Viaxes e construción do pensamento.
Viaxes e viaxeiros na Galiza anterior a 1936

cursos_congresos_simposios

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

A representación de Galicia en Ruth Mathilda Anderson

MANUEL FORCADELA
Universidade de Vigo

Resumo

A chegada de viaxeiros a Galicia a partir do século XIX fundamenta a construción dunha visión do país en certa medida diferente daqueloutras construídas desde o país mesmo. Este ollar do Outro documéntase en obras como a colección de fotografías que Ruth Matilda Anderson tira durante os seus percorridos de 1924 e 1925. O presente artigo tenta dar algunhas claves para a descrición desa ollada, tendo en conta non só o obxecto que se mira senón tamén o suxeito que mira.

Palabras chave

Fotografía, ollada, filosofía da mirada, semiótica da fotografía, crítica da ideoloxía.

O 7 de agosto de 1924 desembarcaba en Vigo, acompañada do seu pai, o tamén fotógrafo, Alfred Theodore Anderson, a fotógrafa americana Ruth Matilda Anderson. A súa estadía no país, que se prolongará ata o 14 de xullo de 1925, e que será repetida con posterioridade no ano seguinte, dará como froito un numeroso conxunto de fotografías, que foron obxecto de exposición ao longo dos últimos meses na Coruña, primeiro, e en Vigo, despois, así como a un libro de viaxes, polo de agora inédito en lingua galega, titulado *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, publicado pola Hispanic Society of America en 1939, xunto cun numeroso monllo de documentación que inclúe diarios e notas ás fotografías.

O legado de Ruth Matilda, ata agora desatendido pola crítica galega, resulta ser dun enorme interese para a comprensión da mirada que desde fóra, desde o exterior, contribuíu a darlle forma á identidade galega durante eses anos e, aínda, posteriormente. O feito de que a maior parte das fotos tiradas pola americana vaian acompañadas dun comentario, enmarcando a escena en que tivo lugar a toma ou salientando aqueles elementos singulares desde a perspectiva da fotógrafa, apórtanos innumerables elementos de análise para comprendermos non só a Galicia da época senón tamén a maneira en que a nosa singularidade era percibida polos alleos, contribuíndo dese xeito á construción do «enxebre», ese concepto que a xeración Nós situou como un elemento definidor da galeguidade en oposición ao «castizo» español, elaborado pola «Generación del 98» na mestura do castelán-andaluz-extremeño-murciano[1].

A enxebridade que elabora Ruth Matilda a partir da súa mirada non resulta en absoluto diferente da que nos legaron outros moitos contemporáneos tanto a través de obras gráficas como literarias. Mais, como contrapunto, Ruth provén do mundo americano, do mundo que entón se afanaba en convertese na primeira potencia mundial e que era xa daquela un referente innegable de modernidade. Ese contraste entre a posuidora da cámara e os/as fotografados, entre unha e outra banda da luz e da sombra, resulta clara metáfora do contraste que se manifesta entre quen visita e é visitado, entre quen chega e quen permanece, entre, no final da metáfora, o futuro e o pasado. Nese sentido a chegada de Ruth Matilda a Europa interrelaciona tempo e espazo, de maneira que o regreso a outro espazo e tamén o regreso a outro tempo. Procurando a Europa da orixe

[1] O ensaio *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno de 1895 é unha análise de España en termos de definición da súa identidade nacional. As metáforas con que Unamuno define o concepto de *intrahistoria* foron obxecto de análise por Harrison / Hoyle (2000). Ribas (2002) vinculou o concepto de *intrahistoria* co *Volksgeist* de Hegel. Trátase, en calquera caso, dun elo máis na longa sucesión de réplicas que Unamuno e Ganivet levaron a cabo nas súas primeiras obras, antes de 1998: *España filosófica contemporánea, En torno al casticismo, Idearium español* e *El porvenir de España.*

enxérgase o tempo da orixe. A viaxe contra o percurso do sol, na procura do mencer, de Eos e dos Eoas, é tamén a viaxe á procura do tempo dos ancestros, dos devanceiros, dos antecesores. Tempo e espazo, por tanto, forman unha urdime común que podemos ir desenlazando, nun exercicio comparativo entre, por unha banda, o que as imaxes nos mostran e, por outra, o que sobre esas imaxes se escribe. Cómpre termos en conta, en todo caso, que Ruth Matilda Anderson era proveniente do Medio Oeste e que o mundo no que se formara, de natureza rural e agraria, non era moi diferente daqueloutro que ía encontrar en Galicia. Regresando a Europa, a fotógrafa está tamén a regresar a un tempo de evocación sentimental predilecto: a infancia. O contraste entre Nova York e Galicia é, tamén, o contraste entre Nova York e a América profunda de onde fora arrincada pola súa vontade de traballar como fotógrafa.

O resultado non será outro que o dun conxunto de trazos ideolóxicos e temáticos que nos permitirán reconstruírmos en parte a visión que sobre a Galicia de 1924 estaba a ser elaborada desde fóra do país, visión que poderemos pór en equilibrio na balanza xunto coa que os nosos propios escritores e artistas plásticos foron construíndo nese tempo e sobre a que se apoia unha parte importante da que, a día de hoxe, seguimos a ter os galegos sobre nós mesmos.

Para levarmos a cabo este percorrido procederemos, pois, a avanzar en tres grandes liñas que nos conducirán finalmente a un conxunto de reflexións sobre as fotografías de Ruth Matilda. Esas liñas serán as seguintes:

- A filosofía da mirada.
- A semiótica da fotografía.
- A representación de Galicia en Ruth Matilda Anderson.

1. Filosofía da mirada

Resulta de especial interese para o desenvolvemento da nosa análise comezarmos por distinguir dous significantes a miúdo confundidos entre si: ver e mirar.

Segundo os dicionarios de manexo común en calquera das linguas en que esas palabras teñen hoxe vixencia (galego, portugués, castelán) as definicións básicas correspondentes son máis ou menos estas:

Ver: sentido da vista, percibir polos ollos os obxectos.
Mirar: aplicar a vista a un obxecto. Apreciar, estimar unha cousa, pensar, xulgar.

Aínda que é evidente que ambas as dúas manteñen entre si un amplo espectro de significados posibles comúns e intercambiables, como resulta de feito perceptible na fraseoloxía ao uso e mesmo nas variedades diatópicas do galego actual, interesa para o desenvolvemento da teoría a posibilidade de diferenciarmos a vista e a mirada en base a dous elementos confrontados: natureza, por unha banda, e cultura, por outra, ou, o que vén ser o mesmo, corpo e ego, en primeiro lugar, entidade física e personalidade, finalmente. Trátase, por tanto, de continuar a liña iniciada polas denotacións destas palabras nos seus puntos máis extremos, para ir desde a percepción dos obxectos levada a cabo polos ollos, como sinala a definición de ver mencionada anteriormente, ata o apreciar, estimar unha cousa, pensar, xulgar, tal e como sinala a outra definición, operacións, estas últimas, xa propias dunha mente constituída, formada, elaborada en termos culturais e históricos. De maneira que ao longo das páxinas que seguen cómpre manter unha pauta segundo a cal Ver sería só a percepción das cousas a través do sentido da vista, ese percibir polos ollos os obxectos, puramente animal, biolóxico, corporal, e Mirar sería o achegamento deses mesmas entidades vistas, ou doutras non vistas, á particular concepción do mundo do ser humano, froito da cultura e da experiencia, da atención. Ver e Mirar iranse revelando como actividades non só diferentes entre si senón abertamente contrarias e, desde logo, totalmente independentes.

Tomemos, pois, como punto de partida a seguinte oposición:

VER	MIRAR
Corpo	Ego
Natureza	Cultura
Entidade física e tanxible	Personalidade
Obxecto visto: real e material	Obxecto mirado: puramente imaxinario

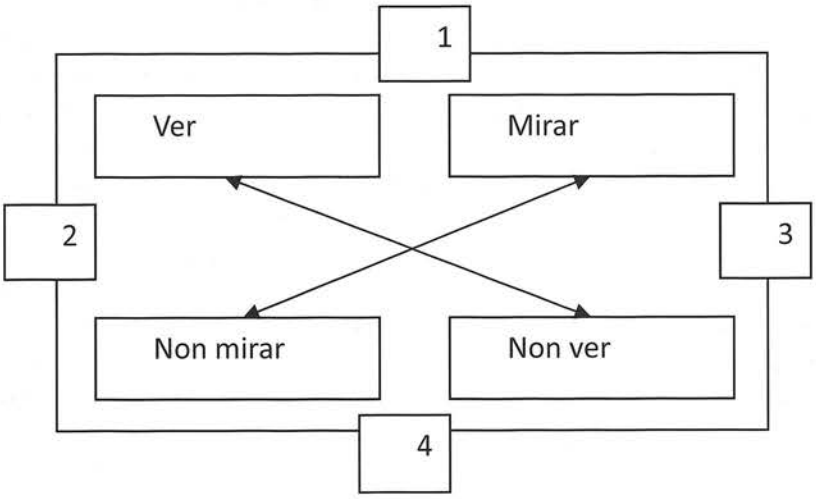
De maneira que mentres Ver é unha operación levada a cabo polo Corpo como resultado da súa Natureza e ten sempre como obxecto unha entidade física e tanxible, un obxecto visto real e material, Mirar é unha operación levada a cabo polo Ego, como resultado da súa Cultura, da súa experiencia, na que se plasma unha Personalidade, tendo sempre como obxecto unha entidade puramente imaxinaria. Se Ver é a conversión do Real en Simbólico, Mirar é a conversión do Simbólico en Imaxinario. A través da visión prodúcese nt:a captación do Real, por medio do sentido da vista; a través do Mirar, a conversión do visto en Imaxinario.

Temos que ter en conta, ademais, que Ver e Mirar son operacións en todo paralelas ás de Oír e Escoitar, formando deste xeito as catro operacións básicas dos dous sentidos

fundamentais. Igualmente o Oír sería unha operación do Corpo, fundamentada na súa entidade biolóxica, mentres que Escoitar sería unha operación do Ego, fundamentada na súa entidade cultural. O oír é o campo de estudos da fonética; o escoitar é o campo de estudos da fonoloxía. O oír sitúase no terreo do material, daquilo mensurable e, por tanto, obxecto de análises mecánico-cuantitativas. O escoitar sitúase no terreo do cultural. O seu é propiamente a desmesura.

Cabe formular, por tanto, e en primeiro lugar, se as operacións do Ver e do Mirar (do Oír e do Escoitar) son independentes entre si ou non; se resulta posible ver sen mirar ou mirar sen ver.

Botando man do cadro semiótico greimasiano encontraranse dous pares de opostos verdadeiramente rendibles desde o punto de vista teórico: Ver e non Ver, por unha banda, e Mirar e non Mirar, por outra. Polarizacións que presentaremos do seguinte xeito:



Deste xogo de polarizacións resultarían catro variables, catro vectores posibles para formarmos o cadro semiótico:

1. Ver e mirar: Un obxecto real chega aos nosos ollos a través da luz e estes conducen a información recibida ao noso cerebro que dá conta do achado. Trátase do que poderíamos denominar proceso completo: o real convértese en simbólico a través da visión e o simbólico convértese en imaxinario a través da mirada.
2. Ver sen mirar: Acontece cando a conciencia non empresta atención ao mundo que se presenta diante dos seus ollos. Concentrada nos seus pensamentos ignora que á

súa beira acontece algo que podería merecer toda a súa atención. Trátase do ver desatento, do ver que non aplica voluntariamente o entendemento a un obxecto abstracto ou sensible, que non ten en conta ou en consideración algo. Sempre que se produce un Ver sen Mirar acontece un Mirar sen Ver. Mais non ao contrario. Isto demostra a primacía do Mirar fronte ao Ver.

3. Mirar sen ver: outra operación ben común e que vai ser un dos eixes de toda esta exposición. O individuo fecha os ollos, deixa de ver e, porén, concéntranse en mirar algo que lle resulta grato e que só existe na conciencia, un recordo, unha imaxe, un acontecemento posible. Trátase do que imos denominar *imago sine visione*. Tamén *visione caeca*, visión cega. Imaxe que cega. *Negra sombra que me asombras*. *Soleil noir*.
4. Non mirar e non ver: Implica o descoñecido, o ignorado, o que está tanto alleo ao corpo como á conciencia.

Cabe considerar, en principio, cinco operacións posibles encadrables dentro do que, a seguir, denominaremos o Mirar Sen Ver, a *imago sine visione*:

A Cegueira: a situación habitual dos invidentes é tamén común ás persoas que dispoñen da facultade natural da visión. Basta con que fechen os ollos ou con que conduzan a súa atención cara algo que está totalmente fóra da súa vista. Os cegos non ven mais miran. Isto é o que subxace por baixo da historia de Demócrito, que se arrincou os ollos para que non lle impedisen coñecer a verdade. Ou do cego Tiresias que guía a Edipo na resolución do seu enigma. Convertido en temo literario desde Homero, John Milton, Jorge Luís Borges. Non deixa de resultar curioso que outra das acepcións da palabra sexa a de «alucinación, afecto que ofusca a visión». Isto quere dicir que o afecto, cada unha das paixóns do ánimo, como o amor, a ira, o odio, pode abraiar, turbar a vista, escurecer e facer sombra, trastornar ou confundir as ideas, levarnos da lucidez á alucinación. A visión é obxectiva, correcta, puramente corporal e biolóxica. A mirada é subxectiva, incorrecta, cultural e psicolóxica. A visión resulta, por tanto, completamente diferente da mirada. O invidente posúe, como é sabido, as facultades para o soño, para a ficción, para a lectura e para a ideoloxía. Deixar de ver non imposibilita o seu estar no mundo. A mirada, porén, está totalmente vinculada á conciencia. Deixar de mirar, a diferenza de deixar de ver, significa perder a conciencia. A cegueira certifica, por tanto, a independencia do Mirar fronte ao Ver. A perda da visión converte o cego en só Mirada, demostrando que a operación do Mirar é unha das operacións básicas da conciencia. O ser humano é un animal que Mira, sendo este Mirar a principal actividade do seu estar no mundo. No Mirar xúntanse a cultura herdada e a actualidade histórica.

O Soño: nunha perspectiva moi xeral, que teña en conta moitas das especulacións construídas ata o día de hoxe, podemos definir o soño como o acto de representarse na fantasía de alguén sucesos ou imaxes, entendéndose por fantasía a facultade que ten o ser humano para reproducir por medio de imaxes as cousas pasadas ou distantes, de representar as ideais en forma sensible ou de idealizar as reais. Trátase, por tanto, da facultade humana mediante a cal, mentres durmimos ou estamos espertos, procedemos a situar perante a nosa atención, un conxunto de imaxes que non se corresponden en absoluto coas que nese momento a nosa situación real nos depararía. O Soño é, por tanto, o Mirar Sen Ver máis importante, equivalente en todo á Ficción, de maneira que o emprego das palabras soño e ficción resulta, na nosa exposición, case enteiramente intercambiable.

A Ficción: trátase dunha forma peculiar de Soño e de Cegueira. Non debemos esquecer que a palabra ficción está vinculada etimoloxicamente ao verbo finxir. Poderíamos definila como o contido dos soños. Toda ficción precisa de dous elementos inescusables: o sistema diexético (espazo-tempo) e o sistema actancial (personaxes, roles). Cremos, seguindo a Derrida, que toda enunciación implica unha ficción, isto é, a presenza dun espazo-tempo desde o que se fala e dun espazo-tempo do que se fala, así como dun falante que se converte, de por si, en actante, sexa cal for a súa posición dentro do sistema actancial.

A Lectura: trátase dun Mirar Sen Ver no que os trazos reais desparecen para dar paso ás sílabas, aos morfemas, ás palabras, aos significados. Ler é mirar unha ficción deixando de ver as letras. A lectura convértese así nun dos procesos típicos do Mirar sen Ver. Quen le deixa de ver para mirar. Lendo vese o que non se mira e mírase o que non se ve. A coincidencia entre o visto e o mirado (na aparición dun signo descoñecido, por exemplo) significa a desaparición da lectura. Se miramos as letras deixamos de ler, porque a operación do ler consiste xustamente en ver letras para mirar outra cousa. Fermosa a analoxía establecida por Lacan entre «délire» (delirio) e «de lire» (de ler). O delirio é, por tanto, unha lectura.

A Ideoloxía: como a Lectura, ve obxectos reais ou imaxinarios pero mira alén deles. A Ideoloxía é, certamente, unha lectura do mundo, unha operación en todo análoga á lectura e a través da cal son os obxectos do mundo, reais ou imaxinarios, os que substitúen as letras. Unha liña de investigación aínda non desenvolvida debería ligar a análise da ideoloxía coa análise da lectura e dos seus procedementos ao longo da historia. E non sería o menos importante o da constitución da palabra escrita e a quebra da denominada *scripta continua* que obrigaba á lectura en voz alta e que presentaba o texto como un fío continuado de signos. Como na fotografía, a través do

enfoque e do encadre, na quebra da *scripta continua* defínense unidades ata entón non existentes, exactamente o mesmo que fai a ideoloxía con respecto á *scripta continua* do real.

Cómpre que engadamos aquí dous conceptos vinculados coa mirada: o de fascinación e o de miraxe. O primeiro, tomado da psicanálise, desvélanos a satisfacción do suxeito cando o Outro que mira a través del se identifica co obxecto contemplado. No segundo, a mirada manifesta a súa quebra en relación co mundo. Se na fascinación o suxeito recibe a pregnancia do obxecto contemplado polo Outro a través del, na miraxe ou espellismo o suxeito considera o disparatado da súa contemplación, isto é, da súa produción cultural. A miraxe é sempre unha manifestación do inconsciente, unha pregnancia inesperada e absurda.

2. A semiótica da fotografía

A fotografía, e todos os seus derivados actuais, é un mirar que se ofrece como visión, o mesmo que o foi con anterioridade e segue a selo hoxe a arte pictórica. A cámara recorta a visión, enfoca e desenfoca elementos desa visión, dispón determinados elementos en primeiro plano ou non, distribúeos pola superficie da tea, contrástaos e ilumínaos, de maneira que a cámara, instrumento de visión, precisa da ollada do fotógrafo para converter a súa acción en arte. A cámara ve e o fotógrafo mira. A fotografía resultante é, por tanto, unha mirada, unha partición e unha selección do visto. É a conversión do real atinxido polo ollo en obxecto cultural. O espectador de fotos ve unha mirada. E esta visión dunha mirada pode producir, cando esa mirada xa foi construída con anterioridade sobre o mesmo mundo real, estrañeza, como de feito acontece na traslación de novelas a filmes.

A lectura da foto consiste precisamente en encontrar a través da nosa mirada a mirada do fotógrafo. Trátase en definitiva da descuberta dun alfabeto ideolóxico.

A través da foto asistimos a outro peculiar percorrido narrativo canónico (no sentido de Greimas): o suxeito-fotógrafo mostra o seu obxecto-foto aos destinatarios-espectadores para obter a súa sanción, coa axuda dunha ideoloxía coincidente e a oposición dunha ideoloxía diferente. Para a obtención dunha sanción positiva o suxeito-fotógrafo precisa dunha complicidade ideolóxica do seu espectador. A ficción que a foto presenta como máscara do real é, por tanto, unha ideoloxía. E, unha vez máis, resulta imporr :tante considerar a diferenza entre o que o fotógrafo mira sen ver (aquilo que presenta na foto como un significante que transcende o seu significado obvio) e o que

o fotógrafo ve sen mirar (aquilo que a foto evita mirar aínda que permanece como visto: as zonas desenfocadas, as entidades fóra de centro...).

A fotografía é, tamén, unha quebra da *scriptio continua*, unha separación da liña continua do real visible, un hiato que rompe o caos do mundo para introducir un principio de lóxica. Ao encadrar e enfocar, o fotógrafo leva a cabo a mesma operación que o copista ao proceder a separar as palabras. Se a *scriptio continua* significaba a carencia de intervalos e dunha ortografía normalizada, a fotografía sería a construción de intervalos no visible e a construción dunha ortografía, unha correcta representación da realidade. A ideoloxía, como a fotografía fundaméntase no hiato, na separación, na ubicación de intervalos, na disgregación de unidades de significado do real para, a través da metáfora e da metonimia, proceder á deturpación do real.

A fotografía é unha lectura do mundo presentada como grafema. Unha lectura que quere ser lida. O espectador leva a cabo unha lectura dunha lectura do mundo.

A fotografía é unha arte ao mesmo tempo diexética e mimética. Unha arte ficcional (con espazo-tempo e actantes) que pretende ser mímese do real (como a arquitectura ou a escultura). O real fotografado convértese en ficción co inmediato paso do tempo e a imposibilidade de repetir a foto. A ficción que constrúe a foto parte da súa irrealidade temporal: nada é o que foi. A fotografía propón que o pasado é unha ficción. A fotografía como a ficción proclama: *isto non é*. A característica básica da fotografía é o non ser do que mostra, que se revela unicamente xa como imaxe. A fotografía segue dando a mirar o que xa non pode dar a ver. A fotografía revela deste xeito a vontade atemporal da mirada fronte ao carácter temporal da visión. A cultura que permanece fronte ao corpo que fenece. Se o contrato da ficción co consumidor é o de «Isto non é», o da fotografía é «Isto xa non é». E este «xa» é o que se torna constituínte central da súa singularidade. Se a ficción é un mirar sen ver, a fotografía é un mirar sen xa ver. Se a ficción proclama «mira o que non podes ver», a ficción fotográfica grita «mira o que xa non podes ver». O «xa non ser « da ficción fotográfica convértea non nun mundo posible senón nun mundo que foi posible mais que xa se revela como imposible. A fotografía é, así, a imaxe do imposible que nos antecede.

Temos que ter en conta que a fotografía é, asemade, unha arte mimética e diexética. O seu mimetismo radica no espazo, repetible, recuperable. Fago vinte fotos no mesmo lugar e ese lugar permanece inalterable, o mesmo fondo, a mesma luz, o mesmo ambiente, o mesmo atrezzo, a mesma parafernalia. Mais cada unha das fotos vaime mostrar un tempo diferente, sucesivo pero distinto. Unha parte dese carácter mimético radica no feito de ser unha imaxe parada, unha imaxe sen movemento, fronte ao cine,

en que xa o espazo manifesta maior vulnerabilidade fronte ao tempo. O carácter diexético da fotografía radica no tempo. Irrepetible, irrecuperable. A fotografía é, así, mímese e ficción. A través dela podemos construír unha mirada que evoca o que permanece e o que xa non existe. Porque a fotografía é manifestación da perduración e do devir. Digamos que a fotografía segue mirando o que xa non se pode ver. A fotografía revela deste xeito a vontade atemporal da mirada fronte ao carácter temporal da visión. A cultura que permanece fronte ao corpo de fenece.

Este carácter peculiar da arte fotográfica sitúaa en paralelo cun dos conceptos fundamentais da evolución histórica: a tradición. Porque a tradición é tamén unha mirada (por tanto, epocal, renovable de tempo en tempo) exercida sobre o pasado. Como na fotografía, o presente do que mira procura encontrar unha mirada do pasado. Na dinámica da tradición xúntanse dous conflitos irresolubles que a manteñen viva e en evolución. Cabe, por tanto, facer unha historia da tradición, un relato de cómo foron variando os sentidos da palabra e de cómo cada época construíu o seu propio discurso tradicional botando man de elementos variables. Por unha banda, o litixio entre o autóctono e o alleo; por outra banda, o litixio entre o epocal e o eterno. Dos catro vectores resultantes deste cadro semiótico (Autóctono-Epocal; Epocal-Alleo; Alleo-Eterno e Eterno-Autóctono), a Modernidade ocupa o segundo (Epocal-Alleo) e a Tradición o cuarto (o Eterno-Autóctono). Obviamente, tanto o concepto de Modernidade, na súa combinación do puramente epocal e do alleo, como o concepto de Tradición, na súa combinación do puramente autóctono e eterno, son construcións ideolóxicas, produtos dunha período histórico determinado. E ambos os dous conceptos converxen na idea de Contemporaneidade. Isto quere dicir que cada época leva a cabo unha liorta na definición de tradición e tamén de modernidade. En cada momento histórico combátese por definir o relato da nosa tradición e da nosa modernidade. De aceptarmos esta conxectura poderíamos concluír que non hai máis que Contemporaneidade, e que é esa Contemporaneidade a que define, unha e outra vez, os dous polos implicados no litixio: Tradición e Modernidade.

Ruth Matilde Anderson é, pois, unha construtora de Tradición. Mais tamén de Modernidade. A tradición está en todo o que ela busca e retrata. A modernidade é ela mesma, coa súa proveniencia, a súa estranxeiría, a súa tecnoloxía fotográfica, os seus produtos de revelado. O moderno durante un tempo en Nova York é vir retratar as xentes e as paisaxes de Galicia. E a construción dunha tradición para Galicia intervén (a tradición que Ruth Matilde constrúe enfocando e encadrando, ou sexa, suprimindo o real para darnos só fragmentos, anacos que queren ser metáforas, sendo xa metonimias), mesmo que sexa dun xeito mínimo, na construción da modernidade americana. E Ruth Matilde é a intermediaria en todos estes procesos.

3. A representación de Galicia en Ruth Matilda Anderson

As fotos que Ruth Mathilde Anderson realiza durante a súa viaxe por Galicia en 1924-25 poden servirnos como primeiro obxecto sobre o que proxectar a teoría. Ademais, o seu libro *Gallegan Provinces of Spain, Pontevedra and La Coruña*, publicado en 1939 en Nova York pola Hispanic Society of America pode servirnos como texto acompañante co que dialogan as súas fotografías. Trátase, por tanto, de facer un exercicio dun certo comparatismo entre unha arte (a fotográfica) e outra arte (a literaria), aínda que esta última apareza baixo a forma de reportaxe etnográfica.

Resulta evidente que a realidade da que provén a fotógrafa americana de Manhattan é ben distinta da realidade galega á que se achega. O Nova York deses anos era a grande urbe do mundo e, moi semellante a imaxe que segue a dar na actualidade, o seu *skyline* contrastaba cos das outras grandes cidades do mundo, converténdose en icona da modernidade, da vangarda, do futurismo, etc. A Galicia que a fotógrafa de Manhathan visita é unha Galicia misérrima, en situación de ruína social e económica, e na que son visibles aínda as iconas do Antigo Réxime: campesiñado, clerecía, traballos do mar, fidalguía sen recursos. Mais aínda así o seu ollar non se dirixe a ese mundo, novo para ela, no seu conxunto senón a seccións del, a fragmentos, sendo este proceso de esnaquizamento de sumo interese para a investigación.

A chegada a Vigo no amañecer ten moito de alegoría, por máis que fose real. Trátase da viaxe en procura do amañecer, das terras da Aurora, das terras de Eos e os Eoas, do lugar de onde provén o Sol.

Our voyage went with an unbroken rush until, on a certain morning, the barren Cíes Islands stood black and sharp against the dawn (Anderson 1939:13).

Da nosa análise xorden dez eixes de mirada, dez xogos de oposicións:

1. O que vai desde o non humano ao humano.
2. O que vai desde o urbano ao rural.
3. O que vai desde o progreso á decadencia.
4. O que vai desde o traballo ao lecer.
5. O que vai desde individual ao social.
6. O que vai desde o feminino ao masculino.
7. O que vai desde o exterior ao interior.
8. O que vai desde a riqueza á pobreza.
9. O que vai desde o tradicional ao moderno.
10. O que vai desde o autóctono ao alleo.

Con eles construiremos oito cadros semióticos ao que lle engadiremos un noveno e final que servirá como resumo de toda a nosa especulación.

1. O primeiro destes cadros semióticos formaríase a partir das oposicións entre o humano e o non humano e entre o urbano e o rural. Definimos así catro grandes vectores:
   a. Humano e urbano.
   b. Humano e rural.
   c. Non humano e urbano.
   d. Non humano e rural.

Observamos que a ollada de RMA é fundamentalmente humana e rural. Isto é, que os signos sobre os que proxecta a ollada a través da cámara son fundamentalmente corpos e rostros tomados de entornos aínda non suficientemente urbanizados. Homes e mulleres que aparecen en circunstancias propias do modelo de vida campesiño. Podemos dicir que hai, por tanto, unha preponderancia do elemento humano de extracción rural. Procúrase o modo de vida tradicional e neste interveñen ademais dos elementos inmobles do patrimonio cultural, os elementos humanos que, ao tempo que constitúen a maioría da poboación, engaden un matiz de exotismo e singularidade. Peixeiras, leiteiras, vendedoras de feira, carretadores de diversa índole, feirantes e festeiros constitúen as alegrías visuais da fotógrafa. Trátase dun mundo, como logo veremos, retratado tanto na súa dimensión colectiva como individual. Grupos e persoas convertidos en signos perdurables, en iconas sobre as que establecer unha perda, a orixe dun lamento elexíaco e tamén o obxecto dun desideratum de recuperación.

2. O segundo destes cadros semióticos formaríase a partir das oposicións entre o Urbano e o Rural e a construción e a decadencia. Definimos así catro grandes vectores:
   a. Urbano en construción.
   b. Urbano en decadencia.
   c. Rural en construción.
   d. Rural en decadencia.

O tradicionalismo de Galicia que RMA venera ten moito que ver tamén coa súa inercia construtiva, a reducida capacidade do país para transformar a súa imaxe, a lentitude fronte ao dinamismo americano. Así o contraste entre a construción e a decadencia leva consigo o engadido da permanencia dos valores antigos. O desarraigo da modernidade tan perceptible en América ten o seu contrapunto na lentitude da vella Galicia (un paso adiante e outro atrás) e na súa fidelidade ao mundo cultural e moral do Antigo Réxime. En certa medida, resulta lóxico que unha cidadá dun país tan

dinámico como os Estados Unidos e, aínda, proveniente dunha cidade como Nova York, coa súa tremenda puxanza construtiva en todo tempo, e máis aínda neste período do que estamos a falar, deite a súa ollada sobre as dificultades que outros teñen para construír, para elevar edificios, sobre os seus atrasos técnicos, sobre a súa carencia de maquinaria e tecnoloxía, sobre o rudimentario do seu traballo. Emerxe nas súas fotos, por tanto, un Grande Outro, que non é máis que o ausente, o non retratado, aquilo que non se ve mais que está a latexar por baixo, isto é, Estados Unidos de América, en tanto que símbolo da Modernidade.

3. O terceiro destes cadros semióticos formaríase a partir das oposicións entre o urbano e o rural e o traballo e o lecer.
   a. Traballo urbano.
   b. Traballo rural.
   c. Lecer urbano.
   d. Lecer rural.

Resólvese esta tensión semántica a través da representación da mecanización, do traballo e da existencia, na cidade fronte ao carácter manual e artesán do mundo da vida campesiña. A vida nas cidades, aínda sendo ben distinta, aseméllase máis a aquela do mundo de onde provén a fotógrafa. Os ruídos, os grandes edificios, os vehículos mecánicos, os parques e avenidas, as novas modalidades de traballo, as roupas, os comercios, os obxectos en venda, son os encargados de establecer ese contraste. Os animais de carga e de transporte, as casas humildes ou ruíns, os traballos agrícolas ou mariñeiros, dan conta desoutro mundo en litixio co anterior, aínda que non tanto desde a ollada da fotógrafa, que olla para ambos coa mesma precaución fascinada de quen provén dun mundo ben diferente. A amabilidade da vida tradicional, cos seus esforzos e os seus leceres, cos seus ocios e os seus negocios, coa lentitude do seu tempo, fronte ao carácter trepidante da vida moderna, bate contra as pedras da pobreza, da malnutrición, mesmo da carencia de roupa de moda, de calzado. As festas colectivas manifestan unha dimensión ben distinta, segundo se representen na aldea ou na cidade. Mentres na cidade é perceptible un certo avance tecnolóxico, ou cando menos mecánico, coas figuras dos tiovivos ou dos barquiños de feira, na aldea retrátanse celebracións máis solidarias, con bailes colectivos e interiores de chan entaboado. Ben sexa no traballo ou no lecer, ben sexa no ámbito urbano ou no rural, os galegos son percibidos como unha sociedade, un grupo étnico, unha colectividade. E, non en van, sorprende en que medida RMA evita a plasmación do mundo heterodoxo con respecto a ese modelo preconcibido. Están ausentes as festas burguesas, os bailes da cidade, os grandes salóns e restaurantes, os casinos e círculos onde esa sociedade se reunía.

4. O cuarto destes cadros semióticos formaríase a través da oposición entre o traballo e o lecer e o individual e social.
   a. Traballo individual
   b. Traballo social
   c. Lecer individual
   d. Lecer social

Percíbese que existe cando menos un grande ausente: a burguesía das cidades. Non hai reparo en retratar a sociedade rural en todas as súas manifestacións e características. Clases sociais ben diversas contribúen coa súa imaxe a este mosaico colectivo. Campesiños, curas, fidalgos, feirantes, traballadores de diversa ralea e procedencia social. O Antigo Réxime presenta aínda moitos dos seus espellos, nun entorno poliédrico que tarda en esmorecer. O interior dos pazos xa non reúne o esplendor que coubese esperar. A comparación cos interiores labregos e mariñeiros devólvenos unha certa equiparación, que ten máis que ver coa ruína de certa fidalguía que co ascenso social, que nunca se deu, por parte dos traballadores. Entre os oficios diversos, salientan os manuais, zoqueiros, albaneis, rianxeiras, feirantes e feirantas. O mundo bole e as xentes que habitan Galicia tamén bolen con el. Bolen nas distintas ocupacións diarias, nos quefaceres de cada xornada, mais tamén bolen nas celebracións relixiosas e profanas, nas festas e nos bailes, nos entretementos, na música que non se escoita mais que está presente nos instrumentos, nas romarías. Por veces, moitos dos rostros retratados a ollar para a cámara dan conta do inusitado da presenza da fotógrafa. Hai unha mensaxe de dignidade avergoñada, de presenza dun último bastión antes da nada. Son eses rostros irrepetibles, de nenos, de nenas, de homes e de mulleres, capturados xunto a olladas sombrías, olladas de sufrimento, olladas de privación, que agora encontran un momento de marabilla cando a fotógrafa se achega e convérteos en obxectos merecedores de contemplación, mesmo de fascinación.

5. O quinto destes cadros semióticos formaríase a través da oposición entre home e muller, por unha banda, e urbano e rural, pola outra.
   a. Home urbano.
   b. Home rural.
   c. Muller urbana.
   d. Muller rural.

O feito de que Ruth Matilde concentre a súa mirada no mundo dos traballadores revélanos unha certa continuidade na tipoloxía humana, sexa esta urbana ou rural. Son os superviventes da crise agraria finisecular, mitos deles á procura dun traballo na cidade, outros sumidos na inacción e no desemprego nas súas aldeas natais. Son coincidentes

no ruín das roupas, na escaseza de calzado, na magreza dos corpos, moitas veces mal alimentados, mais sempre capturados para a cámara por unha ollada que anda á procura da beleza escondida, dos rictus da boca ou das meixelas que dan conta dunha emoción, dun sentimento. En todos hai unha actitude de posado, de repouso inquieto para dar conta da imaxe apropiada para a foto. E esta continuidade tamén vén dada pola escaseza do tecido urbano da Galicia que Ruth Matilde retrata. Vigo, Pontevedra, A Coruña, Tui, presentan algunha tipoloxía insólita, infrecuente no mundo rural, mesmo as aglomeracións de vehículos, o tránsito fluído, fronte á desolación do mundo fóra da cidade, longas corredoiras e camiños nos que só habita o carro, o cabalo, a vaca, algún autobús de liña moi de cando en cando.

6. O sexto destes cadros semióticos formaríase a partir da oposición entre interior e exterior e entre home e muller.
   a. Home interior.
   b. Home exterior.
   c. Muller interior.
   d. Muller exterior.

Na Galicia que Ruth Matilde constrúe coa súa mirada non semella existir unha grande diferenza entre a vida dos homes e as mulleres, malia sabermos que isto non era así. Pola contra, mulleres que traballan, mesmo en oficios de grande esforzo físico, como carrexadoras, leiteiras, campesiñas, tanto no campo como na cidade, aparecen á beira de homes que realizan esforzos semellantes, trasladándose da contemplación das imaxes unha certa equidade, un mundo de equilibrio no que os esforzos, cando menos os esforzos, son compartidos. Vemos, tamén, a ollada grave dalgúns homes de poder, tamén de eclesiásticos, exhibindo o seu poder e o seu rol a través da actitude e tamén da vestimenta. As mulleres a mallar, a bailar, a realizar oficios diversos, palilleiras, costureiras, atendendo bares ou restaurantes, a varrer as rúas, aleitando nenos alleos, carretando cestos de mexillóns, fronte aos homes arando, facendo zocos e zapatos, conducindo vehículos, carrexando pan, construíndo casas. Nada indica que a muller non teña tomado xa o espazo público, o lugar da praza e da colectividade, por máis que moitas das funcións que exerza sexan aquelas supostamente femininas. A cámara de Ruth Matilde semella manifestar aquí unha certa solidariedade, botar man dun certo corporativismo, que acaso enraíce máis nas súas lembranzas do Medio Oeste americano, de onde orixinalmente proviña, que da modernidade feminista de Nova York, por máis que esteamos no medio e medio dos felices anos vinte.

7. O sétimo destes cadros semióticos formaríase a partir da oposición entre a riqueza e a pobreza e entre home e muller.
   a. Home rico.
   b. Home pobre.
   c. Muller rica.
   d. Muller pobre.

Varias cousas chaman a atención. En primeiro lugar os fastos da Igrexa como signo da supervivencia do Antigo Réxime, mais tamén como emblema da súa primacía social, e a ausencia de representación da muller rica, non só a muller fidalga senón, e sobre todo, a muller burguesa. Os atavíos e indumentos da clerecía, con riquísimos broslados, con fíos e tecidos moitas veces imposibles de comprar para o pobo, exhibidos como signo de opulencia fronte a unha sociedade carente de comodidades mínimas. Os zapatos, un ben prezado e escaso, os zocos, moito máis numerosos, os pés nus, frecuentísimos, están presentes no mosaico mesmo como un signo que permite construír un índice, elaborar unha estatística en relación coas demais variables da aparencia. Signo de ostentación ou de vergoña, a relación do corpo coa terra a través dos pés é un deses síntomas inesquecibles e un obxecto de atención cara ao que Ruth Matilde non ten reparo en dirixir a súa ollada a través da cámara. A naturalidade con que toda esta condición humana se aproxima para ser albo fotográfico redunda o carácter habitual destas privacións, o estendido da miseria, a pobreza xeralizada. Nada nos separa do mesmo mundo debuxado por Castelao ao longo da súa obra gráfica. Se acaso, a lamentación dos humillados e dos pobres que nunca se presenta de xeito indisimulado, por mais que se derive da contemplación de moitas das fotos.

8. O oitavo destes cadros semióticos formaríase a partir da oposición entre riqueza e pobreza e individual e social.
   a. Riqueza individual
   b. Riqueza social
   c. Pobreza individual
   d. Pobreza social

Un das cousas que emociona na contemplación das fotos de Ruth Matilde é a socialización da miseria. De tal maneira que non se percibe a riqueza individual. Os ricos non aparecen, non forman parte do mosaico, non participan do longo ritual de expresión dun tempo que leva a cabo a fotógrafa durante varios meses. E a riqueza, cando aparece, é de xeito colectivo, a través da Igrexa. Sorprenden pola súa exuberancia os vestidos eclesiásticos en contraste coa humildade das roupas do pobo. Casas, edificios, interiores exteriores, persoas, propiedades, roupas, complementos, dannos conta

dunha sociedade sen apenas excedente. E, do mesmo xeito que a burguesía desaparece e opta por non situarse perante a cámara de Ruth Matilde, a intelectualidade, case case necesariamente galeguista, tamén está ausente, non forma parte dos seus obxectivos. En todo caso, Ruth Matilde non pode deixar de retratar a habitación en que morreu Rosalía, nese momento en total ruína, á espera aínda da restauración que viría varias décadas despois. E acaso sexa esa imaxe unha das que maior radiación de sentido parece emitir, cando menos contemplada desde a nosa contemporaneidade.

9. O noveno destes cadros semióticos formaríase a partir da oposición entre o tradicional e o moderno e o autóctono e o alleo.
   a. O tradicional autóctono
   b. O tradicional alleo
   c. O moderno autóctono
   d. O moderno alleo

Volvendo ao que dicíamos páxinas atrás, Ruth Matilde Anderson é unha construtora de Tradición. Mais tamén de Modernidade. A tradición está en todo o que ela busca e retrata. Porque ese é o obxecto da súa indagación. Galicia é nese momento o máis vello do vello mundo. E para unha americana chegar aquí é situarse no medio e medio do que foi, unha maneira de regresar ao pasado, de facer unha viaxe polo tempo facéndoa soamente polo espazo. Galicia é, por tanto, o arcaico, o lugar en que perdura a antigüidade, o punto ao que volver para saber como éramos. Nese sentido, encontrar a tradición non lle foi difícil. Só tivo que afastarse de todo aquilo que lle lembrase, sequera fose desde a distancia, á cidade da que proviña, cos seus rañaceos, os seus vehículos motorizados, as súas longas avenidas, as súas máquinas trepidantes. Deste xeito, a Galicia arcaica tórnase, se cadra, aínda máis arcaica. Xa que en ningún momento se percibe a vontade de facer un repaso á transformación de Galicia, no caso de que algunha transformación estivese daquela a ser emprendida. A modernidade é ela mesma, Ruth Matilde Anderson, coa súa proveniencia, a súa estranxeiría, a súa tecnoloxía fotográfica, os seus produtos de revelado. Desa conxunción, dese encontro, entre a súa cámara moderna e os seus retratados arcaicos, constrúese a tradición, unha imaxe da tradición, unha mirada sobre a tradición. Unha mirada na que intervén un Grande Outro, o capitalismo industrial, que olla para nós, a través dos ollos de Ruth Matilde, como sendo tamén o seu Grande Outro, o tempo que pasou. O moderno durante un tempo en Nova York é vir retratar as xentes e as paisaxes de Galicia, ou de calquera outro país nos que se estean a dar os mesmos procesos de permanencia no arcaico. E esa modernidade ten, en parte, un sentido narcisista, a actitude do mozo que olla as súas fotos de neno e repara no seu delongado crecemento, na súa mudanza de actitude. E a construción dunha tradición para Galicia intervén (a tradición que

Ruth Matilde constrúe enfocando e encadrando, ou sexa, suprimindo o real para darnos só fragmentos, anacos que queren ser metáforas, sendo xa metonimias), mesmo que sexa dun xeito mínimo, na construción da modernidade americana. E Ruth Matilde é unha máis entre as intermediarias de todos estes procesos.

4. Conclusións

Como conclusións poderíamos enumerar as seguintes, ademais das que o atento lector puidese ter tirado da súa lectura:

1. Ausencia de representación da burguesía. O burgués non se deixa retratar. O seu dominio exércese desde a sombra, fóra dos focos dos fotógrafos. A ausencia da representación da muller burguesa ou aristócrata, mesmo na serie de fotos de habitantes da Coruña, son curioso síntoma da subalternidade da muller no sistema patriarcal, cando as mulleres do pobo están representadas centos de veces en todo tipo de ocupacións e momentos. Ou tamén síntoma dos privilexios que exercen como nova clase dominante.
2. Ausencia de representación da intelectualidade, tanto galeguista como españolista. O que é tamén indicativo da súa vontade de retratar o popular, de construír unha Galicia popular a través da súa cámara.
3. Representación do pobo galego como pobo traballador e colonizado, servidor. En condicións de pobreza e decadencia. A cidade como núcleo dos avances técnicos e construtivos fronte ao rural como signo de atraso. Fusión dos conceptos cidade e futuro, rural e pasado.
4. Se o traballo da ideoloxía se desenvolve inicialmente en catro frontes (a saber: a) converter o histórico en eterno, b) converter o local en universal, c) converter o concreto en abstracto e d) converter o nimio en fundamental, a fotografía de RMA opera neses catro frontes construíndo un produto ideolóxico, como toda arte que se fundamenta na condición mimética da fotografía. Mais nós, espectadores, non debemos esquecer a condición ficcional desta arte, máxime cando o mundo representado é o doutra época.

Referencias bibliográficas

Anderson, R. M. (1939): *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña* (New York: Hispanic Society of America).

Harrison, J. / Hoyle, A. (eds.) (2000): *Spain's 1898 crisis: regenerationism, modernism, post-colonialism* (Manchester: Manchester University Press).

Ribas, P. (2002): *Para leer a Unamuno* (Madrid: Alianza Editorial).

Nasio, J. D. (1992): *La mirada en psicoanálisis* (Barcelona: Gedisa Editorial).