame, que sin tí me moriré, bésame, bésame, bésame.” (canta) Esa era una de las canciones!
Comba: que bonita! Moi ben! E quen a cantaba? Unha moza...
Señor: Hombre! Una moza... De aquella no estaba yo, de aquella yo no veía las mozas como las veo ahora. Ya hace muchos años... Era una mujer que cantaba, muy pintada, se movía mucho...
Comba:E había títeres, tamén...
Señor: títeres, había a guitarra de madeira.
Comba: que muito non tocaría esa guitarra...
Señor: Nada! (ri) Era a silueta da... guitarra e un disco que cantaba, e...
Comba: pois moitas gracias. Se quere pasarse despois ta aí a barraca, que non é a mesma pero imita...
Señor: Ai, ta aí, ou? Pois eu, desde aquela a ahora...
Comba: cambiou moito.
Señor: cambiei, claro. Hasta cambiei de política! Antes era... E ademáis, teño a muller na casa, e non lle gusta a comida, porque non me cociña, porque caeu e rompeu unha...cadera e tal. E véñolle buscar comida para ir para alí.
... Con ochenta e pico de anos. Pero para nosoutros non era SAn Lucas, o principal era Barriga Verde. “Papá, dáme... dáme un real”.
Comba: canto costaba daquela a entrada?
Señor: non sei, pero creo que era un real ou dous reais... cincuenta céntimos.
Comba: e ía máis dunha vez,?
Señor: non, pero íbamos... Non era de repitición (rí) Acabouse a peseta, acabouse a función, dicían.
Comba: pois moitas gracias.
Señor: e vostede é de de Barriga Verde?

Comba: (explícolle que vimos coa barraca, pero que tamén van estar os da familia Silvent.)
Señor: Eses me parece que eran da parte de Ferrol.
Comba: efectivamente...
Señor: antes de chegar a Ferrol, entre Villalba e... Que eu teño entendido eso, ahora que hai moitas cousas que teño entendido, e cando chega un entendido di "non, home non, eso non era...". Quédome sen. É que teñen razón...
...Eu si me chamban a atención, eu quedaba... Poruque eu tiña unha idea cambiada. A esta edad hai ideas que xa non... Non son verda.
Comba: tamos sempre aprendendo.

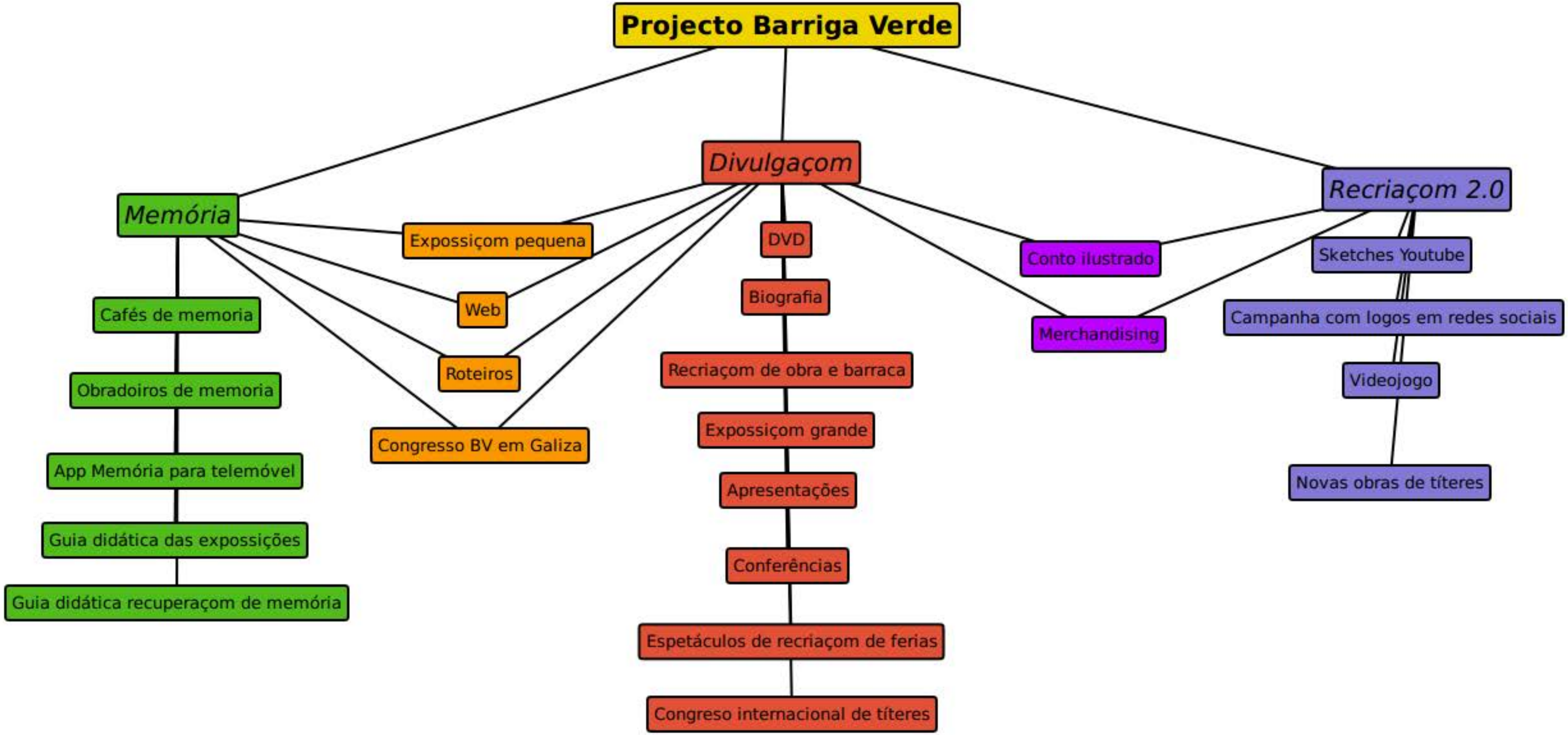
STE-38.wav
Comba: gustaríanos saber se se acorda do antigo Barriga Verde.
Señor: acórdome.
Comba: usté é daquí, de Mondoñedo? E que recordo ten?
Señor: de cando comía as estopas esas, e botaba lume. Pero ese era o irmán de Barriga Verde. De ese acórdome, pero despois do irmao fomos moi amigos.
Comba: De Santiago?
Señor: De Santiago, e dos fillos, aínda hai...
Comba: e aquí en Mondoñedo, quen viña? Quen dos dous irmaos era o que viña?
Señor: Viñan os dous, ao primeiro viñan os dous.
Comba: Coas dúas barracas?
Señor: non, era unha barraca sola. Pero o outro viña, e poñíase enriba, e despois comía as estopas, e falaba, tal e cual, e despois a muller pegáballe así algunha hostia, para facer... Chamar á xente. E despois adentro, chamaba adentro, e facía cos muñecos aqueles e tal. E despois salía algunha bailarina, cantaban, que cantaba algunha tamén moi ben, e claro dáballe ás pernas... E despois outra facía a propaganda de... o asunto é que comía estopas, e despois claro, pica... E daquela estábamos na República
Comba: aínda na República!
Señor: Que eu fun á guerra... Leváronme, carallo! Eu xa teño noventa e un anos, eh!
Comba: pois lévaos moi ben, eh!
Señor: Noventa e un anos, mira se me acordo. Eu son de aquí, do lado de aquí, de... e estou frente ao tempo, agora. (non lle entendo ben) Entonces, resulta que claro, víñamos e Barriga Verde, era o que máis nos chamaba, o plan de Barriga Verde. Porque comía as estopas. E despois botaba lapas... Ou como facía pa botar a lapa aquela, si que non me dou cuenta, porque eu era algo máis novo. Pero, máis nada. E despois a muller pegáballe hostias... Pero non lle pegaba moi forte, era para facer a...
Pedro: que aspecto tiña cando se puña a tragar as estopas?
Señor: un aspecto corriente, coma nosoutros. Porque el poñíase pintado, non sabes?
Comba: de paiaso?
Señor: claro, ía de paiaso. Despois un sobriño facía tamén, cantaba, iso despois da guerra. Facía o... dous deles. A radio cantaba e el facía que era o que cantaba.
Comba: era un playback.
Señor: exacto. Carmiña morreu aquí, unha filla de Barriga Verde. Enterrouse aquí un día coma hoxe, nos Remedios. Unha sobriña dese, que era o propio Barriga Verde, e despois veu o Santiago, pero este era un irmao. E unha filla de Santiago pois morreu aquí, Carmiña. Bueno, non sei se era Carmiña ou se era unha irmá de Carmiña. Porque despois Carmiña casouse con un de Ferrol, un gordo. Tiña unha sobriña, non unha filla,

casara... Pero despois da guerra. Casárase con un que poñía o asunto das arrandeas, e esas cousas...
Comba: das atraccións.
Señor: pero agora xa creo... Algún hai en Ferrol, pero creo que venderon eso dos caballitos. Pero iso xa hai pouco tempo.
Comba: E dos muñecos recorda algo?
Señor: ai, recordo!
Comba: como eran?
Señor: os muñecos un eran aparecidos, mui parecidos, aos viñeron, aos que están aquí, porque vinos en Lugo, na televisión. E claro, facían os asuntos, cos paus eses...Vinos na televisión, e dixen "coño, parecen os de Barriga Verde!"
Pedro: os que viu na tele son os que están aquí abaixo, se quere ir velos...
Señor: pois ao mellor vou pola tarde.
Comba: si, pase velo, que vai vir Juan, o fillo de Santiago... Juanigo.
Señor: exacto, o máis novo. Ese era o que facía que cantaba, que non cantaba. Porque eu puxen doce anos churrería, e ao poñer churrería... Estaban a real os churros daquela, eh! Touche falando do sesenta e pico, setenta. Facía eu churros.
Comba: e a usté cando ía cobrábanlle entrada ou deixábanlle pasar gratis?
Señor: a min cobrábanme. Ai, alí?Alí non me cobraban nada porque eu tamén lles daba churros ... porque nos levábamos ben. Co Santiago, non co que comía as estopas. O Santiago era pequeno, así coma min. Bueno, eu son algo máis pequeno. Agora, antes era máis alto. E os churros que sobraban da noite dáballelos para o desaiuno. E despois tamén había unha rapaza que tamén cantaba, mui preparada, tamén cantaba, chamando a xente. E despois tamén un pouco alí fóra cantaban e bailaban algo, pero un pouco máis cortas, para atraer á xente. Daquela non había eso de tal, e entón algúnha xente para verlles as pernas, e así!
Comba: e cos muñecos, algunha vez metíanse con alguén, cos curas ou así?
Señor: ai, non. Eles calaban, politicamente non había nada deso. Tampouco daquela estaba permitido, eh! Hoxe non sei, pero non...
Pedro: acórdase dos personaxes que había?
Señor: os personaxes eran corrientes, porque había unhas que cantaban, que a maior parte delas eran jitanas...
Comba: pero os muñecos... Taba Barriga Verde...
Señor: ai os muñecos... Despois taba eso que mataban ao demo, mataban o demo. Aí ven o demo, viña o demo cos cornos e despois dábanlle. Bueno así varias cousas. Matábano e despois dábanlle paus ata que o degollaban. E pois matában o demo... O asunto era todo contra o demo, e contra algunhas máis... Por debaixo, traballaban eles por debaixo, non entendes?
Comba: e os muñecos en que falaban, en galego ou en castellano?
Señor: en gallego, falaban en gallego. Cando estaban aquí en Galicia, que se falaba bastante gallego. E acórdome eu, e despois eu cando fora mallar, que fóramos pola Mariña que xa tiñamos unha máquina de mallar o trigo, e acórdome que despois el saía polas aldeas., ían tamén polas aldeas e poñían uns cantos días o asunto de, a trangallada esta.
Comba: nos salóns de baile, non?
Señor: non... Si, nos salones. Pero facíano por aí por Valle de Oro, pola parte de Ferreira, por esas zonas da Mariña, que eu chegaba a Foz trillando, cunha máquina que tiña de mallar. Mallaba o trigo, eramos dous sócios, ca máquina, dous meses, mentres que había trigo. Ahora non hai trigo, esas maquinarias xa están acabando. Agora mállase doutra forma. Pois naquela época, aquelo foi no cincuenta e pico e sesenta e

pico. E despois foi cando me fun de churrero, porque viñamos da Mariña e viñan e “a ver onde está o da máquina?”. Da parte de Foz e de Celeiro de Mariñaos, vostede conoce de aquí algo?
Comba: si, eu son de por alí, de San Miguel de Reinante.
Señor: ai, pois a miña muller foi de Reinante...Dos Moredas. Pois daqueles iban por alí e entonces claro... Pois veu aquí o Santiago ese e falábamos dese asuntos. Que era moi falador, o Santiago, era mui parroquiano, moi aquelado... Pero ese non traballaba, ese estaba por alí, o que traballaba era o fillo, alí na porta, despois quen traballaban eran os que estaban dentro, que eran outros, pero despois había muchachos bailando, non? Bailaban decentemente, cantaban e...
Comba: e os muñecos quen os movía?
Señor: os muñecos os movían por abaixo.
Comba: pero quen?
Señor: ai, eso si que xa non o sei, que non se vían!
(rimos todos)
Comba: eso é secreto, non?
Señor: claro, só aparecían daquí para arriba, pero embaixo eu non sei quen había. Non se vía nin creo que se vexan hoxe, porque o de Lugo non se ve.
Comba: Mire unha cousa, vostede como se chama?
Señor: eu, José Arteaga Maseda.
Comba:si quere vir ás seis da tarde, nós gardámoslle unha entrada para que vaia ver o espectáculo.
Señor: pero se hai que pagar pois se paga igual...
Comba: así o ve e logo nos dice se se parece ou non.
...(Volve falar de Carmiña, non está seguro de cal morreu)..
Guapas eran todas. Carmiña penso que era a que andaba sola, que casara con un que era, me parece, de Ferrol ou de Ribadeo...E poñían os tres o asunto de tiro, destas cousas. E despois un deles... Xa tiñan o asunto de tiro, porque cando estaba na barraca, cando estaban apuntando, foille para un ollo. E quitoulle un ollo. Casou cunha filla de Carmiña, e morreu. Eran dous irmaos e unha irmá. Paréceme que eran de Ribadeo, e eses de Ferrol. Eu tratábaos. Este rapaz era o que me dicía dun irmáo que non admitían moito, xa non estaba cos títeres nin nada, andaba con outra compañía. ...Ela despois viña á feira de Gontán e traía roupa de saldo, era moi boa moza, moi ben chamaba á xente a muller aquela. E a min paréceme que era a muller aquela do... Tamén era moi guapa...Paréceme que era a muller dun deles. E aínda hai pouco tempo que viña cos carritos, cos cochitos. Pero toda era xente moi tratable, cando viñan. En Mondoñedo eran respetados, cando había aquí algunha cousa cos ambulantes, antes viñan con cabalos e eso, cando había algunha cousa chamábano a el. Algún movimiento que había, sempre había algún rallante, el era o que sacaba a todos... O gordo ese, o home de Carmiña. E Carmiña, non sei, debeu morrer. Era mui guapa, tamén. E tiña unha tómbola! E cantaba, e así, chamába á xente... e casara co cego dun ollo. Na caseta do tiro. E tiña a tombola e tiña esto de carritos, de cochitos e eso...E despois a vida penso que a facían en Ferrol.

... pois ese Santiago andaba polas aldeas co circo ese. Daquela non había, daquela había pouco cine. Antes era aínda o cine mudo, que non falaban.
...Fala dos churreros que había antes da guerra, que eran tres irmaos de Ribadeo, que os mataron na guerra “por cousas políticas”.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


Projecto Barriga Verde
Memória
Divulgaçom
Recriaçom 2.0
Cafés de memoria
Obradoiros de memoria
App Memória para telemóvel
Guia didática das expossições
Guia didática recuperaçom de memória
Expossiçom pequena
Web
Roteiros
Congresso BV em Galiza
DVD
Biografia
Recriaçom de obra e barraca
Expossiçom grande
Apresentações
Conferências
Espetáculos de recriaçom de ferias
Congreso internacional de títeres
Conto ilustrado
Merchandising
Sketches Youtube
Campanha com logos em redes sociais
Videojogo
Novas obras de títeres

Projecto Barriga Verde 2012

Agentes e interesses implicados:
Germám Ermida: fazer currículo antropológico(?)
Comba Campoy: Conseguir material para a tese. Meios de subsistência.
Viravolta Títeres: Conseguir actuações
Tintimán Produções: Difundir o documental. Abrir o seu ámbeto de actividades á promoçom cultural em senso amplo.
Xaime Iglesias: Difundir o seu livro.

Elementos já existentes:

INICIATIVA	**POSSÍVEIS ACTIVIDADES**	**MATERIAL PARA A EXPO**
Documental	Projecções (comentadas)	Trailer/cópia para projecçom Descartes/Brutos com testemunhas
Barraca/Obra	Representações Obradoiros de criaçom e manipulaçom de monicreques	Imagens Peças originais Mercadotécnica
Tese de Comba	Artigos, conferências	Textos de galeguistas sobre BV Testemunhas
Livro inédito (Xaime Iglesias)	Artigos, conferências	

TODOS SUMAM CONHECIMENTO: - Mesas redondas

- Jornadas

Objectivos do projecto

A nível internacional:
Conseguir a declaraçom do legado de títeres (de luva) europeo (só europeu?) como Tesouro Imaterial da Humanidade pola UNESCO
Afortalar as conexões entre as diferentes tradições de títeres de luva
Reivindicar um elemento de identidade comum europeia
Difundir a arte dos títeres entre o público geral
Reivindicar a memória das artes populares

OUTROS... (acho que cómpre ampliar e detalhar). Deveriamos listar os objectivos com acções para os acadar, e logo desenvolver as acções em actividades (algo assim me explicara Mara)

A nível galego

1. **Recuperar Barriga Verde como símbolo identitário galego**
2. **Gerar contacto intergeracional e recuperar a memória do pesonage**
3. Aproveitar BV para desenvolver actividades de dinamizaçom local. (Lérez, Lugo, A Marinha).
4. Reivindicar os títeres galegos
5. Reivindicar as feira como espazos de lecer e de intercámbio cultural

EXPOSSIÇOM
Do euro à peseta: De como Barriga Verde conquistou Galiza (gosto!)
A mostra analisa o fenómeno que entre os anos 20 e 70 (teoricamente José Silvent empezou na Galiza em 1910, e deixou o negocio en 1960) do século XX supujo BV na cultura galega, tanto a nível popular como de alta cultura.
Conteudos

1. A obra teatral: Amosar a diferentes cenas que componhem a obra, com imagens (fotografias do espectáculo de Viravolta ou imagens de “equivalentes” de BV
2. Os Silvent. História de José Silvent e da Família. A conexom lusófona: os Robertos
3. As feiras e os espectáculos: Mapa dos roteiros de BV. Imagens e descrições dos outros espectáculos da barraca (baile, cinema, cançom) ou doutros presentes nas feiras. As feiras como espaço de ócio e de intercámbio económico.
4. Os personagens: galeria de versões de BV e dos seus antagonistas em Europa. Mapa.
5. BV na cultura galeguista. Artigos, poemas e textos a reivindicar a figura. A reivindicaçom dum teatro popular para Galiza: Dieste, Castelao, Seoane.

O teatro galego no franquismo, a resistência cultural.

6. Antecedentes e sucesores de BV: Do bululú à reivindicaçom dos monicreques dos 70. Vagas que se superponhem e que integram elementos alheios antes do que próprios.
7. A memória: testemunhos sobre BV
8. A recuperaçom: Iniciativas de reivindicaçom de BV. Comentar a situaçom noutros lugares.

Formato(s)

- Opçom A:
Lugar: Museo do Povo Galego. Inserir a proposta na oferta didáctica do centro. Possibilidade de guias específicos para a expo e as actividades? Pagariam os coles?

Paineis ilustrados acompanhados dalguns objectos originais (títeres originais, monicreques que se poidam manexar) e material multimédia: Projeções, audios, títeres. Cabina onde a gente poida deixar testemunho de barriga verde(?)
A expossiçom vai acompanhada dumha guia didáctica para diferentes idades, propondo actividades.

Complementar com:
Mesa redonda (ou jornadas)
Projeçom do documental
Representações da obra
Obradoiros de criaçom e manejo de títeres.
Café da memória

Este formato permitiria reciclar os paineis para a expossiçom didáctica itinerante a alugar nas escolas. Envia-se-lhes o material e ofertam-se a maiores actividades como na opçom B.
Vai com guia didáctica para actividades nas aulas (diferente da de actividades no museu).

- Opçom B
Idem. Mas
Manter o desenho dos paineis para expo didácticas das escolas mas deixá-los em creative commons para que os iprimam e empreguem livremente. Ofertar venda de produtos derivados (catálogo, DVD, livro) e mais actividades (projecçom comentada, mesa redonda, respresentaçom e obradoiros).

- Opçom C
Sendo ambiciosos: podemos optar a maiores espaços expossitivos? (Auditório de GZ? Fundaçom Seoane?)
Teriamos conteudos? Por onde podemos ampliar? Mais objectos originais? Material cedido

sobre Punch/Kasper? Amosar como se tenhem recuperado estes personagens por fóra? Mais multimédia? Falar das feiras e dos titiriteiros?
Reproduçom a escala de barraca, ambientaçom feiral, sons...
A expossiçom escolar aproveitaria um mínimo deste material.

Expossiçom escolar

Mesmos conteúdos que a outra. Dirigida fundamentalmente a secundária, com opções para tratar em EPO.
Ámbitos que se podem tratar a nível didáctico
Literatura galega. Teatro e situaçom da cultura no franquismo.
Evoluçom das artes escénicas.
Relaçom entre alta e baixa cultura.
Conhecimento do meio: nomadismo e sedentarizaçom. A construçom do estado e a sedentarizaçom.
Ética/Educaçom para a cidadania: prejuízos contra minorias. Os feirantes. Outras minorias. O politicamente correcto. Evoluçom das mensagens dos espectáculos.
Línguas: comparar textos de BV com os de equivalentes noutros lugares (inglês, francês, português)
História: Globalizaçom na antigüidade. Os contactos entre culturas.
Plástica: os monicreques como escultura. Comparança com estilos. Outres esculturas de arte popular.
Etc.

Web

1. Introduçom a BV
2. Agenda de actividades do projecto
3. Venda de material
4. Alugueiro da mostra/Mostra íntegra
5. Texto da obra + Instruições para a reproduzir na casa.
6. Centraliza a recolhida de testemunhos. Tentaremos animar a gravar audios e vídeos. Publicam-se.

Perfil em Facebook
Agenda
Novas

Possíveis parceiros (nom económicos)

1. Museo do povo galego: Pode achegar peças, imagens, assessoramento pedagógico e espaço para apresentar o projecto e acolher a expo inicial.
2. Empregar a Associaçom Cultural Barriga Verde como base?
3. Rede de centros sociais: aproveitar a sua experiência com o Apalpador? Animá-los a recuperar BV? Pontos de venda de material, recolhida de testemunhos, mesas redondas e projecções...
4. Outros? - Centros de investigaçom de monicreques internacionais? quê recuperam? como trabalham?

Possíveis sócios económicos

1. Conselharia de Educaçom e Cultura / AGADIC: Subsídios
   Secretaria Xeral de Política Lingüística. Programa FalaRedes
   http://www.xunta.es/linguagalega/falaredes
2. Programa Letras Vivas: http://rbgalicia.xunta.es/letras-vivas/
3. Kalandraka Editora (no caso de publicar o livro de López) - *POR CERTO tenho de mao a Paz, de imprensa.*
4. Tintimán/Viravolta
5. Projectos europeos
6. Deputaçom de Lugo
7. Concelho/Deputaçom de Ponte Vedra

Outras fontes de financiamento

1. Desenvolvimento (subsídios) e venda da App Testemunha (ver anexo)
2. Crowdfunding. (recompensas: DVDs, livros, catálogos, actuações e projecções privadas e comentadas...)
3. Programa Acción Comunitaria Xuventude da Unión Europea. Este programa subvenciona iniciativas promovida por xente nova que revertan na propia comunidade e que teñan algún tipo de relación con Europa. (ver a experiencia da Requinta do Ulla: http://www.raiceiros.org/ ou http://www.culturagalega.org/temadia_arquivo.php?id=2236)
4. Fondos Interreg (relacionamento con Portugal)
5. FEDER (ver http://www.proyectodorna.eu/)
6. Europa Creativa http://culturagalega.org/noticia.php?id=21540
7. Alugueiro mostra didáctica
8. Venda de mercadotécnia
   Monicreques
   DVDs do vídeo

Livro de Xaime López
Catálogo da expossiçom
Outros (porcentagem de entradas em diferentes passes/projecções a favor do projecto?)

Outras actividades

Devem-se considerar o(s) projecto(s) expossitivos como parte dum programa a nível galego que busca desenvolver de jeito especial os 2 primeiros objectivos neste ámbito (ver objectivos a nível galego).
Como temos comentado, a consecuçom destes objectivos baseam-se em duas linhas de acçom vencelhadas entre sim:
a) Difusom
b) Recuperaçom

Nom podemos pensar que o desenvolvimento dumha expossiçom de formato meio ou grande (opções B e C) abonde para activar um proceso de recuperaçom da memória a nível nacional e a incorporaçom de Barriga Verde ao imaginário do país. Nesse sentido precisamos desenvolver umha campanha mais descentralizada e horizontal, na qual a própria implicaçom de mais agentes na recuperaçom e na difusom garanta a continuidade e amplificaçom do projecto.

Em esse sentido acho que há umha série de possibilidades que devemos pensar e que se podem artelhar com a expossiçom e outras actividades proposta.
Trata-se de acções de pequeno formato, singelas de mover e, de jeito preferente interactivas. Devemos ter em conta outras iniciativas de recuperaçom de figuras e ritos (nomeadamente o Apalpador ou o Samaín, polo seu êxito). No caso do Apalpador verificou-se a importáncia de contar com produtos derivados (autocolantes, folhetos informativos, desenhos, livros ilustrados) para apoiar a sua implantaçom. Sem esquecer a importáncia da escola. É dizer, aproveitam-se novos meios para transmitir a tradiçom.

Cómpre atender também projectos de recuperaçom da memória (http://www.nomesevoces.net/) assim como outras propostas de socializaçom de obras escénicas (agora mesmo só se me ocorre Titiricircus http://www.culturagalega.org/noticia.php?id=21464).

A partir destes elementos ocorrem-se-me diferentes propostas:

1. Apresentações do livro de Xaime: acompanhar de apresentações do docu em livrarias
2. A aproveitar a Rede de Centros Sociais, projecções do docu + material inédito. Cómpre que qualquer apresentaçom de produto se transforme num foro de difusom do projecto

e da figura de BV
3. Publicaçom em Youtube de testemunhos
4. Em este contexto cobra especial importáncia a existência dum **Folheto**: permite umha distribuiçom singela em diferentes espaços culturais explicando as bases do projecto e chamando à participaçom. Independente da expo. - Seria possível conseguires ajudas da USC para desenvolver esta acçom ou o web como parte da tua investigaçom? Afinal som investimentos para conseguires material para a tese.
5. A semelhança do Apalpador e de Titiricircus: Livro ilustrado.
6. Promover um “Dia de Barriga Verde” no que fomentar o “encontro” do público com o personagem? Em representações?
7. Representações da obra em pequeno formato (Viravolta) ou bem fomentar a representaçom caseira da obra. Embora isso poida semelhar competência para a companhia, acho que na práctica ham ficar como o referente na recuperaçom e representaçom “legítima” de BV
8. Possibilidade de representaçom das diferentes versões internacionais da obra. Comparar cenas, outras.
9. Certames. Criaçom arredor de BV (desenho, narraçom, melhores vídeos ou audios de testemunhos...). Agasalho de lotes de produtos. Fomentar a criaçom, re-criar o personagem.

ATENÇOM: Devemos ter em conta esta perspectiva táctica e a calendarizaçom de jeito especial à hora de pensarmos os meios de financiamento. É dizer, possivelmente seja mais singelo conseguir apoios “oficiais” para umha expo do que para umha campanha de socializaçom deste tipo, para a qual pode ter mais utilidade o Crowdfunding (p.ex. para publicar um livro ilustrado) ou outros meios. Do mesmo jeito, cómpre buscarmos sinérgias entre uns e outros projectos (p. ex. fazendo que os folhetos que se imprimam para a expo poidam funcionar de jeito autónomo para difundir o projecto no seu conjunto).

Valores

Á hora de encararmos a difusom galega de BV devemos ter em conta os valores que encarna.

1. Conexom universal da cultura galega
2. Conexom lusófona
3. Cultura popular e tradicional
4. Resistência cultural
5. Nom tem umha marca nidiamente “identitária”, nom é um património nacionalista (maior alcançe social).

Fronte a estes, que podemos considerar possitivos para a maior parte do público, atopamos outros valores vencelhados à fitura que podem dificultar a sua difusom

1. A figura está vencelhada históricamente a um “autor” concreto: José Silvent. É dizer, nom é um personagem jurdido da “tradiçom”. Dificuldade da identificaçom e adopçom do mesmo
2. Pola própria universalidade pode nom se considerar nidiamente “galego”
3. É politicamente incorrecto
4. Pode-se identificar como um entretimento de “classe baixa”

Congreso internacional
Jornadas: evoluçom dos títeres na Galiza
arte popular e arte oficial
memória de feirantes

Gira conjunta Expo/DVD/Espectáculo
Cafés da memória itinerantes
Polafia: Literatura oral AELG- Feiras
Revista Oral Pazo das Musas- Tema feiras

Conteudos e referências variadas a ter em conta:
Premio de teatro para títeres “Barriga Verde”. Mostra de obras premiadas.
“Barriga Verde”, obra teatral de Manuel María

ANEXO
APP Testemunha

Possibilidade de desenvolvermos umha aplicaçom para telemóvel centrada na recuperaçom de testemunhas. Aplicável a outros projectos de memória ou mesmo para certames ou projectos colaborativos que busquem um feedback de vídeos/audios do público uniformizado e etiquetado de jeito uniforme. Permite umha integraçom rápida no próprio web. Poderia permitir ingresos pola venda da versom adaptada aos diferentes projectos ou por ajudas ao desenvolvimento (I+D?)

APP TESTEMUNHA

Aplicaçom de gravaçom de vídeo e audio preformatados com envio directo a web cliente. Etiquetagem com metadatos predefinidos polo usuário. (Categorias: biografia, vida cotiá,

guerra, etc)
Campos de identificaçom de remetente (mail) e de locutor. Campos de idade, profissom, outros. como se apresentam?
Geolocalizaçom da gravaçom/cenário dos factos
Versom livre?
Versom adaptada para empresas/projectos de comunicaçom.