

O nacionalismo cultural como proceso comunicativo transnacional: O caso do celtismo

JOEP LEERSSEN

Tradución de Cristina Río López

No estudo dos movementos nacionais europeos xorde un problema recorrente, que é o do «internalismo» ou «nacionalismo metodolóxico», que se define como a tendencia a explicar os fenómenos que se producen nun país dado atribuíndoos principalmente a causas que teñen lugar nese mesmo país. Así, dise que o nacionalismo alemán vén motivado por unha serie de circunstancias sociais e políticas vividas en Alemaña; o nacionalismo finés, polas experimentadas en Finlandia; e o irlandés, pola conxuntura sociopolítica irlandesa.

Como indican estes exemplos, tal internalismo tende ademais ao determinismo socioeconómico, segundo o cal os fenómenos históricos adoitan explicarse poñéndoos en relación con causas sociopolíticas. Na súa forma extrema, este pensamento equivale ao que Bruno Latour denuncia que é «explicar o social a partir do social», ou, noutros termos, que é a sociedade a infraestrutura que determina os fenómenos que teñen lugar nela. Esta tendencia vese aínda con maior claridade cando se abordan fenómenos culturais como a reflexión intelectual, a produción do discurso, a literatura e a arte: estes considéranse, a priori, *explicanda*, e a «infraestrutura» sociopolítica, a priori, o foco do que emana a súa explicación. Deste xeito, a cultura enténdese sempre como resultado dun proceso (ou a atmosfera pasiva e inerte na que se desenvolve este), mentres que o axente de tal proceso é en todos os casos a esfera na que se produce a acción social, perspectiva que nos oculta a posibilidade de que a cultura sexa, en si mesma, nin máis nin menos que unha praxe, unha forma de acción social, unha actividade comunicativa que ten o potencial de ser un axente e, abofé, de producir mudanzas, no canto de constituír meramente a expresión duns cambios motivados noutro ámbito.

Tomo como punto de partida a premisa de que, para termos unha idea máis exhaustiva dos acontecementos históricos, particularmente no referido ao auxe dos movementos nacionais en Europa, habemos de combater a parcialidade e a estreiteza de miras do internalismo e do determinismo infraestrutural, para o cal fan falla dúas cousas, relacionadas entre si:

a) temos que incluír nas nosas consideracións a posibilidade de que, como motivos que desencadean acontecementos e movementos, as transferencias que se producen a escala transnacional revistan, como mínimo, a mesma importancia ca as causas que xurdan do interior da sociedade, e

b) debemos ter en conta a posibilidade de que a cultura sexa un axente e de que poida exercer unha influencia causal nos acontecementos que se observan na sociedade.

O resultado deste duplo punto de partida é un intento de cartografar as denominadas transferencias culturais que veñen dadas polo avance e a difusión dos movementos nacionais por Europa. En efecto, podemos estudar o nacionalismo e a toma de conciencia nacional como proceso de diseminación que vai dun país a outro, ou dunha sociedade a outra, o que explica, por exemplo, por que xorden movementos nacionais máis ou menos ao mesmo tempo en países ou rexións que teñen réximes sociais, económicos ou políticos sumamente diferentes e onde os respectivos procesos de modernización se atopan en estadios de desenvolvemento moi dispares; así, os movementos nacionais que naceron en Islandia, Estonia e Bulgaria non foron anteriores nin posteriores aos das terras vascas, Escocia ou Flandres.

PRIMEIRO CASO: A TRANSMISIÓN DE FÓRMULAS DE MOBILIZACIÓN COMO O HISTORICISMO POÉTICO

Pódese atopar un exemplo da difusión antes descrita na diseminación dos chamados «xogos florais» entre a Provenza e Galicia a mediados do século XIX.

O proceso comeza cando en 1813 o historiador de Xenebra Simonde de Sismondi, na súa *Histoire des littératures du Midi de l'Europe*, chamou a atención sobre a Académie des Jeux Floraux de Tolosa, na Francia occitana (Sismondi, 1813, 1: 226-230). Tratábase dunha asociación de poetas, fundada en 1323, dedicada á procura da elegancia literaria e a expresión refinada do amor cortés, o que se denominaba *le gai savoir*, que grosso modo podemos traducir como «o saber elegante». A Académie, que fora creada —segundo entendía Sismondi— para lle dar continuidade urbana a unha tradición aristocrática que se apagaba, como era a da poesía do amor cortés, chegou a constituír un elemento cultural da cidade de Tolosa que perdurou ao longo dos séculos e mantivo o seu prestixio conferíndolles honores, cunha frecuencia periódica, a famosos literatos doutros lugares; e, así, atopamos nomes que van de Ronsard ao mariscal Pétain, pasando por Voltaire, Chateaubriand, Alfred de Vigny e Victor Hugo. Estes honores adoptaban tradicionalmente a forma de flor —unha rosa silvestre— labrada en metal precioso, e de aí que os festivais literarios fosen coñecidos como *jeux floraux*, ou xogos florais. A Academia tamén podía concederlle a un autor de especial talento o título de «Mestre do saber elegante», *Maître en gai savoir*, ou *Maître ès jeux*, «Mestre dos Xogos».

O que máis ou menos lle deu o pulo inicial á carreira literaria de Victor Hugo foi que desde 1819 a 1822, sendo el un aspirante adolescente, os seus poemas lle reportasen varios premios e o título de *Maître ès jeux* en sucesivos xogos florais, o que marca esa época primeira en que se entreteceron estes xogos co Romanticismo. Naquela altura, cando Sismondi fixo notar a existencia de tal institución, tratábase dunha vaidade literaria inofensiva, que durante a revolución fora suprimida durante un breve período e agora collía

a onda da Restauración (cf. a dedicatoria que consta en Poitevin-Peitavi, 1815). Na atmosfera que se respiraba naquela época, gozou dun renovado interese por ser un caso tan pouco usual de supervivencia do culto medieval do amor cortés. Segundo Sismondi, a poesía dos trovadores estábana a redescubrir estudosos como François Raynouard (*Choix de poésies originales des troubadours*, 6 vols., 1816-1826), o pupilo de Grimm Friedrich Diez (*Die Poesie der Troubadours*, 1829) e Claude Fauriel (*Histoire de la Gaule méridionale sous la domination des conquérants germains*, 4 vols., 1836), que foron a primeira floración da literatura vernácula do país. Multiplicáronse os mitos sobre as orixes amorosas e as refinadas coqueterías literarias que se achaban nas raíces da Academia, os xogos florais foron recibidos nun contexto máis romántico-rexionalista e, a partir de 1839, volveuse admitir como idioma o occitano. En anos posteriores dese mesmo século, creouse un premio especial de poesía escrita na lingua de oc.

Isto, certamente, non desembocou nun *Risorgimento* occitano. Os Xogos Florais de Tolosa non deixaron de ser unha variante rexionalista de fortísimo arraigamento francés. Cando se emprendeu a recuperación da lingua occitana, o núcleo do movemento situouse, como veremos, na Provenza, en torno a Frédéric Mistral; e en Arles, non en Tolosa. Mesmo así, esta última cidade investiu a Mistral *Maître ès jeux* en 1895, nove anos antes de que gañase o Premio Nobel de Literatura.

Ao outro lado dos Pireneos, en Barcelona, o renacemento de Tolosa lembroulles aos intelectuais que no século XIV houbera, durante un curto espazo de tempo, uns xogos florais en Aragón. A febre trobadoresca estaba no aire: así, en 1836 Antonio García Gutiérrez, adepto ao Romanticismo francés, escribiu unha popular obra histórica titulada *El trovador*, que acadou unha sona perdurable por se empregar como libreto da ópera de Verdi *Il trovatore*, ópera que se representou por vez primeira en Barcelona en 1854. Namentres, en 1841, Antonio Rubio escribiu uns poemas en estilo trobadoresco e en catalán baixo o pseudónimo *Lo gaiter de Llobregat*, 'O gaiteiro do Llobregat'. E en 1858 outro poeta e historiador barcelonés, Antoni de Bofarull, publicou unha colección de versos novos en catalán baixo o título de «Os modernos trovadores» (*Los trovadors nous*). Neses anos, Bofarull estivera considerando a posibilidade de imitar os Jeux Floraux que agora florecían en Tolosa e argüía repetidamente en diversos artigos de prensa que na Idade Media Barcelona e a Coroa de Aragón tamén gozaran dos seus xogos florais, e que Barcelona tiña para consigo o deber de reactivar esa tradición que permanecía aletargada. En 1859 comezouse co proxecto e celebráronse na Cidade Condal os primeiros Jocs Florals que vivían agora ese novo pulo. Competiron todos os escritores nacional-románticos, cuxas diversas obras foron coroadas con flores de metais preciosos, e os máis destacados foron elevados á categoría de *Mestre en Gai Saber*. Cun único xesto, Barcelona pasou a ser moderna e medieval. Os Jocs Florals tornáronse o acontecemento cultural máis importante da metrópole e constituíron un foco de impulso do nacionalismo cultural catalán moito antes do auxe do autonomismo político; pois, abofé, malia seren os autores totalmente bilingües, a súa decisión de facer dos Jocs Florals un asunto exclusivamente catalán cargaba o acto

aínda máis de significado, o que creou para o idioma un clima social de prestixio na esfera público-oficial.

Desde Barcelona, a fórmula expandiuse: así, en 1868, nunha revista literaria de nova fundación chamada *Lo Gai Saber* propúxose plantar a semente do acto de Barcelona noutras zonas das terras catalás para difundir a mensaxe de activismo catalanista e mobilizar novos poetas a fin de que se implicasen no que daquela se empezaba a coñecer como *Renaixença*. De feito, en 1859 celebráranse uns xogos florais en Valencia, e renacerían na década de 1880, pero logo a cidade medio volvería caer no ámbito do acto de Barcelona.

Seguiu Galicia pouco despois, xa que en 1861 se celebraron na Coruña uns *xogos froraes* que marcaron o comezo do rexurdimento cultural galego. En San Sebastián, a revista *Euskal-Erria* organizou en 1879 uns xogos florais que, denominados en vasco *Itz-jostaldiak*, tiveron un grande éxito, cos seus concursos literarios e musicais e as súas competicións deportivas, modelados todos á maneira de Tolosa e Barcelona, e se consolidaron en 1882 grazas a un órgano permanente —o Consistorio de Xogos Florais Éuscaros de San Sebastián— que, como se indica nos seus estatutos, tiña este obxecto: «procurar por cantos medios estean ao seu alcance a conservación e propagación da lingua vascongada e estimular o cultivo da súa especial literatura [e], en canto llo permitan os recursos con que conte, [a] conservación e propagación da nosa música popular».

Houbo repercusións mesmo ao norte dos Pireneos, non na propia Tolosa senón na Provenza, onde vivían unha próspera etapa os renovadores congregados en torno a Frédéric Mistral, quen en 1859 publicara a súa grande obra mestra, *Mirèio*; ese mesmo ano, en Barcelona, o discurso inaugural dos primeiros xogos florais, pronunciado por Bofarull, puxo esa creación como exemplo para os cataláns. Mais naquel acto foi Barcelona a que constituíu o modelo: o grupo congregado arredor de Mistral retomou eses mesmos Jocs Florals e en 1862 comezou a celebrar os seus propios Jeux Floraux en Apt, e noutras cidades en anos posteriores.

Este caso ilustra dúas ou ata tres ideas:

1.a) os movementos centrados no que eu chamo «cultivo da cultura» adoitan difundirse mediante a imitación de exemplos que saíron ben noutros lugares;

1.b) o anterior aplícase mesmo á autodenominación do nacionalismo cultural e aos arraigados supostos historicistas dos que dan fe eses apelativos: *renaixença*, rexurdimento, *Irish Literary Revival*, o *obrození* checo, *vazrazhdane* (rexurdimento nacional búlgaro), *rilindja* (renacemento ou rexurdimento albanés) etc., etc.; e

2) nalgúns casos (Cataluña, o País Vasco), un xesto cultural dado pode converterse no estadio inicial dun movemento separatista pleno, mentres que noutros (Tolosa) non deixa de ser meramente rexionalista; Galicia e Valencia adoptan unha postura intermedia. Isto suscita a pregunta de por que e como poden radicalizarse os movementos rexionais ata tornarse nacionais.

SEGUNDO CASO: A TRANSMISIÓN DAS IDENTIDADES CULTURAIAS

É ben sabido que, coa instauración de novas filoloxías e do paradigma comparativo nos estudos lingüísticos, se produciu unha reestruturación do sentimento de identidade etnolingüística que tiñan os falantes de vasco, lituano e romanés e das relacións existentes entre diversos dialectos e idiomas da familia xermánica (alemán, danés, holandés, flamenco, islandés, feroés, noruegués). Alén disto, os falantes de linguas celtas, como o galés, o bretón e o irlandés, pasaron a dispoñer doutro marco no que concibir a súa especificidade nacional; en Irlanda, ademais, o idioma gaélico asumiu o papel que ata daquela desempeñara a relixión católica como o principal marcador de distanciamento da cultura inglesa.

No transcurso do século observamos a notable transmisión dun mito identitario gaélico premoderno a un grupo de apoio novo, urbano e que se expresa en inglés. O relato da orixe «milesiana» da Irlanda gaélica estivera á orde do día no país ata o século XVII, a partir do cal a súa condición de explicación rigorosa das orixes históricas fora decaendo ata chegar á de mito. A mudanza vén dada pola obra de Geoffrey Keating, historiador gaélico dese mesmo século: no decorrer do XIX, o mito milesiano tornouse un elemento identificador dos nacionalistas irlandeses que se definían como «celtas», reviviuse a figura de Keating nun contexto nacional moderno, urbano e de fala inglesa e o idioma converteuse nun punto de referencia fundamental na nova disciplina académica da filoloxía e a mitoloxía celtas. Así, o sentimento celta de identidade étnica emigrou da Irlanda gaélica tribal a outra urbana e nacional.

De feito, podemos levar a análise da historia desa transmigración un paso máis aló: a partir da codificación que tivo lugar no século XIX (da man, por exemplo, do celtólogo residente en París D'Arbois de Jubainville), o mito milesiano chegou ata Manuel Murguía, quen na década de 1880 o adoptou na súa *Historia de Galicia* e fixo un canto á terra galega como morada dos celtas milesianos antes de eles cruzaren da Coruña a Irlanda. Canda o clima chuvioso e a música de gaitas, este mito da ascendencia milesiana converteuse nun tropo de grande importancia para a imaxe celta que Galicia ten de si mesma.

Este caso suscita outras preguntas. Por que unha serie de individuos que eran contemporáneos e se embarcaban en formas paralelas de redescubrimiento dos antepasados e de construción de mitos se dedicaban a este labor sen ser, aparentemente, conscientes do traballo que estaban a facer os demais (por exemplo, Murguía e Yeats)? Por que hai formas de transferencia cultural que teñen lugar desde unha perspectiva exclusivamente nacional, mentres que outras están imbricadas nunha rede de intercambio a escala europea (por exemplo, Humboldt e as súas referencias á lingua vasca)? Garda isto algunha correlación coa diferenza existe entre o mito e o cultivo da cultura institucionalizada nos ámbitos académicos?