

Identidade(s) e xénero(s)
na cultura galega:
unha achega interdisciplinaria

Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria

Editoras

Maria Boguszewicz

Ana Garrido González

Dolores Vilavedra Fernández

Varsovia 2018

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia

AVALIADORAS

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ

JOANA SABADELL NIETO

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA

Borja Logares Carbajales

DESEÑO E MAQUETACIÓN, DESEÑO DA PORTADA:

Bartosz MIELNIKOW (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN E ENCADERNACIÓN:

Sowa–Druk www.sowadruk.pl

ISBN: 978-83-65911-15-5

EDITOR:

Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
da Universidade de Varsovia

Secretaría Xeral da Política Lingüística da Xunta de Galicia

SPIS TREŚCI

PRÓLOGO	7
---------------	---

POESÍA

BEGOÑA REGUEIRO SALGADO — Identidades con guión: a obra de Luz Pichel e Manuel Pereira Valcárcel como exemplo da identidade híbrida do grupo Bilbao	15
ÁNXELA LEMA PARÍS — Sobre ruptura(s) coa heteronormatividade e (homo)erotismo na poesía galega	45
BEATRIZ SUÁREZ BRIONES — Chus Pato. Cruzar a ponte dunha escrita mnémica.	67

NARRATIVA

MARÍA REIMÓNDEZ — Silencios que non son: o contínuum lesbiano nas narradoras galegas.	87
LORENA LÓPEZ LÓPEZ — O poder nas marxes: post-humanismo tecnolóxico, monstros e subversión na narrativa de Cristina Pavón	115
BEATRIZ FERNÁNDEZ BARCIELA — Modelos de identidade de xénero e sexual: unha cala nas lecturas de secundaria	145
DOLORES VILA VEDRA — Singularidades da articulación socio-discursiva da narrativa galega de autoría feminina	167
DANNY M. BARRETO — Emigration in Double-Time: The Performance of a Feminist Identity in Eva Moreda's <i>A Veiga é como un tempo distinto</i>	195
ALICIA ROMERO LÓPEZ — Visibilizar lo invisible: (micro)Machismos en la obra de Laura Caveiro.	225
PALOMA GARCÍA RODRÍGUEZ — Reinterpretación de los papeles de la Penélope y Circe clásicas en <i>Circe ou o pracer do azul</i> de Begoña Caamaño.	249

TEATRO

- ANNA KALEWSKA — A historia do teatro galego: um esboço (desde os
inícios até aos nossos dias)269
- XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS — *Mar Revolto*, de Vidal Bolaño, nas
interseccións da dramaturxia galega e portuguesa293
- BEGOÑA GARCÍA FERREIRA — Literatura dramática feminina
e teatro radiofónico galego..... 321

OUTROS ESPAZOS CULTURAIS

- JAVIER RIVERO GRANDOSO — A creación de protagonistas femininos
no xénero criminal: o exemplo de *Serramoura* 359
- TERESA LÓPEZ — Jean R. Longland e a cultura galega alén mar.....387
- IRENA FIALOVÁ — Algunas observaciones sobre el uso del lenguaje
(no) sexista en los medios electrónicos en Galicia 413
- ANDRÉIA CRISTINA LOPES FRAZÃO DA SILVA — Escrita hagiográfica,
patronato literário e a categoria gênero: uma leitura das vidas
dedicadas à Santa Senhorinha de Basto437
- ANA LUNA ALONSO — A tradución na *Festa da*
Palabra Silenciada (1983-1998)463
- BRAIS GONZÁLEZ ARRIBAS — Da violencia á diferenza493
- HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ — *A cicatriz branca* de
Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva
das mulleres migrantes 515

PRÓLOGO

A exploración moderna das identidades reconfigurou totalmente non só o que podemos considerar centro e marxe senón a propia articulación xerárquica destes ámbitos; por outra banda, o movemento globalizador, que parecía anunciar o apocalíptico final da diversidade cultural, conduciu a mirada de moitos teóricos cara esas supostas periferias resistentes. Como consecuencia de todo isto, identidades adoito consideradas minorizadas como a galega, teñen acadado protagonismo nos actuais estudos que analizan os procesos de construcións identitarias en contextos transculturais. En paralelo, o feminismo e os estudos sobre diversidade sexual teñen proporcionado algunhas das ferramentas teóricas máis eficaces para estudar a construción das identidades desde a marxe e a exclusión.

Dende Polonia, nas marxas da Europa máis canónica que olla con receo ás recen chegadas, decatámonos de que estabamos nunhas coordenadas especialmente axeitadas para reflexionarmos sobre a emerxencia de novas identidades no mapa cultural de Galicia. Froito desta toma de consciencia, nace este volume por cuxas páxinas transitan identidades híbridas, transnacionais, subalternas... e, como non, no seu cerne, a encrucillada xénero-identidade na poesía, a narrativa, o teatro e noutros espazos culturais.

O tomo ábrese cun primeiro apartado que xira ao redor da poesía, o xénero canónico por excelencia da literatura galega. No primeiro capítulo Begoña Regueiro Salgado fálanos, por medio do estudo de dous casos, da construción da identidade híbrida galego-madrileña do grupo Bilbao e como esta deixa pegada nas obras do grupo. No segundo e terceiro capítulo deste apartado Áxela Lema París e Beatriz Suárez Briones estudan a ruptura coa

heteronormatividade e co relato patriarcal na poesía galega en xeral a primeira, e na poesía de Chus Pato en particular a segunda. Estes capítulos poñen de manifesto ata que punto foi importante o impacto do pensamento feminista na literatura galega e como sen ter en conta este impacto non poderíamos explicar fenómenos como os da considerada por determinados sectores da crítica ‘moda violeta’, que chegou a desestabilizar o canon e a posición marxinal das escritoras.

Aínda que o segundo bloque está dedicado á narrativa, o artigo que o abre continúa, dalgún xeito, a reflexión anterior, pois o traballo de María Reimóndez “Silencios que non son: o contínuum lesbiano nas narradoras galegas” pon de manifesto como, a pesar da mencionada moda violeta, a “literatura lesbiana” na narrativa galega foi considerada algo “marxinal” e con mínima entidade; algo semellante acontecería co subxénero de ficción científica, tal e como nos mostra Lorena López López ao reconstruír a odisea pola que pasou a escritora Cristina Pavón ata editar *Limiar de consciencia* (2012), que remataría por autoeditar a pesar de que a novela quedara como finalista no Premio Xerais. Neste caso a marxinalidade será dobre porque Pavón emprega, como tamén sucedía nas novelas analizadas por María Reimóndez, personaxes híbridos, post-humanos e ambiguos, que no caso de Pavón encaixan mesmo nas categorías convencionais da abxección, como as máquinas con auto-consciencia, os humanos-máquina ou a vampira pre-adolescente lesbiana, e que resultan fortemente desestabilizadores para as identidades hexemónicas.

Beatriz Fernández Barciela achéganos a un *corpus* pouco e mal coñecido no ámbito universitario, o dos programas de lecturas obrigatorias para o estudantado galego de secundaria, e analiza cales son os modelos de identidade de xénero e as orientacións sexuais predominantes, e que valores transmiten estas obras no relativo ao ‘currículum oculto’ en materia de xénero.

Tamén os artigos de Dolores Vilavedra e Danny M. Barreto resultan complementarios. Se Vilavedra pretende explicar as singularidades sistémicas e discursivas que caracterizan o desenvolvemento diacrónico do corpus que podemos etiquetar como “narrativa galega de autoría feminina”, en “Emigration in Double-Time: The Performance of a Feminist Identity in Eva Moreda’s *A Veiga é como un tempo distinto*” Barreto achégase, a partir da análise da novela de Eva Moreda, á experiencia da construción da identidade feminista na emigración galega en Londres. Pola súa parte, Alicia Romero López analiza, seguindo as teorías de Galtung sobre os diferentes tipos de violencia (estrutural, cultural e directa), as novelas *Polas inmensas e alleas fortunas* e *As naos afondando* de Laura Caveiro, poñendo así de manifesto como esas violencias son unha das ferramentas das que se serve a autora para a construción das relacións de xénero nas súas obras. Por último, Paloma García Rodríguez retoma un tema recorrente na literatura galega: a revisión dos clásicos. Neste caso a reinterpretación de dúas figuras femininas poderosas na obra *Circe ou o pracer do azul* de Begoña Caamaño.

A terceira sección do volume está dedicada ao teatro, un xénero tradicionalmente marxinal na cultura galega, e congratulámonos ao constatar a importancia cualitativa e cuantitativa dos traballos que lle prestaron atención. Anna Kalewska déixanos un exhaustivo e utilísimo percorrido panorámico polo teatro galego que nos permite entender e ubicar mellor as interseccións entre a dramaturxia galega e portuguesa das que xorde, e nas que pescuda, a obra *Mar Revolto* de Roberto Vidal Bolaño, estudada por Xaquín Núñez Sabarís. A panorámica de Kalewska axúdanos tamén a valorar con xusteza o carácter revolucionario que ten o actual protagonismo da dramaturxia feminina no teatro radiofónico galego, evidenciado no capítulo asinado por Begoña García Ferreira.

O derradeiro bloque do volume olla cara a outros espazos culturais e, como non podía ser doutro xeito, nel impera a diversidade. Javier Riveiro Grandoso ábreo coa análise dunha coñecida serie da TVG protagonizada por unha sarxento da Garda Civil; Grandoso estúdaa como un exemplo máis da ampliación das fronteiras do xénero criminal, protagonizado predominantemente por homes. No segundo capítulo Teresa López analiza o papel da biblioteca da Hispanic Society of America Jean R. Longland na difusión da cultura galega no mundo académico norteamericano. A seguir, Irena Fialová indaga no uso da linguaxe (non) sexista nalgúns dos medios electrónicos de comunicación máis consultados en Galicia mentres que Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva indaga en como a categoría de xénero na composición, circulación e transmisión da escrita haxiográfica centrándose na análise dun conxunto de manuscritos dos séculos XVI e XVII que narran a vida de Santa Senhorinha de Basto. Tampouco podía faltar o ámbito da tradución e o dobre silenciamento que acotío padecen as profesionais deste ámbito; nesta liña, Ana Luna Alonso fai unha notable achega a historiografía da tradución galega na Transición centrándose na análise das publicadas na revista *Festa da Palabra Silenciada* dende o seu nacemento (1983) ata 1998.

E outra volta, sen responder a ningún plan previo, dous capítulos do volume semellan procurar respostas a un interrogante común, malia estudaren o problema dende perspectivas opostas pois céntranse na violencia e na vulnerabilidade respectivamente. Así, Brais González Arribas, nun artigo de carácter filosófico, indaga en como se produce a violencia na sociedade actual a través duns determinados procedementos de categorización do suxeito que non só lexitiman esa violencia senón que potencian a súa reprodución; o obxectivo último do seu estudo é ofrecer unha alternativa que permita saír do ensimesmamento metafísico e se abra á diferenza e á alteridade en tanto categorías centrais para

os estudos de xénero. Pola súa banda, Helena González analiza o emprego das técnicas da vangarda fílmica feminista e do cinema documental no filme *A cicatriz branca* onde a directora Margarita Ledo Andión narra a experiencia das mulleres galegas que emigraron soas a Arxentina. O estudo de González revela ata que punto esas técnicas codifican con eficacia a extrema vulnerabilidade daquelas mulleres, a súa radical soidade e a imposibilidade do regreso.

POESÍA

Identidades con guión: a obra de Luz Pichel e Manuel Pereira Valcárcel como exemplo da identidade híbrida do grupo Bilbao

Begoña Regueiro Salgado
Universidade Complutense de Madrid

Resumo: Neste traballo expónse a tese de que o elemento común dos escritores do grupo Bilbao de poesía galega en Madrid é a identidade híbrida galego-madrileña ben por herdanza ou ben por elección. A continuación, mostrase como esta identidade queda plasmada de diferentes xeitos na obra de dous autores senlleiros do grupo: Luz Pichel e Manuel Pereira Valcárcel.

Palabras chave: Identidade híbrida, transculturalidade, Grupo Bilbao, Luz Pichel, Manuel Pereira Valcárcel.

Resumen: En este trabajo se expone la tesis de que el elemento común de los escritores del grupo Bilbao de poesía gallega en Madrid es la identidad híbrida gallego-madrileña, bien por herencia o bien por elección. A continuación, se muestra cómo esta identidad queda plasmada de diferentes modos en la obra de dos de los principales autores del grupo: Luz Pichel y Manuel Pereira Valcárcel.

Palabras clave: Identidad híbrida, transculturalidad, Grupo Bilbao, Luz Pichel, Manuel Pereira Valcárcel.

Abstract: This work presents the thesis that the common element of the writers of the Bilbao group of Galician poetry in Madrid is the Galician-Madrilian hybrid identity, either by inheritance or by choice. Then shows how this identity is reflected in different ways in the work by two of the principal authors of the Group: Luz Pichel and Manuel Pereira Valcárcel.

Key Words: Hybrid identity, transculturality, Bilbao Group, Luz Pichel, Manuel Pereira Valcárcel.

Existe o Grupo Bilbao? En 2012 celebrouse por impulso de Xavier Frías o primeiro seminario sobre o Grupo e en 2014 dentro das Xornadas Internacionais UCM-UNED “Literatura Galega: identidade, alteridade e exilio”, dedicáronse sesións específicas á identidade do grupo, porén en 2016 aínda existe a dúbida e no abril de 2015, na mesa da poesía galega do día da Poesía da Universidade Complutense organizada por Carmen Mejía e Lidia López Teixeiro, Vicente Araguas, un dos poetas máis senlleiros do grupo, negaba a súa existencia. Coido que a existencia como tal dun grupo de autores que se reúne o derradeiro sábado de cada mes e que cada ano saca á luz unha antoloxía de textos está fóra de toda cuestión, pero é isto un grupo literario? Hai marcas comúns para afirmar a súa entidade como grupo literario? Como ocorre sempre coa literatura viva, o tempo ten moito que dicir e, probablemente, non será unha cuestión que podamos resolver na mesma xeración na que os autores están a exercer o seu labor, pero o grupo, xa sexa pola súa peculiaridade de acoller autores que escriben en galego en Madrid ou, probablemente, pola dimensión dalgúns dos seus integrantes mereceu estudos dende o seu nacemento.

Así, a primeira que fai unha achega académica e trata de definilo é Carmen Mejía, en 1998, no limiar do primeiro libro colectivo do grupo, *Comercial. Poesía galega en Madrid*. A profesora preséntaos como “poetas que desde Madrid escriben en lingua galega” (3). A seguinte aproximación fana Ana Acuña, no limiar, e Borobó, no epílogo titulado “A Santa Compañía dos poetas madrigalegos”, do libro colectivo *En tránsito. Poesía galega en Madrid* (2001). Nesta obra, o Grupo Bilbao queda definido pola ‘nacionalidade’ galega e, aínda máis, relaciónase coa emigración de galegos en Madrid, coa intención de unir a estes autores cos outros emigrados que estiveron ‘en tránsito’ por Madrid, como a mesma Rosalía. De feito, Borobó fala de *madrigalegos* en xeral, non do Grupo Bilbao, asimilando ambas realidades nunha mesma identidade. No texto

que abre a antoloxía *Bilbao*, en 2012, Luis Luna, como alógrafo e membro do grupo, xa define os participantes deste como “creadores que se expresan en lingua galega e moran ou están de paso por Madrid” (Luna, “*Galiza*” 6). Anos despois do prólogo de *En tránsito*, Ana Acuña no seu libro *Facer literatura galega en Madrid (1950-2000)* (2009), retoma o tema e fala do Grupo Bilbao como un grupo de resistencia. A estudosa afirma que “neses espazos galegos en Madrid vaise reivindicar e recoñecer a identidade galega en maior ou menor medida” (Acuña, *Facer* 30), idea que recolle Luna, na súa tese de doutoramento para engadir que o Grupo “surge como necesidad de estimular la creación gallega y de asociarse para resistir el ninguneo, la marginación y la postergación de los autores que residen en Madrid por parte del canon o los grupos ortodoxos” (Luna, *La colección O Roibén* 17). Acuña tamén recolle outras características que aparecerían no grupo, como a defensa do idioma e a cultura galega, o oficio literario ou o activismo cultural, a amizade, a recuperación de figuras senlleiras e a conciencia do seu papel na permanencia da cultura galega en Madrid (Acuña, *Facer* 470-473), ao que matiza Luis Luna (*La colección O Roibén* 17) que todo isto non inclúe a militancia política, idea na que tamén insiste Frías en „Crónica do Grupo Bilbao 1996-2014: uma visão desde dentro” (2015).

Todos estes estudos dan unha idea do nexu aglutinador do grupo, principalmente a lingua, pero, quizais a resultas da evolución do propio grupo, hai ideas que non reflicten de todo a realidade do grupo hoxe.

Se queremos facer un percorrido pola historia do grupo temos que remontarnos á súa creación en novembro de 1996, e aínda máis, á conversa mantida entre Vicente Araguas, Xavier Frías e Fermín Bouza na presentación do libro *O gato branco*, de Vicente Araguas, na que xurde a idea dos faladoiros ou tertulias o primeiro sábado de cada mes no Café Comercial da glorieta de Bilbao.

Estes encontros que comezan o 10 de novembro daquel ano coa presenza dos tres fundadores, duran até hoxe, aínda que, como consecuencia de peche do Comercial no ano 2015, os encontros tiveron que trasladarse á Cafetería Santander. Porén, como apunta Xavier Frías (“Crónica”, 424), se ben é certo que existe vínculo entre o faladoiro e o Grupo poético, non podemos dicir que sexan a mesma cousa, pois o faladoiro acolle a todos aqueles que estean interesados na cultura galega, mentres que o Grupo Bilbao está composto, sobre todo, por poetas que empregan o galego como lingua de expresión. De feito, en 2016, no prólogo de *Lingua de Resilencia*, Frías precisa que se ben o faladoiro e o grupo nacen xuntos, nos vinte anos de vida do grupo, “o Grupo Bilbao como tal tornou-se uma cousa independente, pois nem todos os tertulianos participavam da questom literária, nem todos os escritores frequentavam a tertúlia” (Frías, „Onde todo começou” 2).

As actividades do que entendemos por Grupo Bilbao adoitan estar relacionadas co mundo editorial así como con homenaxes a figuras senlleiras da cultura galega en Madrid. Luis Luna, na súa tese de doutoramento (*La colección O Roibén*, 2013), fala dos anos que van entre 1998 e 2002 como os anos de máximo esplendor do grupo, con publicacións como *Comercial* (1998) e *En tránsito* (2001); creación de coleccións como os Cadernos “O Roibén”, a máis dos actos no Ateneo, no Círculo de Bellas Artes, na Universidade Complutense, na librería de Sargadelos, baixo a doce influencia de Inés Canosa, e na Casa de Galicia. Luna considera o ano 2002 como o comezo do declive, pero aínda tiña que vir outro momento dourado: a segunda época do Grupo. Frías establece como inicio deste segundo momento, primeiro, o ano 2008 („O Grupo Bilbao”), e, despois, o 2010 (“Crónica” 425) e sinala como novidades desta etapa a incorporación da UNED aos actos de promoción e á celebración do Día das Letras, os novos libros colectivos do grupo (que deseguido nomearei) e a creación

da editorial Lastura, ademais da incorporación de novos autores ao grupo, como veremos máis adiante, e o renacemento de *O Roibén* en 2012 tras moitos anos de silencio. Se os anos 1998-2002 foron os de máximo esplendor da primeira etapa, coido que os anos dourados da segunda comezan en 2010, ano a partir do cal proliferan os libros colectivos e as homenaxes. Así, dende entón, o Grupo Bilbao fixo catro das cinco homenaxes da súa historia¹ (a Fariña Jamardo, en 2009, desafortunadamente póstuma; a Mariví Villaverde, en 2010; e a Sabino Torres, en 20014 en vida, e póstumo en 2016), e publicou oito libros colectivos de poesía e microrrelatos: *Marés nos pousos de café* (2010), *E Madrid foi unha praia de baleas na néboa* (2011), *Bilbao* (2012), *Hipnotopía en doses pequenas* (2013), *Filografías* (2013), *Esferografías* (2014), *Fisterras* (2015) e *Lingua de resiliencia* (2016).

Outro aspecto que non podemos obviar á hora de falar do grupo e procurar a súa identidade común son os poetas que forman, ou formaron, parte del. Porén, esta cuestión non é doada de discernir posto que foron moitos os que pasaron polas páxinas das antoloxías, e o grupo aínda non ten unha lista formal de membros, como sinala Manuel Pereira que, á pregunta de como definiría o Grupo Bilbao, responde o seguinte:

A pertenza viría dada pola publicación nas coleccións vencelladas ao grupo, nomeadamente, a Colección Roibén. E quen decide isto, porque é o que se encarga, infatigablemente, da actividade editorial, é Xavier Frías. De todos os xeitos, nunca houbo un sistema de entrada ou acceso, nin unha listaxe cos nomes dos compoñentes. Volvendo ao principio, penso que esta é a primeira característica do grupo: que aínda está por definir. (Pereira, cit. en Regueiro, “Descafeinado” 259)

1 A outra homenaxe foi dedicada a Inés Canosa e tivo lugar no ano 2001.

“Nomeadamente a Colección Roibén” pero Frías apunta “en Roibén non están todos os que son e non son todos os que están”². Segundo o crítico impulsor da actividade editorial do grupo (“O Grupo Bilbao”), os compoñentes poden dividirse en tres subgrupos, e son:

- Membros fundadores: Vicente Araguas, Fermín Bouza e Xavier Frías.
- Membros nucleares: Manuel Pereira, Rafa Yáñez, Luis Luna, Verónica Martínez e Viqui Veiguela.
- Membros desde a segunda época: Luz Pichel, Ana Cibeira e Begoña Regueiro.

Na súa tese de doutaramento, Luis Luna engade, ademais, algúns autores que pasaron polo grupo e marcharon, como Crisanto Veiguela, ou “a sétima”³: Victoria Veiguela, Covadonga D Lom, Rafael Yáñez, Luis Luna, Susana González e Xosé Galán (Luna, *La colección O Roibén* 29), todos eles autores que publican en *O Roibén* e que participaron nos faladoiros.

Por outra banda, se volvemos á resposta de Pereira e revisamos os libros colectivos publicados polo Grupo, imos ver que cabería mencionar tamén a Marga Vázquez, que publica nos dous libros de microrrelatos; a Xurxo Fernández (o Jurjo Novoa), que publica nas obras de 2010 e 2011; a Xosé Miguel Barrera, que publica en *Marés nos pousos de café*; a Pili Meras, partícipe en *E Madrid foi una unha praia de baleas na néboa*; a Yolanda López, que se incorpora en *Filografías* (2013); a Montserrat Villar, a última voz

2 En entrevista persoal co autor.

3 Como chamou Juan Ribera e califica Ana Acuña aos autores que chegaron ao Grupo por mediación das clases de galego que Camen Mejía e máis ela impartían na Facultade de Filoloxía. O nome viría dado pola situación do departamento de Filoloxía Románica naquel tempo (en Luna, *La colección O Roibén* 29).

unida a *Esferografías* (2014) e, por suposto, a Claudio Pato e José Manuel Outeiro, que forman parte do primeiro libro colectivo, *Comercial* (1998).

Á vista da nómina de autores e de volta ao principio do estudo, pódese afirmar que xa non é válido agrupar aos escritores do Grupo Bilbao entornó á idea de madrigalegos ou galegos en Madrid, dado que a súa orixe é variada. Di Frías no limiar de *Lingua de resiliencia*: “Xunto com os galegos de naçom, há filhos e netos de galegos, também de eonaviegos, asturianos de língua galega, e até [...] alógrafos” (Frías, “Onde todo comezou” 3). Efectivamente, se revisamos a listaxe podemos ver a seguinte distribución de procedencias:

Nacidos en Galicia e emigrados a Madrid, onde el inclúe a Vicente Araguas e Manuel Pereira, e onde tamén estarían Fermín Bouza, Rafa Yáñez, Ana Cibeira e Luz Pichel entre os autores que el recolle, xunto a Marga Vázquez, Xurxo Fernández, Xosé Miguel Barrera, Pili Mera, Montserrat Villar e Yoli López, dos que non menciona.

Fillos de galegos. Neste grupo o autor inclúe a Ana Cibeira e engade a etiqueta “que viviron ou non en Galicia”. Desde o meu punto de vista, aínda que Ana Cibeira naceuse en Caracas, a súa crianza en Santiago de Compostela, sitúaa máis preto dos autores do primeiro grupo, polo que, aquí, considero que sería mellor incluír tan só aos emigrantes de segunda xeración, é dicir, aos fillos de emigrantes galegos que xa naceron e viviron de sempre en Madrid. Neste grupo, entón, estarían Xosé Galán e Begoña Regueiro.

Fillos de galego-falantes de fóra de Galicia, ou, para ser máis precisos, eonaviegos, como os clasifica Luis Luna (*La colección O Roibén* 51-63), é dicir, autores da comarca Eo-Navia asturiana que adoptaron o galego como lingua de expresión. Neste caso, atópanse o mesmo Xavier Frías (nado en Salamanca, pero fillo de nai eonaviega) e Victoria Veiguela, nada en León, pero orixinaria e residente da Veiga.

Alógrafos. Este grupo é analizado minuciosamente por Luis Luna (*La colección O Roibén* 114-119) e refírese aos que, sen teren vinculación ningunha con Galicia ou o galego, deciden expresar-se creativamente nesta lingua. Acertadamente, Luna vincula este feito coas clases de galego de Carmen Mejía e de Ana Acuña, que animaban aos seus estudantes a escribiren en galego, e á boa acollida que lles deu o Grupo Bilbao. Porén, Luna tamén lembra certas críticas en recitais e actos dedicadas aos poetas que escribían en galego sen teren relacións con Galicia. Este foi o motivo, segundo o crítico, de que moitos deles, ou mellor dito, todos eles, agás o mesmo Luis Luna, deixaran de escribir en galego e se desvinculasen do grupo axiña. Os alógrafos serían aqueles que xa denominamos como ‘A sétima’, é dicir, Óscar Curieses, Luis Luna, Susana González e Covadonga D Lom. Non alógrafo, pero tamén de esta sétima, como sinala Frías (*Café de saudades* 76), é Xosé Galán, que, se ben si tiña vinculación con Galicia, non usaba o galego como lingua de expresión, o mesmo que Begoña Regueiro Salgado que, sendo alumna de Ana Acuña e Carmen Mejía no ano 2000, non comezou escribir en galego até que os estudos de doutoramento a puxeron en contacto con Manuel Pereira, no ano 2005.

Esta variedade de orixes fai a Frías afirmar que o vínculo que une aos autores é só a lingua, como lingua de resiliencia (*Lingua de resiliencia*) ou de resistencia, como xa dixera Luna (*La colección O Roibén* 17). Porén, a lingua é o reflexo dunha identidade que vai máis aló das verbas. Trátase do xeito de concibir e conformar o mundo e, de feito, cada un destes autores emprega un galego diferente que vai dende o máis normativo ao reintegracionista e mesmo ao castrapo. Que mais teñen en común estes autores para que todos decidisen adoptar o galego como lingua vehicular da súa expresión poética? Preguntábame isto mesmo en 2014, cando, no artigo “O Grupo Bilbao como modelo de transculturalidade e identidade híbrida”, atopaba a resposta no fenómeno da hibridación.

Estes conceptos de hibridación ou transculturalidade xorden cando unha serie de críticos reinterpretan a idea de identidade tras decatarse do obsoleto de conceptos como nación tal como se define nos dicionarios da Real Academia Española e da Real Academia Galega, a saber, asumindo que se trata dunha comunidade de habitantes que comparte un territorio, unha lingua, unha orixe étnica, unha cultura e uns intereses económicos, pero que, como especifica a RAG, pode estar organizada como Estado ou non⁴. Fronte a estas definicións, faise explícita a falta de correspondencia entre os límites de nación-territorio-lingua e, especialmente, como di Lambert, a falta de correspondencia entre os mapas lingüísticos e os mapas políticos, o que trae consigo a imposibilidade de falar de literaturas nacionais: “Allí donde las fronteras políticas y lingüísticas no coinciden- y nunca coinciden-, el principio de las literaturas nacionales no funciona” e “lo que no puede ser representado por este paradigma ha sido olvidado, o excluido, o marginalizado” (Lambert 120). Para substituíren estes conceptos aparecen outros que parecen dar resposta á realidade: os conceptos de identidades híbridas e de transculturalidade. Así, Randolph D. Pope (2006) recolle a cita de Maalouf segundo a cal, a identidade, “se consideraría [...] como la suma de todas nuestras lealtades” (cit. en Pope 345), de aquí deducimos a posibilidade dunha identidade múltiple ou híbrida. A idea queda perfilada de todo cando Neverdeen Pietersen fala de “los que se sientan a horcajadas o se sitúan entre categorías y combinación de identidades” (Neverdeen 67). O crítico pon o exemplo do censo dos Estados Unidos do ano 2000 no que, por primeira vez, era posible elixir unha identificación múltiple e seren, ao mesmo tempo, caucásico e hispánico etc. ou, engado eu, madrileño e galego ou

4 <http://lema.rae.es/drae/?val=naci%C3%B3n>, <http://academia.gal/diccionario/#searchNoun.do?nounTitle=naci%C3%B3n>

madrigalego, especialmente no caso dos autores de segunda xeración, xa que Neverdeen Pietersen sinala como exemplo obvio de autoidentificación híbrida a segunda xeración de emigrantes, dos que di que teñen “identidades con guión” (81). A hibridación, por tanto, segundo Neverdeen Pietersen:

implica un amplo registro de identidades múltiples, entrecruzamentos, mezcla, experiencias y formas de creciente migración y vidas diaspóricas, de comunicación intercultural intensiva, de multiculturalismo cotidiano y erosión de barreras. (Neverdeen 70)

Pola súa banda, o concepto de transculturalidade, analizado por Wolfgang Welsch, coincide nun micronivel⁵, é dicir, no que se refire ao individuo, coa idea de identidade híbrida, pero, á súa vez, engade a idea de desacoplamento da identidade cultural e nacional, co que se refire a que a formación cultural dun individuo non ten que ser determinada só pola súa patria, nacionalidade ou pertenza a un Estado concreto, senón que a formación cultural pode ser ampla e plural, e as fontes poden ser diversas, sobre todo nos Estados nos que a liberdade de acceso á información é unha lei básica. Afirmar Welsch que “los individuos pueden decidir cada vez más su pertenencia”, pero: “Hay que decidirse por ella de forma consciente [...] y posteriormente hay que haberla elegido y afirmado como tal. Solo en este caso ‘patria’ no es una categoría natural sino cultural y humana” (130).

Á luz destes conceptos resulta máis doado entender o vínculo dos escritores do grupo Bilbao. É certo que non todos naceron en Galicia, polo que non todos son madrigalegos no xeito que o entendía Borobó. Xunto aos emigrantes, atopamos no grupo escritores

5 A transculturalidade é definida por Welsch en función de cinco aspectos que se refiren a un macronivel (a sociedade) e a un micronivel (o individuo)

de segunda ou terceira xeración, autores cunha identidade con guión, de acordo con Neverdeen Pietersen, tal vez *madri-galegos*. Por último, os alógrafos dos que falan Frías e Luna nin tan seque- ra entrarían neste grupo pois a súa relación con Galicia non é de ningún xeito familiar e endexamais viviron alí, pero, segundo as teorías de Welsch, estes escritores, formados na lingua e na cul- tura galega nas aulas de Ana Acuña e Carmen Mejía na Univer- sidade Complutense de Madrid, con independencia da súa orixe, aprenderon unha identidade cultural galega e decidiron acollela, na súa tradición literaria e na súa lingua, polo menos por un tempo.

Así pois, coido que a identidade híbrida e a transculturalidade serían os trazos definitorios e distintivos de todos os escritores que atopamos no que chamamos Grupo Bilbao. Se ben é certo que per- tencen a xeracións distintas, seguen correntes ou estilos literarios diferentes e non naceron nos mesmos lugares, na mesma “nación” (na definición decimonónica do termo), en todos eles se combina a identidade cultural galega coa vida cotiá madrileña e, aínda que a dose poda ser distinta e a orixe rexional diversa poida matizar o sabor final, todos eles comparten a mesturanza madrigalega.

Visto isto, podemos dar un paso máis, que é o que pretendo fa- cer neste traballo. Polo de agora, falamos dunha identidade, pero, reflíctese dalgún xeito esta identidade híbrida nos textos dos au- tores do Grupo Bilbao? Hai algún trazo común na súa literatura que teña que ver con esta identidade híbrida?

Coido que a resposta é si. Xa a cantidade de edicións bilingües é sintomática (case todos eles publicaron en galego e castelán e moitos deles, mesmo, teñen libros en edición bilingüe), pero, ade- mais, as edicións plurilingües das antoloxías do grupo ás que nos ten acostumados Xavier Frías poderían entenderse neste mesmo sentido. En calquera dos casos, neste traballo vou centrarme en catro obras de dous dos poetas máis significativos e representati- vos do Grupo: Luz Pichel e Manuel Pereira Valcárcel.

Tras varias obras en castelán, como *El pájaro mudo* (1990) e *La marca de los potros* (2004), Luz Pichel comeza a súa obra en galego co poemario *Casa pechada* que a fai gañadora do Premio Esquíu de Poesía en lingua galega en 2006. Porén, dende 2013, a autora deu en abandonar o galego normativo para volver ao máis enxebre e real, segundo a autora, castrapo. Así, os dous libros que vou analizar *Cativa en su lughar/ Casa pechada* (2013) e *Tra(n)shumancias* (2015) empregan esta lingua, aínda que de dous xeitos diferentes. No primeiro caso, o que ía ser unha edición bilingüe convírtese en dous libros xuntos, un en galego normativo e outro en castrapo, cheo de glosas poéticas que tratan de explicar termos moito máis aló da tradución, porque, ás veces, as verbas non teñen tradución posible porque o que transmiten é unha forma de ver o mundo, unha idiosincrasia, a realidade da tribo. Así o vemos, por exemplo na seguinte glosa da palabra “cadelo”:

Coma niño-can, aprendiz de can, perro en idade de soltarse a dar la gente con el ladro. Instrúense también en averar la pelotilla, dar bien la mano con humildade, tirarse a capricho del amo y repetir. El cadelo de can de raíz carga en su cuerpo, como de nacimiento, el respeto, la protección y las señas de la tribo, el clan de la gh. (Pichel, *Cativa* 14)

E na mesma glosa atopamos xa o castrapo, o que me leva á necesidade de deternos brevemente neste fenómeno. Segundo o Diccionario da Real Academia Galega, o castrapo é: “Variante do idioma castelán falado en Galicia, caracterizada pola abundancia de palabras e expresións tomadas do idioma galego”⁶, como a mesma Pichel recolle, en 2013, en “Lenguas ruines (anotaciones de la autora a esta edición)” ao fronte da obra. Porén, o castrapo

6 <http://academia.gal/diccionario#searchNoun.do?nounTitle=castrapo>

é moito máis e esa é a razón pola que a autora o escolle como lingua vehicular da súa poesía. Ela mesma explica no mesmo texto.

Para el DRAG el castrapo es un léxico, un léxico dentro de otro, un subléxico, no habla de fonética ni de morfosintaxis ni de pragmática, no existen. De reconocer la presencia de estos componentess en el uso del castrapo, a lo mejor tendríamos que hablar de él como dialecto de ambas lenguas, como una *variante fronteriza*⁷. ¿Quién se empeña en convertir el acento gallego en un acento neutro, una música de *ningures*⁸? Y sobre todo, ¿por qué?, ¿a quién ofende? (Pichel, *Cativa* 8)

Tras decir isto, a autora expón as actitudes que considera máis xerais de cara ao castrapo: “un voluntario desligamiento de la lengua de la tribu con la intención de pertenecer a una tribu socialmente ‘mejor’ (¿una identidad castrada?) y b) el trabajo del miembro de la tribu por hacerse entender de quien, desde fuera, se acerca” (9) e a autora remata cun contundente “En cualquiera de los dos casos, es lengua de esfuerzo y de amor” (9). Máis que as características morfosintáticas do castrapo, que Pichel tamén enumera a continuación, interésanos aquí o carácter híbrido do castrapo, que sen ser unha lingua é dúas á vez e que non segue unha norma única, senón que, igual que antes dicíamos que cada persoa ou, no noso caso, cada un dos integrantes do Grupo Bilbao, ten unha identidade híbrida única aínda que conteña os mesmos elementos; Luz Pichel sinala que cada persoa ten o seu propio castrapo pois “es caprichoso y no quiere ni puede reproducir de manera exacta un dialecto sin norma, cuyo uso depende del conocimiento del castellano por parte del hablante, un conocimiento

7 O subliñado é meu.

8 O subliñado é da autora.

que se supone insuficiente” (9). Outro detalle importante á hora de ver o castrapo case como un símbolo da identidade híbrida é que se establece como unha lingua real por riba das normativas e das fronteiras. Se ao comezo deste artigo falabamos do estudo das identidades híbridas tras a constatación da ineficacia do termo nación, Pichel na súa reivindicación do castrapo fala da “defensa de la tribu no por su bandera sino por el color del pan, del poco pan que un día se compartió, pan moreno de vida, no tintado al uso” (*Cativa*, 8) e lanza unha arenga contra os purismos:

O galegofalante histórico é responsable de deixar afectar o léxico pola fronteira lingüística (que menos! E ademáis: que clase de poder centralizado ou pensamento único representan os defensores das purezas lingüísticas, esas linguas gastadas, tan limitadas e emparedadas que ata a poesía ten que facer acrobacias con elas para poder significar algo. (Pichel, Presentación de *Cativa en su lugar/Casa Pechada* 2012⁹)

É dicir, volvemos á realidade das persoas máis alá dos constructos que políticos e historiadores quixeron facer e volvemos á realidade da lingua porque “as linguas non teñen a culpa do mal que se lle fai aos nenos con elas” (Pichel, Presentación de *Casa Pechada* 2006¹⁰) e porque a poesía é o espazo creativo perfecto para xogar coa lingua e dar cabida a todas as nosas hibridacións, identitarias, culturais, afectivas ou lingüísticas.

De acordo con todo isto, podemos dicir que é a linguaxe o espazo no que Luz Pichel presenta de xeito máis claro a transculturalidade ou identidade híbrida que apuntamos como trazo de unión dos escritores do Grupo Bilbao. Unha linguaxe na que se xoga pero sobre

9 Documentación aportada pola autora. Trátase dunha presentación escrita en 2012.

10 Documentación aportada pola autora. Trátase dunha presentación escrita en 2006.

a que tamén se pensa, mesmo no propio poema, nunha reflexión metalingüística que está clara tamén nas glosas, nas que atopamos afirmacións como “Es *lugar* el que endomina a una lengua e endemonia a la otra” (*Cativa* 44). É tamén una lingua que, nunha volta a Juan Ramón Jiménez, convértese en xeradora de realidades pois, como apuntabamos antes ao falar das glosas do libro, non sempre é posible a tradución. Vexamos algúns exemplos:

Luciérnaga
Vagalume
luciérnaga
vagalume
luciérnaga
vagalume vagalume vagalume vagalume y adiós

Llamáronme luciérnaga
y yo quedé pensando
ciénaga, candela, luciferro, candil
luz de carburo
fuegho del infierno.

Endejamás voy ser un vaghalume
que no cuenta en ninghures.
A los vagalumes arráncales los niños la cabeza
[...]
Arrastran para su fondo
a los que andan perdidos en los linderos
viendo bajar el aghua que de allá arriba cae.
(*Cativa* 71)

Antes de seguir adiante, cómpre sinalar que a mesma existencia dun poemario bilingüe implica unha alocución dobre, é dicir,

unha apelación a lectores galegofalantes, pero tamén a lectores non galegofalantes, o que constitúe unha das características literarias que apuntan á interculturalidade, segundo Amelia Sanz (*Interculturas/Transliteraturas* 51). En *Cativa en su lughar/Casa pechada*, ademais, as glosas constitúen o espazo perfecto de diálogo entre as dúas linguas, pero sobre todo entre as dúas culturas, as dúas historias, as dúas identidades, e así, nelas, a poeta explica a uns e a outros o que seguramente descoñecen do que ten ao lado. Vémolos, por exemplo, na seguinte, na que explica a referencia de *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. En la *Feria do Vento*, que era nel Corpus, aparecíase a los nenos por toerras del Deza investido en colores. Descolgárase, de seguro, del arco da vieja, que llaman arco iris los reyes castellanos de la chuvia y el sol... (*Cativa* 44)

Porén, é curioso o feito de que na temática de Luz Pichel apenas aparece a relación identitaria con Madrid, a diferenza do que ocorre no caso de Manuel Pereira. En *Cativa en su lughar/Casa pechada*, estase a pechar a casa antes de marchar, pero non importa tanto a onde se marche pois o libro de *Casa Pechada* na súa primeira versión en galego é presentado pola autora como “un axuste de contas, coa propia lingua e coa propia historia” (Presentación de *Casa Pechada* 2006), de xeito que o libro recolle os costumes, as persoas, o recendo da aldea...xunto á súa lingua, é dicir, o espazo, o lugar da cativa que aparece no título desta segunda versión, pero apenas aparece Madrid, máis aló de referencias illadas como a do poema Barraca para marionetas (*Cativa* 39) no que se fai mención á Gran Vía:

Cando venga Cativa ver los gatos
 Sacaré los monighotes que compré en la Granvía,
 el rey, la reina, la vaca
 actores de postín pra una nena algho rota,
 (39)

Temátizase, en cambio, a migración, o traslado e, aínda, o des-
 arraigamento e a propia mesturanza e hibridación en *Tra(n)shu-*
mancias (como o seu título xa vaticina). Este libro, no que o xogo
 lingüístico segue a ser *leiv motiv*, todo xira en torno á mesturanza
 identitaria, cultural e lingüística provocada pola migración. Chama
 a atención, en primeiro lugar, que o libro xa non se presenta como
 edición bilingüe, non xa no xeito heterodoxo no que aparecía en
Cativa en su lugar/Casa pechada, senón de ningún xeito, posto que
 as linguas se mesturan en cada poema en diferentes proporcións,
 de maneira que atopamos poemas case de todo en castelán, xunto
 a poemas case de todo en galego (diferentes rexistros do castrapo,
 probablemente, segundo as teorías da autora), pero tamén poemas
 cheos de verbas en inglés, francés etc. en poemas como “Lo que
 deja el invierno” (*Tra(n)shumancias* 15), no que, dende París, a voz
 poética fala en diferentes linguas que presentan a hibridación e
 que, mesmo que en *Cativa en su lugar/Casa pechada*, dan diferentes
 nomes a unha realidade que, parecendo a mesma non o é cando
 cambia o seu nome ao falar nunha lingua distinta.

lo que deja el invierno en las cañadas
 son cuadros
 curvas
 quebraduras
 árboles caídos
 puentes confusos
 chenes/oaks/ quercus/ carballos/ robles

caminantes cargados con la vida buscan la cascada
 esto no es sencillo/isto non é doado
 [...]

tú en 1975 no ibas a ser hueso contra canto
 en una ciudad lejos como tu madre tu abuela
 tu bisabuela before you tú tenías
 un abrigo rosa regalo de la amante inglesa
 y en la caja de madera
 había carcoma y sellos
 y sellos y sellos y sellos
 un registro de migraciones en el olvido rastreable
 el dolor
 te era tan desconocido como una carta que no se leyó
 nunca
 solo los sellos los cuadros diminutos de caracas
 inglaterra londres
 una vaca one cow
 un oak
 un roble quercus carballizo
 la orquídea
 la reina flor/ the queen (unha raíña fea)
 her daughter her son
 her tree
 jer little tri
 her her her litel tree
 ...
 (Tra(n)shumancias 15-17)

Neste libro, ademais, a experiencia non é só da poeta senón que aparecen diversos personaxes como diversas son as experiencias de desolación do que ten que mudar o seu lugar: Melanie Da-

niel, Harriet Tubman, Dolly, a nena que vai levar flores a Chejov, Eulalia...personaxes que representan a todos no medo á viaxe, na tristura, no desarraigamento, non só da terriña, dos “erradíños/errantes/correcamiños” (29), porque

as viaxes sen retorno fanse largas as fragas/bosques metem moito medo meten medo os bichos e os estraperlistas algúns países están lonxe de máis [...] a vía do tren non é unha almofada xeitosa/ una almohada agradable no es la vía de un tren o frío non permite acomodar as ideas sen perigo/ peligro duerme e soña dicía a mensaxe o soño canto máis profundo máis lonxe te leva/ más lejos te transporta estranxeiriña. (47)

E mentres, a poeta aparece ás veces como unha testemuña que observa e conta: “o que alí se viu relató la poeta cuando vino a leer a madrid” (64 [Madrid que aquí si aparece na experiencia da poeta, aínda que non teña un papel prioritario ou especial no poemario]).

As referencias metalingüísticas tamén ocupan un espazo fundamental neste libro no que o nome volve dar realidade ás cousas ao estilo juanramoniano (“no hay leyenda para tanta cosa como se va a perder en este mundo labrantío/ [...]/-primero se perderán las herramientas antes que los nombres” (59) e no que os conflitos políticos e sociais volven ter a súa representación nos conflitos lingüísticos por aqueles que “construyen con la lengua un poder para ellos, adueñándose de lo que es común” (Pichel, *Reflexiones*).

un nardo y una lengua no se plantan cortan riegan
trasplantan arrancan de raíz
que nacen viven mueren solito y sola y sol y agua para
todo el mundo (*Tra(n)shumancias* 24)

Podemos concluír, por tanto, que Luz Pichel si presenta a hibridación como elemento fundamental dos seus últimos libros. É certo que a presenza de Madrid é anecdótica na temática, pero non así a do castelán que aparece no seo do castrapo e mesturado coas verbas en inglés ou francés. En calquera caso, a experiencia da ‘transhumancia’, da migración, da “flor transplantada” é unha presenza constante xunto á mesturanza de visións, espazos e verbas (que, non esquezamos, son unha representación do mundo) polo que parece que hai elementos dabondo para falar de identidade híbrida na súa poesía.

O caso de Manuel Pereira, como o castrapo, como as identidades híbridas, combina os mesmos elementos para dar un resultado diferente. A traxectoria do poeta é longa e en poemarios como *Libro das viaxes* (2002) ou *Traxectos curtos* (2005) xa vemos a importancia que tamén ten na súa poesía a experiencia da viaxe e do cambio. Di o poeta nunha entrevista:

Galicia e Zaragoza, e tamén, dalgunha maneira, ese estar fóra de Galicia e volvendo a Galicia periodicamente no Nadal e no verán, porque en Semana Santa non daba case tempo, [...], fai de min unha persoa que está nese tránsito continuo. (Cit. en Regueiro, “Descafeinado” 256)

Así, a mesma experiencia da transición ou da transhumancia da que fala Pichel aparecen en Pereira que, ademais, reflexiona do mesmo xeito sobre a experiencia da viaxe no libro que leva o título de *Libro das viaxes*, tal como el mesmo explica:

O Libro das viaxes é máis reflexivo, sobre o viaxeiro, o que marcha, o que queda... esa antítese que, en definitiva, é unha antítese persoal: o gusto pola viaxe, por ir a outros sitios e, á vez, a ilusión de poder volver sempre ao mesmo lugar. De feito, a min, como

viaxeiro, unha das cousas que máis me gustan é volver sempre aos mesmos lugares. (Cit en Regueiro, “Descafeinado” 256)

O que vai e o que queda, a cativa no seu lugar e a adulta que pecha a casa...experiencias semellantes que se manifestan en verbas.

Non obstante, máis alo da reflexión da viaxe, esta vez centráreime en dous dos últimos traballos de Manuel Pereira, *Tatuaxes/Tatuajes* (2012) e *Interior con froiteiro e feridas/Interior con frutero y heridas* (2012). A razón pola que escollín estes libros é clara: ademais de seren os seus libros máis recentes, comparten o feito de seren edicións bilingües. Neste caso, fronte ao que ocorría con Luz Pichel, podemos dicir que se trata de edicións bilingües no senso máis tradicional, ou sexa, nas que aparecen as dúas versións dos poema (en galego e en castelán) unha a carón da outra e cunha tradución que se pode considerar bastante fiel. Na xénese si que hai certa diferenza posto que mentres que *Tatuaxes* apareceu primeiro en edición monolingüe galega (2011), *Interior con froiteiro e feridas/Interior con frutero y heridas* (2012), xa aparece directamente en formato bilingüe polas características específicas do libro:

O libro está concibido e escrito en galego e até que non estivo completado en galego non o traducín ao castelán. A razón de que aparecese en bilingüe é que está traballado en combinación cunha artista plástica, Cristina Lapiedra, que é zaragozana. Ademais, íase publicar en Zaragoza porque como o libro estaba integramente dedicado a Zaragoza, eu tiña esa ilusión de que se publicase alí, na cidade que foi a cidade da miña infancia final e primeira xuventude. Tentamos publicalo nunha editorial convencional, pero incluír as ilustracións resultaba complicado. Así que o recomendable era unha edición case persoal onde nos permitise manipular e preparar as ilustracións con calidade. Ese foi o motivo: que estaba publicado en Zaragoza e que eu quería

que se publicase en galego a versión orixinal. De feito, a versión orixinal é a preferente. É como un libro publicado en galego con subtítulos en castelán. (Cit. en Regueiro, “Descafeinado” 257)

Así mesmo, estes dous libros son especialmente significativos no tema que nos ocupa posto que presentan de xeito claro a hibridación ou, en termos máis sinxelos, a mesturanza, as achegas que fixeron na identidade e personalidade de Manuel Pereira Valcárcel as estadias, desde neno, fóra de Galicia. Así, por unha banda, *Interior con froiteiro e feridas/Interior con frutero y heridas* (2012) fálanos da infancia e adolescencia en Zaragoza, e *Tatuaxes/Tatuajes* (2012) preséntanos a cidade na que vive, na que casou e criou á súa filla e que, polo tanto, convértese na cidade que lle achega a identidade cotiá e conxugal. El mesmo fala do que os lugares achegan á súa vida e, mesmo, a súa poesía:

Ouzande, Zaragoza, Madrid e aí falta unha referencia xeográfica que é Asturias, porque os tres anos precedentes á morte de miña nai residimos en Asturias que era onde tiña ela a escola, até que enfermou de xeito terminal. Entón, de que maneira inflúe... ben, inflúe porque foron eses sitios onde fun crescendo, onde fun vendo as distintas situacións, e, claro, téñoas asociadas a un lugar concreto. No caso de Zaragoza e no caso de Madrid é máis evidente tanto en *Interior con froiteiro e feridas* como en *Tatuaxes*. No caso de Asturias, cando marchei para Asturias tiña sete anos e cando me fun de alí tiña dez, non é exactamente a mesma situación. (Cit. en Regueiro, “Descafeinado” 257-258)

E, sen dicilo de xeito tan claro, fala nos seus poemas das pegadas que deixan as cousas e os lugares que fan de cada un a persoa que é “porque só posuímos o nunca/ perdemos, o que fomos conservando” (Pereira Valcárcel, *Tatuaxes/Tatuajes* 66) e porque

“un corazón sentimental non esquece/ os nomes que inspiraron quimeras” (Pereira, *Tatuaxes/Tatuajes* 67).

No caso de Pereira, ademais, é máis clara a presenza de Madrid na identidade “híbrida” do poeta, que se reconece como madry-galego e afirma:

ser madrygalego, é desfrutar á vez de ser galego, con todo o que significa pertencer á cultura galega, e ser un madrileño adoptivo en moitas cousas. Familiarmente, a miña muller é de Madrid, de Madrid Madrid, e a miña identidade consorte é tamén ser madrileño. Teño a sorte de pertencer a eses dous mundos, o de Galicia e o de Madrid, tendo en conta que, ademais, hai grandes personaxes galegos que conformaron a cultura madrileña. (Cit. en Regueiro, “Descafeinado” 259)

E por iso, Madrid é o protagonista de *Tatuaxes/Tatuajes* (2012), non só como espazo físico urbano cheo de luces e estradas, senón tamén como espazo emocional, como espazo de encontro con moitas persoas que aparecen nos poemas e nas dedicatorias; como espazo propio, sempre coa orixe, Ouzande, “na memoria,/ constantemente” (Pereira, *Tatuaxes/Tatuajes* 14) pero sen o pouso de tristura que tingué algúns dos poemas de Luz Pichel e que aquí só se transluce nun poema dedicado a Lucía Ferrer que se abre cun “Acabas de chegar” e tras enumerar o que encontra e o que deixa na “vila no pórtico da néboa” remata cun “Pero a ambición pode máis que algunhas bágoas” (74). Porén, non é o caso do poeta, da voz poética, que fala dunha cidade á que o trouxo o amor, non a ambición “Ti/ pretexto único para unha cidade./ amor polo que amo todo/ o que amo” (31). Si que aparece, non obstante, nun dos poemas de *Interior con froiteiro e feridas/Interior con frutero y heridas* (2012) a idea da desolación dos que acaban de chegar como trazo común dos migrantes, igual que aparecía en Pichel:

Chegamos de toda España.
Distintas procedencias,
Acentos distintos,
pero unha desolaciónsemellante
(14)

Verbo da lingua, Pereira emprega un galego normativo e un estilo conciso, preciso, onde as afirmacións caen como lousas e os versos suxiren moito máis do que din. O xogo coa lingua consiste case nun retorno á poesía pura onde só aparecen as verbas imprescindibles mentres o concepto se agranda grazas á suxestión. Pola contra, a exuberancia verbal de Luz Pichel, que multiplica o concepto en sinónimos e en diferentes idiomas, fai da lingua parte da temática, igual que o fai o emprego do castrapo, que tematiza relacións de poder político, relacións de diglosia, relacións sociais etc.

Igualmente, a poesía de Manuel Pereira bebe máis da experiencia e, así, en ambos os dous poemarios que estamos a analizar o centro é un eu poético na súa relación con lugares especialmente importantes da súa evolución. Deste xeito, en *Interior con froiteiro e feridas/Interior con frutero y heridas* (2012), mestúranse coas vivencias de neno e adolescente as rúas, as prazas, os espazos zaragozanos e, mesmo, os referentes culturais da época, o que trae ao libro unha variedade de ‘sabores’ que van dende a anguria ou o medo do neno que chega novo a unha cidade “acentos distintos, pero unha desolación semellante”, á frescura do adolescente que está a descubrir a vida con artistas de “nomes que a memoria rescata e achega rexuvenecidos” (Pereira, *Interior* 42), sempre co pouso da nostalxia do adulto que lembra e que xa se fai patente no poema prólogo do libro.

A caricia da nostalxia e as navalladas ásperas dos recordos.
Esta loita continua de beneplácito e arrepentimento.

Esta herdanza ambigua que deixan os almanaques.
 Este espazo de comprensión e odio, de clemencia e noxo.
 Este río de furia e remansos que desatan as lembranzas.
 O peso dos invernos xunto coa calma do verán.
 Unha mestura de improperio e devoción cando
 A infancia xorde sucia e desvalida. Esgotada
 Como refugallo despois da auga nunha cárcava seca.
 (7)

O lugar é clave, pero non é só o espazo o que se bota en falta, é o espazo unido ao tempo nun cronotopo persoal. O mesmo ocorre con *Tatuaxes/Tatuajes* (2012), que comeza coa chegada a Madrid do autor e que intercala estampas da cidade coas vivencias acaecidas alí para completar, de novo, un plano persoal de Madrid

PLANO XERAL

Madrid, xaneiro de 1974.
 Estación do Norte. *Príncipe Pío*.
 O tren expreso procedente da Coruña e Vigo,
 Ao que subiramos en Santiago,
 Chegara ao destino. Tamén nosoutros.
 Meu irmán e máis eu agardabamos un taxi.

Colexio Maior, pisos de estudantes,
 amizade. Xuño e setembro.
 Noiva, emprego, voda.
 Domicilios de clima suave
 nos que María medrou.
 Ouzande na memoria,
 Constantemente.
 E segue a combustión sucesiva dos retratos.
 (Pereira Valcárcel, *Tatuaxes/Tatuajes* 15)

Pola contra, nos libros de Luz Pichel nos que, como dicía ao principio, si aparece a separación do espazo, a “transhumancia”, como tema principal, non parece importar o lugar ao que se chega, e que apenas aparece en algunha referencia mínima en *Cativa en su lugar/casa pechada* (2013) ou en verbas estranxeiras en *Tra(n)shumancias* (2015). O centro é a aldea que se ten que abandonar, a tribo, a casa que se ten que pechar e o que se perde. O centro é a obriga de viaxar, real e metafóricamente falando, e o xeito no que esa viaxe afecta á persoa, á voz poética, que moito ten que ver con Luz Pichel, pero que non da detalles persoais que nos permitan percorrer o seu mapa vital. Así, se a escritora presenta unha identidade híbrida causada pola migración, non deixa claros os ingredientes desa nova identidade. Porén, Manuel Pereira, sempre con Ouzande na memoria, traza o percorrido e debuxa a identidade poética composta por lembranzas do neno galego en Zaragoza e por vivencias do mozo galego en Madrid. Os mesmos elementos para diferentes resultados, como as identidades híbridas, como o castrapo.

Tras o estudo dos dous autores podemos constatar con todos aqueles que dubidan da existencia dun nexo común no grupo Bilbao que, de feito, Luz Pichel e Manuel Pererira Valcárcel teñen estilos moi diferentes que dan como resultados poéticas distintas. Agora ben, significa isto que non hai nexo entre eles? Coido que non. Como quedou probado, os dous fan da viaxe e da transhumancia un tema fundamental na súa obra, xa sexa en termos máis biográficos ou máis xerais; os dous falan de identidades nas que non existe o purismo (se é que a identidade pura existe nalgures), xa sexa presentando os lugares que configuraron o eu, xa sexa empregando palabras dos distintos lugares e culturas que o formaron; e os dous escriben coa aldea, coa tribo na memoria, pero desde outro lugar, Madrid, máis ou menos presente nos poemas.

Diferentes estilos, diferentes idades, diferentes procedencias pero a mesma lingua, di Frías dos membros do Grupo Bilbao en

todos os seus estudos. Neste caso, os dous naceron en Galicia e tiveron que marchar en distintos momentos da súa vida, e os dous naceron con menos de dez anos de diferenza, pero son trazos que non compartirían con outros membros do grupo. Porén, os estilos son distintos e mesmo son diferentes as linguas, polo que non podemos dicir que ese sexa o nexo. O que si permanece, pola contra, é o sentimento de que a esa identidade inicial que dá a aldea, viñeron unirse verbas e estampas doutros lugares, e iso si poderíamos dicilo de todos os autores do Grupo Bilbao. Autores que pasaron por Madrid ou viven nesta cidade pero que escriben nalgún tipo de galego, normativo ou non, académico ou non; autores que senten que o eu se formou de cultura galega e madrileña, zaragozana etc. Identidades híbridas, ao fin e ao cabo.

Referencias bibliográficas

- Acuña Trabazo, Ana. *Conciencia política e literatura galega en Madrid (1950-2000)*. Xerais, 2014.
- . *Facer literatura galega en Madrid (1950-2000)*. Santiago de Compostela Universidade, 2009.
- . Limiar. *En tránsito. Poesía galega en Madrid*, Vicente Araguas et al. Edicios do Castro, 2001, pp. 7-18.
- . “Os primeiros anos do grupo Bilbao (1996-2001).” *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, vol.17, 2012, pp.261-272.
- Araguas, Vicente et al. *Comercial. Poesía galega en Madrid*. Ediciós Río Xuvia, Colección O Roibén, 1998.
- Araguas, Vicente et al. *En tránsito. Poesía galega en Madrid*. Edicios do Castro, 2001.
- Araguas, Vicente et al. *E Madrid foi unha praia de baleas entre néboas*. La Fábrica de Libros, 2011.
- Araguas, Vicente et al. *Marés nos pousos de café. Mostra de poetas de ex-*

- presión galega en Madrid*. El Taller del Poeta S.L., 2010.
- Araguas, Vicente et al. *Filografías*. Lastura. 2013.
- Borobó. "A santa compañía dos poetas madrigalegos." *En tránsito. Poesía galega en Madrid*, Edicios do Castro, 2001, pp. 217-222.
- Frías Conde, Xavier. "O Grupo Bilbao: Escritores de expresión galega en Madrid a partir de 1997", presentado nas *Xornadas Internacionais UCM-UNED "Literatura Galega: identidade, alteridade e exilio"*, celebrado en la Universidad Complutense y en la UNED los días 18, 19 y 20 de septiembre de 2014.
- . "Crônica do Grupo Bilbao 1996-2014: uma visão desde dentro/A Chronicle of the Bilbao Group from Inside (1996-2014)." *Ma-drygal: Revista de Estudios Gallegos*, 18, 2015, pp. 421-429.
- . *Café de Saudades*. Amargord Ediciones, 2010
- (coord). *Lingua de resiliencia*. Ianua Editora, 2016.
- . Onde todo começou. *Lingua de resiliencia*, coord. por Xavier Frías, Ianua Editora 2016, pp.3-5.
- Frías, Xavier et al. eds. *Muller de doce sal. Homenaxe a Inés Canosa*. Vtp editorial. 2010.
- Frías, Xavier et al. eds. *Bilbao*. Amargord Ediciones, 2012.
- Frías Conde, Xavier et al. eds. *Hipnotopía en doses pequenas*. Lastura, 2013.
- Frías Conde, Xavier coord. *Esferografías*. Lastura, 2014.
- Frías Conde, Xavier et al. coords. *Fisterras*. Lastura, 2015.
- Lambert, José. "En busca de los mapas literarios del mundo." *Naciones literarias*, ed. de Dolores Romero López, Anthropos, 2006, pp. 113-128.
- Llamas Ubieto, Miriam, et al. "A Global Memory for e-Literatures? Modifying the Patterns of Production." ICLA, 2014, no prelo.
- Luna Martín, Luis. *La colección O Roibén, órgano de expresión de la poesía gallega en Madrid del cambio de siglo*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, inédita, 2013.
- . "Galiza enriba da mesa. O grupo Bilbao." *Bilbao*, coord. por Xavier

- Frías e Luis Luna, Amargord Ediciones, 2012.
- Mainer, José Carlos. "La invención de la literatura española." *Naciones literarias*, ed. de Dolores Romero López, Anthropos, 2006, pp. 201-230.
- Mejía, Carmen. *Limiar. Comercial. Poesía galega en Madrid*. Vicente Araguas et al. Ediciós Río Xuvia, Colección O Roibén, 1998, pp. 3-4.
- Neverdeen Pietersen, Jan. "La hibridación ¿y qué? La reacción de la antihibridación y los enigmas del reconocimiento." *Interculturas, transliteraturas*, ed. de Amelia Sanz Cabrerizo, Arco Libros, 2008, pp. 67-105.
- Pereira Valcárcel, Manuel. *Interior con froiteiro e feridas/ Interior con frutero y heridas*. Editorial Aqua, 2012.
- . *Tatuaxes*. Follas Novas, 2011.
- . *Tatuaxes/Tatuajes*. Amargord, 2012.
- Pichel, Luz. *Presentación de Casa Pechada*. Texto facilitado por la autora, 2006.
- . *Presentación de Cativa en su lugar/ Casa Pechada*. Texto facilitado por la autora, 2012.
- . *Cativa en su lughar/ Casa pechada*. Progresele 2013.
- . *Tra(n)shumancias*. eMe. Escritura de Mujeres en español, 2015.
- . *Reflexiones sobre su obra*. Texto facilitado por la autora, 2015.
- Pope, Randolph D. "Contra la globalización: la importancia de lo nacional para una historia de la literatura comparada de las literaturas ibéricas." *Naciones literarias*, ed. por Dolores Romero López, Anthropos, 2006, pp. 341-352.
- Regueiro Salgado, Begoña. "Descafeinado de máquina e conversas. Entrevista a Manuel Pereira Valcárcel." *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, vol. 17, 2014, pp. 255-260.
- . "O Grupo Bilbao como modelo de transculturalidade e identidade híbrida/The Bilbao Group as a Model of Transculturalism and Hybrid Identity." *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, 18, 2015, pp. 431-440.

Romero López, Dolores, ed. *Naciones literarias*. Anthropos, 2006.

Sanz Cabrerizo, Amelia, ed. *Interculturas, transliteraturas*. Arco Libros, 2008.

Welsch, Wolfgang. "El camino hacia la sociedad transcultural." *Interculturas, transliteraturas*. ed. de Amelia Sanz Cabrerizo, Arco Libros, 2008, pp. 107-132.

Sobre ruptura(s) coa heteronormatividade e (homo)erotismo na poesía galega

Ánxela Lema París

Universidade da Coruña – Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Resumo: Neste traballo preséntase unha análise da recepción crítica da poesía galega de corte erótico, pornográfico e/ou de amor publicada entre 2000 e 2004 que suscitou unha maior atención crítica. Dunha banda, reflexiónase sobre a pegada, máis ou menos voluntaria, que o sistema sexo-xénero da persoa creadora deixa sobre a súa obra, posto que semella condicionar a etiqueta literaria que se lle atribuirá canto á presentación da sexualidade se refire. Doutra, revísanse as lecturas propostas pola crítica coa finalidade de comprender cales son os motivos que levan a etiquetar uns poemarios como indiscutiblemente homoeróticos e outros, de maneira implícita, como heteronormativos.

Palabras chave: homoerotismo, identidades sexuais, heteronormatividade, poesía galega, crítica literaria

Resumen: En este trabajo se presenta un análisis de la recepción crítica de la poesía gallega de corte erótico, pornográfico y/o de amor publicada entre 2000 y 2004 que suscitó una mayor atención crítica. Por un lado, se reflexiona sobre la huella, más o menos voluntaria, que el sistema sexo-género de la persona creadora deja sobre su obra, puesto que parece condicionar la etiqueta literaria que se le atribuirá cuanto a la presentación de la sexualidad se refiere. Por otro, se revisan las lecturas propuestas por la crítica con la finalidad de comprender cuáles son los motivos que llevan a etiquetar unos poemarios como indiscutiblemente homoeróticos y otros, de manera implícita, como heteronormativos.

Palabras clave: homoerotismo, identidades sexuales, heteronormatividad, poesía gallega, crítica literaria

Abstract: This work presents an analysis of the critical reception of the Galician poetry of erotic, pornographic and / or love content published between 2000 and 2004, which raised the most critical attention. On the one hand, it is a reflection on the footprint that the sex-gender system of the creator leaves,

voluntarily or not, on their work, as it seems to condition the literary label which is later attributed to the presentation of sexuality. On the other hand, the reading material proposed by the critics is reviewed in order to unveil the reasons that make some poems being perceived as indisputably homoerotic and others, implicitly, as heteronormatives.

Keywords: homoeroticism, sexual identities, heteronormativity, Galician poetry, literary criticism.

1. Introducción

Os discursos sobre as identidades sexuais e, de modo máis concreto, os discursos sobre como nos lemos e interpretamos e, especialmente, sobre como nos proxectamos, ocuparon o panorama político, social, médico e económico de maneira destacada desde o século XX. Porén, as respostas que se foron achegando desde aquel entón seguen sen resolver na súa totalidade as preguntas e dúbidas que a cada unha de nós se nos presentan nalgún momento do camiño: é o sexo biolóxico o que identifica quen somos?; é o xénero?; son os nosos gustos musicais e a nosa roupa? Somos ou fan que sexamos? No caso de sermos algo ou alguén, é constante e permanente?

Perante a dialéctica de non fácil solución entre o noso *eu* e a nosa *outredade*, o mundo da arte e da literatura sempre representaron eidos que axudaron o suxeito a se evadir, a crear realidades onde outras serían as leis que rexerían. Xa que logo, o interese deste traballo focalizarase nesa outra cara da moeda, nese outro mundo, neste caso en concreto o poético, que representaría unha tentativa por facer sobrevivir aquilo que cremos ou queremos ser nun outro mundo onde, aparentemente, non imperarían as normas do *aquí*. Máis concretamente, analizarase como se desenvolve a problemática da sexualidade no canon actual da poesía de tipo erótico, pornográfico e/ou de amor para, máis adiante, centrármonos en como a recibe o público lector, un grupo partícipe, este último, do mesmo contexto político e social que o suxeito produtor do poemario no que atinxe ás identidades sexuais e cuxos há-

bitos de lectura nos axudarán a comprender se o chamado pacto ficcional se desenvolve, ou non, da maneira esperada cando eses son os temas escollidos.

Sendo consciente de que este traballo non alcanzará respostas definitivas, neste pequeno espazo reflexionárase arredor do conflito da identidade ou de quen é o *eu* no panorama da poesía galega contemporánea co amor e/ou o sexo como temas centrais. Concretamente, centrarémonos en catro poemarios de principios de século, aqueles que maior produción crítica presentaron dentro do eido da poesía que concirne este estudo: *Rosa íntima* (2000) de Manuel Pereira Valcárcel; *Sexto fetiche* (2001) de Antóm Fortes Torres; *Epiderme de estío* (2001), de Lucía Novas e *Levantar as tetas* (2004) de Lupe Gómez.

Analizarase, por tanto, como se desenvolve a convivencia do eu-poético a respecto dun eu-real que lle deu forma nunha posmodernidade que, supostamente, hai tempo que asumiu a morte da persoa creadora. Para alén disto, é importante sinalar que o motivo polo que se escolleu a poesía como ámbito de estudo débese á relación estreita que neste campo sempre mantiveron poesía e voz, xa que a voz semella sentir sempre a necesidade de ir ligada a unha materialidade corporal; e toda voz, como sabemos, pasa por un corpo xa previamente sexualizado e *xenerizado* socialmente baixo criterios puramente estéticos e visuais. A pregunta chave, por tanto, será: como sobrevive esa outra-voz que creamos na poesía e que como voz-ficcional non debería sentir necesidade de se corporeizar e, por tanto, de se sexualizar cando nos fala desde o silencio e a non-marca? Os motivos polos que se sexualizan as voces poéticas que se presentan sen marca de xénero e que dificultan encontrar mensaxes poéticas máis transgresoras e rupturistas do que o actual canon da poesía galega nos achega, no que atinxe ás identidades sexuais, configurarán o obxecto de estudo do presente traballo.

Deste modo, focalizaremos a análise na representación e, sobre todo, na recepción dos diálogos que os diferentes *eu(s)* e *ti(s)* manteñen no eido poético do erotismo e/ou do amor. Así, téntase remarcar que non se procura unha análise sobre a tematización da homosexualidade e/ou o lesbianismo na poesía galega. Ben ao contrario, o obxectivo central deste estudo consiste en reflexionar sobre a reacción do público lector perante a posta en escena, neste caso poética, da sexualidade, debido á importancia de coñecermos que tipo de discursos se constrúen desde a crítica por motivos como os que xa sinalou Alberto Ramos “[...] a crítica literaria é un elemento chave de reprodución e reconstrución dun sistema literario, dun canon literario que determina calidades, gustos, temáticas, liñas mestras, estruturas e, en definitiva, identidade dentro da literatura” (20). Procúrase, en resumo, estudar que espazos ocupan as identidades sexuais non-normativas dentro do sistema poético galego a partir dos discursos que constrúe a crítica literaria actual como unha vía de análise coa que reflexionar sobre as consecuencias que acarrexará esta problemática de tipo social, político e cultural mesmo nun eido que se pensa como ficcional e *outro* como é o literario.

2. Sobre a sexualización biografista do silencio

Unha vez introducidos os obxectivos deste traballo, gustaríame comezar con tres poemas, cada un de autoría diferente, para reflexionarmos sobre cales serían, se os houber, os seus puntos en común.

LAMBEREI-CHE o
cor-
po
até fazer-te
um ermo de minúsculos vulcâns
ouriçados como lombas,
e no

falo lustro-
so colgarei o prazer, a minha dor,
imitando posturas do outro sexo.

A tua boca de amor-
odo fará-me
tremelicar no bico.

[Ainda
com os olhos fechados
che vejo o íris satis-
feito cor de caramelo,
e na língua
pressinto o
teu riso incipiente.]

(Fortes 19)

A tenrura do ceo abovedado con estrelas de mar
(sabas brancas e libres, fermosura dos fragmentos de luz)
enfeita o noso pracer na noite profunda e lene.
(Que suave é a túa pel neste universo tan íntimo...)

Vagaroso o soprar, grans de aire peneirados na umbría,
liñas de luz...

Voan sobre os nosos corpos pequeniñas flores de liño
(anacos de claridade azul no movemento finísimo)
e deleitámonos cos nosos beizos na noite cálida e lenta.

Mentres esparexo pétalos brancos sobre o teu torso,
intento apreixar coa boca cada espacio de desexo.

Caricias intensas, mans áxiles e salgadas, sorrisos de mar...
(¿Por que procuras, meu amor, os espellos do meu corpo?)

Na sombra das sabas brancas,
na luz e umbría,
revolvémonos airosos procurando o máis íntimo.

Noite de azul e luz, nácara das ostras, pracer de auga...

Somos dous entrelazados neste leito de tenrura
desfrutando do pracer dunha noite mariña
(Novas 25)

XUNTOS
Facemos
unha boa paisaxe.
Os dous somos un.
Amámonos
sen bandeiras,
sen ataxes.
Amámonos nus,
limpos,
cos nosos corazóns abertos,
cos nosos corpos,
cos nosos dedos,
facendo un lazo,
unha unión libre,
un bico precioso
(Gómez 78)

O primeiro destes textos pertence á obra *Sexto fetiche* (2001) de Antom Fortes Torres, unha obra analizada, recibida e etiquetada como homoerótica, como ben podemos ler nas seguintes recensións:

Mais hai outros escritores que fixeron tamén unha característica fundamental das súas obras a visibilización do homosexual, como o polifacético Antón Lopo ou Antom Fortes Torres através dos seus contributos poéticos. Deste último, escollin un texto do seu até o de agora último libro, 'Sexto Fetiche', poema no cal se fai unha aproximación culturalista a determinadas parafernalias de certo ambiente gai e aos desequilíbrios xeracionais existentes no mesmo. (Callón 3)

Pola súa banda, *Sexto fetiche*, de Antom Fortes, explora novos camiños para a poesía homoerótica, nun valente exercicio de dobre marxinalidade lingüística e social. (Cebreiro 274)

Doutro lado, o segundo dos poemas forma parte do poemario *Epiderme de estío* (2001) de Lucía Novas, unha autora sobre a que se destaca a forza da súa voz poética feminina mais cuxa obra, ao contrario da de Fortes Torres, non se liga ao homoerotismo poético:

Epiderme de estío, de Lucía Novas, obtivo o IV premio de poesía Concello de Carral. Neste seu primeiro libro de poemas, a autora inscríbese nunha liña moi rendible na segunda metade dos anos 90, a lírica erótica de sentido celebratorio enunciada polas novas mulleres poetas. Esta orientación, que redundou na construción dun suxeito poético feminino capaz de recoñecer e de nomear o seu propio desexo [...]. (Cebreiro 267)

[...] frente a la tendencia mayoritaria que oscila hacia la descripción del cuerpo de la amada, las autoras implican al yo en el acto erótico con todos los matices que caben a la hora de mostrar las emociones: perversidad y cierta egolatría en el sujeto lírico de *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998) de Yolanda Castaño, presencia de un entorno simbólico relacionado con el mar en *Epiderme de estío* (2001) de Lucía Novas o telurismo como forma de autode-

finición erótica en *A cousa vermella* (2004) de Olga Novo, entre outros. (Seara, “Voces” 79)

O último dos textos é unha creación de Lupe Gómez recollida no volume *Levantar as tetas* (2004). Sobre esta poeta, como sabemos, existen múltiples e moi coidados traballos como son os de Ana Bela Simões de Almeida e Burghard Baltrusch (2005, 2007), onde se insiste sobre a súa presentación da sexualidade, de maneira clara, directa e explícita. Con todo, entre os textos críticos a ela referidos, non se establece ningunha relación entre o seu discurso poético e conceptos como lesbianismo ou homoerotismo.

A razón principal pola que se colocaron estes exemplos é para podermos reflexionar sobre a cuestión que se adiantaba na introdución do traballo: cal é o motivo que leva a etiquetar o texto de Fortes Torres como indubidablemente homoerótico e os de Novas ou Gómez como heteronormativos ou, no seu equivalente, a non marcalos baixo ningunha etiqueta? Tres son as vías de análise que se abren: a relación do eu-empírico co eu-poético; a función que desenvolve a linguaxe e a súa relación coa persoa (tanto a empírica como a ficcional); e, en terceiro e último lugar, a vinculación do poema co conxunto da obra.

En primeiro lugar, canto á relación que autoría e obra manteñen, cabe sinalar que mesmo se Barthes (1968) anunciou no seu momento a morte do autor (gardamos a forma masculina porque así foi como o teórico francés o expuxo) todo apunta a que, no caso da obra de Fortes Torres, existe unha clara influencia no feito de ser un home quen escribiu o poemario. Como podemos ver no texto, un eu-poético masculino fálanos das vontades que sente de lamber o corpo do ti-poético até “fazer-te um ermo de minúsculos vulcâns ouriçados como lombas” e a quen lle confessa saber de antemán que a súa boca, durante o acto de felación, vaille facer tremer cada parte do seu corpo. No entanto, desco-

ñecemos o xénero do ti-poético e non sabemos, por tanto, entre quen se establece o acto sexual. Xa que logo, que é o que leva a marcar de maneira tan clara este poemario como homoerótico? Cabe a hipótese de que a relación que se establece á hora de ler este texto e de marcalo como homoerótico, de maneira máis ou menos consciente, se dea entre o sistema sexo-xénero do autor e o clima sexual creado a partir da posta en escena dunha felación.

Afondando un pouco máis neste texto, embora xa sinalarmos que non contamos con marca ningunha do ti-poético, nin como masculina nin como feminina, o texto garda unha maior complexidade cando lemos “no falo lustro-/so colgarei o prazer, a minha dor,/ imitando posturas do outro sexo”. A dificultade deste verso encóntrase na forma verbal *colgarei* que, lonxe de ser un *colgareiche a ti no teu falo*, a partir do cal non habería lugar a dúbidas de que a relación entre as voces é gai, mantén unha pequena ambigüidade. Para alén disto, o desexo do eu-poético de imitar as posturas do outro sexo, o feminino, pode tamén ser interesante interpretalo desde un convite a un ti-poético-feminino a experimentar, emular, imitar, dalgunha maneira, unha relación entre dúas mulleres na liña dunha lectura máis ampla e aberta do que estamos afeitas a encontrar en poesía canto a sexualidade se refire.

No entanto, o noso descoñecemento sobre que tipo de relacións sexuais manteñen as voces poéticas non termina co exemplo de Fortes Torres e aumenta aínda máis cando chegamos a textos como os de Lucía Novas ou Lupe Gómez. A crítica literaria, como puidemos ler, semella non dubidar en ningún momento como deben interpretarse os masculinos plurais xa que, lonxe de cuestionarse se poderían ser expoñentes dun homoerotismo transgresor e inusual na poesía galega actual, asúmense automaticamente como expoñentes dunha relación heterosexual. A cuestión da linguaxe, como se pode apreciar, devén central. Así, o facto de nuns casos o masculino plural actuar como inclusivo, e por tanto

dar pé a unha lectura indubidablemente heterosexual, e noutros actuar como o que é, como un masculino plural que ofrecería unha lectura gai, evidencia a clara conexión que a crítica literaria establece durante o proceso de lectura entre o eu-empírico e o eu-poético.

Para alén disto último, e desde unha perspectiva feminista, a recepción dos textos desde este punto de vista, que denominaremos como *biografismo sexualizante*, estaría a incorrer nunha contradición con respecto a unha denuncia que se realiza historicamente desde o feminismo: o carácter falocéntrico da linguaxe. Deste modo, resultaría un erro actuarmos de maneira arbitraria perante unha linguaxe que consideramos discriminatoria decidíndomos cando os suxeitos femininos se incluírían dentro dos masculinos plurais e cando non. Esta última cuestión ten especial importancia se pensamos que o facto de non remarcar o silencio que este tipo de hábitos lectores establecen por causa da influencia do imaxinario heteronormativo en que estamos inseridas, apenas reforzaría o que no seu momento sinalou Bourdieu en relación ao que a ideoloxía dominante representa:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión. (14)

Doutra banda, cabería pensar na ferocidade de considerar certos repertorios ou elementos como configuradores ou evocadores dun suposto homoerotismo poético, como xustificante da lectura do texto de Fortes Torres, debido a que estas dinámicas de recepción poden correr o risco de cometer o mesmo erro que as valora-

cions reducionistas e estereotipadas que marcan unha obra como máis/menos feminina/masculina. Quen estipula os elementos que constrúen un texto como máis ou menos homoerótico? Existe un xeito de sentir, escribir gai, lesbiana ou heterosexual? Quen pode negarnos a capacidade de lermos estes poemas como expoñentes claros dunha relación homoerótica? Faise evidente, por tanto, a influencia que exerce o sistema sexo-xénero da persoa escritora sobre a súa produción. Formulemos, senón, a seguinte cuestión: existe algunha dúbida sobre que liña interpretativa seguiron os masculinos plurais no caso dos textos de Fortes Torres e que o levaron a recibir a etiqueta de homoerotismo?

Facendo fincapé na influencia que o sistema sexo-xénero do eu-empírico exerce sobre a súa produción, procúrase evidenciar que embora a chegada da modernidade nos axudara a superar o biografismo propio do romantismo e a asumir que a(s) persoa(s) que fala(n) non son, nos casos que aquí nos concirnen, nin Fortes Torres, nin Novas, nin Gómez, o certo é que non se chegou a unha desvinculación total de ambas as dúas figuras, a real e a ficcional. Isto é o que explica que os textos de Novas e Gómez se asuman desde un eu-poético feminino e se interpreten os masculinos plurais como inclusivos e que no caso de Fortes Torres as lecturas se realicen apenas desde a masculinidade. O eu-real, por tanto, continúa presente no proceso de lectura e, aínda que isto resulte imposible de evitar, convértese en perigoso desde o momento en que se torna máis complexo e silencia e oculta unha serie de interpretacións que fican latentes nos textos. Nesta liña, xa Talens reflexionou sobre a confusión que historicamente se estableceu na relación que autoría e obra manteñen:

Tal contrato, cuyo punto de partida parece impuesto por razonamientos lógicos (los textos están escritos por alguien), da por supuesta otro tipo de relación que no es ni lógica ni correcta en

términos absolutos. Este segundo tipo de relación, al considerar responsable a un individuo de la producción de un discurso, transforma tal discurso (el de un individuo) en el lenguaje de un “yo”, entendido a partir de ahí como entidad (concepto), en vez de como lo que es en realidad, es decir, una función. En otras palabras, da por sentado el concepto ya ampliamente aceptado del “yo” como un constructo del lenguaje. (43)

Para alén disto último, a inoperatividade do pacto ficcional necesario entre autoría, obra e lectorado vólvese aínda máis evidente se botamos man de conceptos de construción da identidade literaria. O heterónimo, por exemplo, propón un xogo de travestismo por parte da *outredade* que, sen dúbida, é máis doado de asumir por parte do público lector por esa outra identidade presentarse de maneira clara, directa e pechada, con nome e apelidos. Ao contrario, de isto non ser así, instáurase a relación entre Lucía Novas-muller ou Fortes-home e as súas voces poéticas seren femininas e masculinas, respectivamente, e péchase a posibilidade, como xa vimos, de encontrar lecturas homoeróticas. Esquécese, por tanto, que a falta de marca de xénero nas voces non debe ir necesariamente ligada á persoa creadora e que non é apenas cando encontramos recursos literarios como os heterónimos que podemos achar unha maior pluralidade de identidades, voces e xéneros completamente autónomos e desligados do eu-empírico.

3. Os resultados da (inconsciente) concepción heteronormativa do amor e o sexo

Xa agora cabería reflexionarmos sobre a última das tres vías de análise que se anunciaban anteriormente, a vinculación do poema co conxunto da obra, cuestión para a que decidimos dedicar un espazo á parte.

Unha das respostas que poderán suscitar os problemas que se formularon até o momento, será, por exemplo, que a explicación para a recepción dos textos de Lupe Gómez ou Lucía Novas desde un punto de vista heterosexual débese ao facto de encontrarmos manifestacións, dentro deses mesmos poemarios, en que si achamos unha relación marcada entre voces de diferentes xéneros e que, por tanto, xustificarian a súa recepción como tal. Esta vontade de homoxeneizar o eu-poético xa foi acertadamente analizada por Arturo Casas no seu traballo “Pragmática e Poesía” (2012) onde sinalou que semella existir unha certa obriga por parte do eu-poético a manter as súas marcas de identidade, algo que non acontece, polo contrario, na novela, xa que podemos encontrar narradores diferentes en cada unha delas e a participación no xogo ficcional por parte do público semella moito máis doada.

Porén, mesmo asumindo esta liña de interpretación literaria, que negaría a adaptabilidade do eu-poético a cada texto e situación comunicativa que un poemario presenta (como si o podemos asumir nun libro de relatos, por exemplo), xurdiría outra cuestión de grande importancia: o tipo de relacións que o eu-poético mantén co ti debe ser sempre a mesma? Temos que asumir como público lector, por exemplo, que unha voz poética feminina apenas se poida relacionar cun ti-masculino a non ser que decida evidencialo? Unha resposta afirmativa a estas cuestións, como xa vemos, non conseguiría senón seguir a silenciar sexualidades diferentes da canónica na poesía e isto non é casual. Á luz disto, as obras *Rosa íntima* (2000) de Pereira Valcárcel e *Maio de mel ou lapa* (2004) de Xoán Xosé García resultan de especial interese polas críticas que sobre as súas obras puidemos encontrar, críticas en que non existe ningunha dúbida á hora de marcar o(s) *ti(s)* como feminino(s).

No que atinxe á obra de Pereira Valcárcel, por exemplo, encontramos as seguintes recensións:

La desnudez de la mujer comienza a cobrar importancia y encontramos varios poemas en los que la mujer desnuda es la luz y la belleza. Es en esta parte del poemario en la que el título del mismo adquiere su pleno significado: la rosa íntima se revela ahora progresivamente como el órgano sexual femenino, y los versos se van llenando de sugerencia y erotismo, con múltiples referencias al encuentro sexual. (Regueiro 110)

O lector consegue converterse nun mergullador que nada cara á interioridade da vida humana para se decatar de que o desexo é percorrer xuntos a viaxe eterna da vida. Para iso hai que compartir ese percorrido empregando o mesmo medio de transporte, a palabra. De aí que a voz poética faga explícita a súa necesidade: o corpo nu dela. (Curros 413)

Efectivamente, as referencias a un ti-feminino poden encontrarse en *Rosa íntima* (2000) en textos como os seguintes:

VÉXOA

pasar.

Vinte anos de beleza

(16)

ESPIDA

iluminas a penumbra da miña vida

(45)

Polo contrario, non existe marca ningunha do eu-poético como masculino en todo o poemario agás nos casos dos masculinos plurais, o que confirmaría, efectivamente, que poderíamos ler o eu-poético como masculino. Porén, o facto de asumir que hai sempre un ti-feminino ao que se lle fala, mesmo naqueles casos,

numerosos ademais, en que o *ti* non aparece marcado, implica presupor unha sexualidade homoxénea e constante. Noutras palabras, significa asumir o concepto da sexualidade tal como o patriarcado nos ensinou que debe ser: lineal, fixo e sen desvíos. Así, a dependencia que normalmente se crea da especificidade dun texto con respecto ao conxunto da obra nun ámbito como é o erótico, de amor e/ou pornográfico podería agochar, sen o sabermos, un punto de vista asentado no que Wittig deu en chamar no seu momento pensamento heterosexual (1992) e que Mari Luz Esteban puxo en relación coa concepción social que existe do amor na súa obra *Crítica del pensamiento amoroso* (2011) onde sinalou que:

Este *Pensamiento Amoroso* es así el caldo de cultivo, la matriz, en la que se constituye en la Era Moderna un orden social desigual. [...] Un orden, asimismo, heterosexual, que implica no solo privilegiar una forma de deseo frente a otras posibles, sino una forma de entender las relaciones entre lo masculino y lo femenino absolutamente dicotómica y complementarista. *La forma de relación socio-sexual que domina actualmente es una en la que el poder del amor de las mujeres, entregado libremente, es explotado por los hombres*. Pero que supone también una representación y una organización concreta del parentesco, de la familia y del matrimonio, construcciones todas que van a la vez. [...] Además, a pesar de que algunos consideren la situación actual como una *revolución histórica tan alteradora, amplia e irreversible como la Revolución Industrial*, el divorcio sigue considerándose un fracaso y la mayoría de la población sigue aspirando a una pareja duradera, todo lo cual, dentro de esa ideología romántica que percibe al individuo sin pareja como carencial, influye negativamente en aspectos muy diversos de la vida [...]. (58)

O vínculo que Esteban establece entre o divorcio como marca de fracaso e a prolongación do tempo da parella como éxito, son varias das pezas que configuran o chamado pensamento heterosexual que Wittig analizou no seu momento e que formarían parte do noso imaxinario. Un imaxinario, ademais, que non podemos desligar do proceso de lectura debido a que influencia fortemente a nosa maneira de ler: unha evidencia máis de como o sistema patriarcal e a súa violencia simbólica actúan sobre nós sen apenas decatarnos.

Doutra banda, o caso de Xoán Xosé García representa, como xa se adiantaba máis arriba, outro moi bo exemplo deste pensamento heterosexual que, como vemos, exerce unha forza notable na nosa ollada lectora. Sobre o seu poemario *Maio de meu ou lapa* (2004), Teresa Seara, a quen xa citamos en relación ao poemario de Novas, sinalou o seguinte:

Con todo, o tema axial que artella este poemario podería resumirse recurriendo a uns versos do propio autor: “*Muller/ en palabra e desexo*” por canto o amor constitúe o núcleo dos poemas verquido en fondas, e aparentemente sinxelas, reflexións sobre a súa propia esencia e vehiculado no envoltorio carnal dunha muller que é soño, presenza, reto ou anxeio. Así, por veces, ela é desexo irreal e inacadable; outras convértese en altiva fera que se esconde nunha selva de misteriosa procedencia á agarda de que chegue o eu para “*reclamala/ e dicirlle amor/ ferida auriculando/ paixón que comunica en contradanza...*” (“Ferida” 74)

Encontramos de novo aquela interpretación do ti-poético como homoxéneo, feminino e, por tanto, unha lectura do poemario condicionada pola implícita marca da relación heterosexual que se presupón manteñen as voces desta obra. No entanto, é moi curioso observar como a chegada da modernidade que nos anunciaba a

morte do autor conseguiu que unha nova retórica da crítica literaria se instalara, mais sen pararse a valorar o que traía consigo. Isto último podemos velo nas alusións constantes que neste tipo de reseñas se realiza ao *eu* ou *eu-poético*, sen marca de xénero, en que se procura a desvinculación dunha lectura biográfica afastada da figura do eu-empírico, mais que, finalmente, non se consegue na súa totalidade desde o momento en que se sexualizan os silencios a partir do sistema sexo-xénero da persoa creadora.

Neste sentido, enténdese como unha forza sempre esquiva a esixir do eu o mergullo na vertixe das fugas, dos quero e non chego, requebrando ela como gacela fuxidía, xirafa, río que cobreguea entre a follaxe, cebrá mimetizada no mato, pegadas lenes sobre a herba... e actuando el -o eu poético- como un rastrexador impenitente e incansable na busca dun animal sen nome -presa de mentira-, das arelas escondidas no corazón feminino que son o seu afán perpetuo. (Seara, "Ferida" 74)

Efectivamente, estas dinámicas que fomos exemplificando até o momento son as que nos impiden realizar lecturas moito máis transgresoras e rupturistas que nos negamos a encontrar na poesía galega actual como a que nos ofrecería o seguinte poema:

COMIGO hai un pacto:
 vestir de saia...
 ... e alugarme un aire
 enleado nas túas pernas
 (García 36)

Desde a perspectiva que aquí se pretende achegar, este texto presentaría, ás claras, un xogo de roles que pasaría desapercibido se apenas interpretamos as voces como presentadoras dunha es-

cena heterosexual, ou sexa, desde un eu-poético-masculino que lle confesa a un ti-poético-feminino a súa atracción polas saias e por ver as súas pernas libres para poder xogar con elas. No entanto, por que non interpretar este texto como un eu-poético-masculino que confesa a outro ti-poético-masculino a súa atracción por xogar coa performatividade dos xénero e por se travestiren con roupa tipicamente ligada só a mulleres? Por que non ler este texto como un diálogo entre un eu-poético-feminino a lle confesar a un ti-poético-feminino o seu desexo por xogar con ela debaixo da súa saia? Non obstante, isto non o podemos ver se as forzas biografista e heteronormativa seguen a nos deixar sen marxe de liberdade lectora.

4. Conclusións

Finalmente, a solución que este traballo quere achegar perante esta encrucillada é a proposta da concepción do suxeito poético como performativo, como mascarada, como travestismo, baseada en dous grandes piares. Esta visión está fortemente baseada nas seguintes palabras de Dominique Combe: “El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo” (153) que, malia non estaren realizadas desde un punto de vista de xénero e mesmo *queer*, apuntan cara a pluralidade e a diversidade que lle son propias á poesía e que aquí interesa en grande medida rescatar.

Así, o facto de que esta nova concepción do suxeito poético procure desligarse en todo momento do eu-empírico non negaría o homoerotismo ou o lesbianismo que encontramos en obras como *Sexto fetiche* (2001), por exemplo. Ao contrario, o suxeito poético performativo naturalizaría estas temáticas e non as supeditaría á imaxe da persoa empírica creadora de dita obra. Xustamente por ese motivo poderíamos encontrar estes repertorios, como xa

vimos, nas obras de Novas, Gómez ou García e que, doutra maneira, non se lles adxudicarían.

Deste modo, embora as primeiras lecturas destes textos sexan absolutamente lexítimas, o que este traballo procura é destacar a influencia que exerce o sistema sexo-xénero do eu-empírico no proceso de lectura, posto que o texto, de seu, non o deixa de todo claro. Ben ao contrario, o que aquí se pretende é ampliar a ollada lectora e verbalizar todas aquelas posibilidades de lectura mais, iso si, cunha ollada crítica feminista que intenta reflectir como o imaxinario social e político, heteronormativamente construído, inflúe na nosa recepción de produtos ficcionais, posto que, como ben nos axudou a reflexionar Irigaray na súa obra *Parler n'est jamais neutre* (1985), é deconstruíndo e analizando os discursos considerados como lexítimos e naturais que descubrimos os poderes que os estruturan e que se agochan detrás deles.

Efectivamente, resulta central analizarmos como estes esquemas inconscientes construídos desde unha base heteronormativa, ben sexa a través da linguaxe ou a través da concepción que da sexualidade se ten no ámbito literario, actúan sobre os suxeitos. Non é en absoluto casual, como se poderá imaxinar, que as lecturas máis rupturistas se estean a deixar de lado nunhas temáticas, de seu polémicas e incómodas, como son as das identidades sexuais. O obxectivo será, por tanto, non apenas falar de todas aquelas identidades sexuais non-normativas censuradas por parte do canon e a crítica, senón ir un pouco máis alá e relermos aquelas obras que, en principio, non puideron lerse desde un punto de vista máis rupturista e transgresor debido á forte influencia do imaxinario heteronormativo durante o proceso de lectura, coa finalidade de ofrecerlles unha nova vida e sacar á luz os significados que ficaron latentes nelas.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." *Mantéia*, vol. 5, 1968, pp. 61-67.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.
- Callón, Carlos. "Da sátira ó orgullo. Itinerário homosexual pola Literatura galega." *Revista das letras*, vol. 472, 2003, pp. 2-7.
- Casas, Arturo. "Pragmática y poesía." *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, coord. por Darío Villanueva, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 229-308.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada." *Teorías sobre la lírica*, coord. por Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, 1999, pp. 127-153.
- Curros Ferro, María. "A interacción do aquí e do acolá na obra de Manuel Pereira Valcárcel." *Madrygal*, vol. 18, 2015, pp. 411-420.
- Esteban, Mari Luz. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona, 2011.
- Fortes Torres, Antom. *Sexto fetiche*. Sarria, 2001.
- García, Xoán Xosé. *Maio de mel ou lapa*. Santa Comba, 2004.
- Gómez, Lupe. *Levantar as tetas*. A Coruña, 2004.
- Irigaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris, 1985.
- Cebreiro Rábade Villar, María do. "Dourada medianía no arranque do milenio ou ¿quen teme a nova poesía galega?" *Anuario de Estudios Literarios Galegos: 2001*, Vigo, 2003, pp. 265-276.
- Novas, Lucía. *Epiderme de estío*. A Coruña, 2001.
- Pereira Valcárcel, Manuel. *Rosa íntima*. A Coruña, 2000.
- Ramos, Alberto. "Identidades do dereito e do envés." *Sermos Galiza*, vol. 29, 2012, pp. 20-21.
- Regueiro Salgado, Begoña. "Manuel Pereira Valcárcel: poesía de la Experiencia en la Galicia actual." *Madrygal*, vol. 9, 2006, pp. 103-113.
- Seara, Teresa. "Voces para un sueño: la joven poesía gallega." *Liceus*, vol. 13, 2004, pp. 78-80.
- . "Ferida mineral." *Tempos novos*, vol. 102, 2005, p. 74.

- Simões Almeida, Ana Bela, e Burghard Baltrusch. “Aproximación crítica á obra de Lupe Gómez. Atentado ao culturalismo.” *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos: 2004*, Vigo, 2005, pp. 7-29.
- Simões de Almeida, Ana Bela et al. “Entre o esencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa —uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes.” *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, coord. por Helena González Fernández e María Xesús Lama, Sada, 2007, pp. 299-311.
- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid, 2000.
- Wittig, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston, 1992.

Chus Pato. Cruzar a ponte dunha escrita mnémica

Beatriz Suárez Briones
Universidade de Vigo

Resumo: Este ensaio analiza a poesía da poeta galega Chus Pato con ferramentas pos/modernas; sérvese dunha análise retórica ao modo formalista para substanciar cuestións que teñen que ver co que a propia forma suxire ou invita a ler (ao modo do *non dito*, da *semeiotiké* kristeviana -da lingua da alteridade radical que entende o corpo/texto como feixe pulsional de forzas heteroxéneas respecto do social e os sistemas simbólicos que o sosteñen-), por unha banda; e, por outra, analiza como a poética patiana, ao modo performativo, *realiza* esa revolución que a linguaxe poética fai posible ao dicir dun modo novo, inédito, funcionando como un Cabalo de Troya wittigniano que permite desmontar as grandes maquinarias épicas da cultura dos pais, ergo, dun relato patriarcal milenario.

Palabras chave: Julia Kristeva, Monique Wittig, unha lingua outra, a revolución poética, textualidade posthumanista.

Resumen: Este ensayo analiza la poesía de la poeta gallega Chus Pato con herramientas pos/modernas; se sirve de un análisis retórico al modo formalista para sustanciar cuestiones que tienen que ver con lo que la propia forma sugiere o invita a leer (al modo de lo *no dicho*, de la *semeiotiké* kristeviana -de la lengua de la alteridad radical que entiende el cuerpo/texto como haz pulsional de fuerzas heterogéneas respecto de lo social y los sistemas simbólicos que lo sostienen-), por un lado; y, por otro, analiza cómo la poética patiana, al modo performativo, *realiza* esa revolución que el lenguaje poético hace posible al decir de un modo nuevo, inédito, funcionando como un Caballo de Troya wittigniano que permite desmontar las grandes maquinarias épicas de la cultura de los padres, ergo, de un relato patriarcal milenario.

Palabras clave: Julia Kristeva, Monique Wittig, una lengua otra, la revolución poética, textualidad posthumanista.

Abstract: This essay reads the poetry of Galician poet Chus Pato with post/modern tools; it uses rhetorical analysis in formalist way to substantiate questions that have to do with what the own form suggests or invites to read (in the way of the *not said*, of kristevian *semeiotiké* -of the language of the radical alterity that understands the body/text as a drive of heterogeneous forces with respect to the social and the symbolic systems that support it), on the one hand; and, on the other, analyses how the patiana poetic, in a pure performative way, performs that revolution that poetic language makes possible by saying in a new, unprecedented way, functioning as a Wittignian Trojan Horse that allows the dismantling of great epic machineries of the culture of the fathers, ergo, of a millenary patriarchal *history*.

Key Words: Julia Kristeva, Monique Wittig, (m)other language, poetic revolution posthumanist textuality.

Escribir poesía é un acto antinatural

Elizabeth Bishop¹

A crítica é unha especie de rapsodia, iso é o que é preciso entender, una rapsodia á que nos remitimos, a penas feita a obra, para quitarlle ese poder de repetirse que trae dende os seus orixes e que, de deixalo, podería chegar a desafacela indefinidamente; ou ben, un chivo expiatorio que se envía aos confíns do espacio literario, cargado de todas as versións fallidas da obra, para que ésta, quedando intacta e inocente, se afirme no único exemplar considerado como auténtico -polo demais descoñecido e probablemente inexistente- conservado nos arquivos da cultura: a obra única, a que só está completa se lle falta algo, falta que é a súa relación infinita consigo mesma, plenitude baixo o modo da insuficiencia.

Maurice Blanchot²

1 Traducción miña.

2 Traducción miña.

A poesía nunca tivo ningunha autoridade no que atinxe á representación da realidade, autoridade que recaeu enteiramente na novela e o teatro. Liberada da necesidade de reproducir o real, a poesía pode experimentar un dicir non representativo, e experimentar ademais os límites, non do real senón do dicíbel. Tamén é certo que, desde hai máis dun século, a representación entrou en crise e, consecuentemente, tamén o fixo a idea do coñecemento como espello, ou a idea de que os obxectos poden ser representados en forma adecuada, precisa e verdadeira, e o poema ser escrito de igual modo³. O laboratorio no que, de feito, se ten convertido a mellor poesía permite constatar que o retrato da realidade quedou obsoleto⁴.

Esta é a primeira impresión, e talvez a máis obvia, que impacta na lectura de Chus Pato: moitos dos seus textos dificilmente poderían ser chamados ‘poemas’ (a autora tense referido aos seus textos como *fragmentos*⁵); a técnica compositiva predominante é a

3 Toda a epistemoloxía posmoderna apunta a isto; véxase, por exemplo Baudrillard, 2000, 2002; Hutcheon, 1991, 2004; Lyotard, 2004; Niall, 2001; Nicholson, 1990.

4 A propia Chus Pato, unha grande lectora de “Teoría”, entra neste debate no seu texto “A mímese arcaica” (2016). Para algún aspectos de interese na obra de Chus Pato véxanse os formulados por Helena González ao longo do seu ensaio *Elas e o paraugas totalizador* (2005). Tamén Susana González (2002), Antía Marante (2014 - unha breve aproximación a *Carne de Leviatán*-) e Carmen Mejía (2015).

5 Di Miguel Ángel Casado, en “Hablar contra las palabras”: “[es el de Chus Pato] un trabajo de capas en que ninguna es la última, donde no hay fondo ni superficie. El lenguaje tenso y concentrado que solemos llamar poético es un momento más en el tejido, porque el *poema* es otra cosa: ‘É por esta calidade de límite polo que este Eu do lirismo pode adoptar todas as fórmulas non só da Retórica senón tamén de todos os demais xéneros literarios. En definitiva, o Poema subsume dentro de si o mundo’” (pp?, a cita de Pato provén de *m-Talá*).

do *collage*⁶, non a do poema que crece ao modo orgánico (aparentemente natural, coherente, aceptábel). E, de feito, parecería que Pato *tala* o material da linguaxe ata producir textos inorgánicos, cunha escritura *cuneiforme*:

palabras como se fosen muescas, a escrita

cuarzo de palabras / cuneiforme [...]

Filiforme, de palabras

(*m-Talá* 11)

Como no *collage*, nas composicións de Pato atopamos pedazos (por iso talvez “fragmentos”); pedazos ás veces suturados pero moitísimas outras veces sen suturar. A composición non é impoluta: é des/composición; vemos as costuras, as suturas, os bordes filosos do poema, os rotos do tecido; e observamos o seu crecemento rizomático ou como de masa en fermentación, posta a levedar:

Máis que entrar o mundo dentro do poema

botar por fóra a escritura, como unha lava

(*Hordas de escritura* 49)

escribimos por fóra, fóra da letra, fóra da voz

(*Carne* 27)

6 O *collage* como *forma*, pero tamén como técnica no só compositiva senón de expansión temática: “Bruscamente, a través de la técnica del collage, se irán incorporando otros temas, satélites discursivos, referentes a ámbitos tan diversos que no pueden captarse en una sola lectura de los poemas” (S. González 78).

Nunha entrevista co escritor hispanoamericano Maurizio Medo (para o seu blog, *Transmierros*, no 2015), Pato reflexiona: “Sin duda el estándar lingüístico es una cárcel, la captura de nuestra capacidad de hablar y de escribir y de comunicarnos por parte de las lenguas instrumentales nos hace esclavas/os; desde mi punto de vista un poema no lo es si no es capaz de romper esa cadena”. Cando Medo lle pregunta se cada “escrito” debería “fundar” unha linguaxe, ela responde:

Yo no hablaría de fundación, diría que cada persona que intenta escribir poemas tiene que construir un nuevo decir, una nueva escritura, tiene que poder escribir sobre lo mismo que han escrito los que la han precedido pero debe intentar hacerlo desde otro lenguaje, aquel que él o ella logra. No hablaría de fundación, porque no se trata de inventar otro idioma si no de desviar, de desbridar el idioma de uso y llevarlo hacia lo que nunca se ha dicho.

Se en S/Z Roland Barthes propuxera a oposición *lexíbel/escribíbel* para sinalar como, mesmo que a lóxica da narración e outros sistemas culturais se confabulen para determinar unha dirección de lectura (a ‘natural’ á que me referín máis arriba), esa *lexibilidade* non pode conter a proliferación de sentidos, o exceso de significación inherente á linguaxe, a súa *escribibilidade*, en *Roland Barthes por Roland Barthes* propón unha terceira entidade textual, o *recibíbel*:

[...] É *lexíbel* o texto que eu non podería volver escribir (podo escribir hoxe en día como Balzac?); é *escribíbel* o texto que leo con dificultade, a menos que modifique completamente o meu réxime de lectura. Imaxino agora [...] que hai, se cadra, unha terceira entidade textual: xunto ao *lexíbel* e o *escribíbel* habería algo semellante ao *recibíbel*. O *recibíbel* sería o *ilexíbel* que en-

gancha, o texto ardente, producido continuamente fóra de toda verosimilitude e cuxa función (-visibelmente asumida polo escritor-) sería a de impugnar a restrición mercantil do escrito; este texto guiado, armado por un pensamento do *impublicábel*, suscitaría a resposta seguinte: non podo ler nin escribir o que vostede produce, pero *recíboo*, como un lume, unha droga, unha desorganización enigmática.

Parecería isto todo un manifesto poético da escrita patiana, sobre todo porque Chus Pato é unha magnífica lectora de Barthes, e porque esta longa cita precede o comezo de *Secesión* (2009, 7)⁷.

Nunha entrevista con Hasier Larretxea na revista electrónica *Koult*, di a poeta:

Cuando me hablan no conozco el significado de las palabras, la madre me habla así, presupone que yo entiendo, yo aprendo su música y en la música conozco sus conflictos, sus pasiones, sus odios, su felicidad y su desgracia su necesidad y su grandeza. Es esa música oral lo que aprendo en primer lugar, no su sentido (Larretxea 2013).

Esa “música oral”: unha poesía máis “semiótica” ao dicir de Kristeva, que (xa desde *A revolución da linguaxe poética*, do ano 1974 e, sobre todo, en *Poderes da perversión*) sitúa a semiótica na etapa pre-edípica do inconsciente, como aquilo que ao mesmo tempo refuga e permite o sentido, que pode desestabilizar o discurso represivo dominante da orde simbólica. O semiótico kristeviano é un nivel de significación disruptivo e subversivo porque non é lóxico (non é ‘natural’), non é Logos, non é linguaxe

7 A súa vez é traducción do fragmento “Lexíble, escribíbel e o que está máis aló”, en Roland Barthes *par Roland Barthes*.

logocentrada. É o lugar (lingüístico e emocional) que habitamos ao principio da nosa existencia humana antes de ter unha lingua, e ao que a lingua ‘coloniza’; non obstante, como sabemos pola experiencia do colonialismo, a vivencia superimposta nunca consegue borrar de todo a outra, previa, que queda como unha pegada mnémica, preconsciente ou inconsciente, pero que pode ser reactivada: é o prohibido que retorna. Esa lingua semiótica é son, escóitase na explosión das esdrúxulas e das agudas que se acumulan nos versos tantas veces dactílicos e anfibráquicos (“[P]or iso a enunciación repite sempre, sempre un ritmo // sanguíneo” (Pato, *Hordas* 17):

eu dareiche un níscolo
branco
mariño

serán solimán as pedras

o poder benéfico do fungo [...]

érebo

en tul

en música de bronce [...]

azul
na fábula do inverno
(*A ponte* 11-12).

xeranos, alieníxenas
-entra

tócaos, tapizan a cela, úteros Pansílipo, áureos, como vélaros
(*m-Talá* 15)

na cúpula e no ventre na cúpula e no ventre na cúpula e no ven-
tre na cúpula e no ventre na cúpula e no ventre na cúpula e no
ventre na cúpula e no ventre na cúpula e no ventre
(*Hordas* 57)

A sonoridade é elemento que serve, ao meu modo de ver, de distanciamento da poesía significativa, do signo lingüístico de significado pleno ou forte; a sonoridade recorda a da poesía máis arcaica, a poesía canto, a poesía que, na distinción entre apolíneo e dionisiaco, entre serenidade e orxía, entre racionalidade e abandono aos instintos, inclínase por isto último: a poesía como material sonoro. Canto. Canto das ménades (referencia continuada na poesía de Pato). Ménades, as que desvarían, mulleres en estado salvaxe que, nos cultos de Dionisos, arrastradas pola furia da orxía, que as leva a un frenesí extático, retornan a un estado moi primitivo e non civilizado (en termos parecidos -primitivo, arcaico, non civilizado en anticivilizatorio- describe Julia Kristeva o semiótico): “e darlle voltas aos sons inarticulados do gozo, a ese instante de silencio, cando naces e aínda o aire non puido romper dentro dos pulmóns, á voz exclamativa, previa á dor e á norte.” (*Hordas* 66)

Esa “voz exclamativa” é unha escrita chamánica, como en estado de transe. Esa furia bárbara (semiótica o pulsión) é o mecanismo que, cando se pon en marcha, crea cadeas fónicas de palabras que forman campos fónicos, non semánticos:

na carriza barbada barbado das palabras
(*A ponte* 11)

Pedra, paso, poldra, pasai, palabra, conxunto de palabras, versok
ou anaco de poema
(*A ponte* 24)

logo dirán AntaAntelaArcaArquiñaMedorra cousa
(*A ponte* 25)

Non se pode non pensar en John Cage⁸, na súa música, ao ler
a Pato:

Con todo, o que quería dicirche é que dalgunha maneira na voz,
na voz que articulamos ao falar [...] non é fácil pero si, si pode-
mos percibir eses restos, os entullos dunha voz distinta, diferente,
os sons anteriores, previos á fala, e [que] meditando sobre estes
indicios, e procurando algunha imaxe que o ilustrase, lembrei as
pinturas rupestres e con toda claridade o baixorrelevo asirio “A
leoa ferida”, nas cacerías de Asurbanipal, e pensei que o brado desa
femia só podería ser composto coas cores do deserto. (*Hordas* 67)

Pero esta música digamos *atonal*..., ou tantán da selva semiótica,
vai desaparecendo (en *m-Talá*, apenas está xa); imponse a prosa, a
linguaxe -polo menos aparentemente- logocentrada, aínda que
aquí se usen outras estratexias deconstrutivas como a ensamblaxe
(o collage prevalece sempre), o humor, a parodia e a autoparodia.
Ao fónico imponse a sintaxe (ou antisintaxe) patiana; hai unha per-
da -para min- daquel dionisiaco primitivismo. Do uso da linguaxe

8 Cage, como é sabido, revolucionou a música contemporánea ao dotala
dunha linguaxe caótica; influído polo zen, usou, na súa música, silencios dunha
lonxitude insólita, sons desconectados, casuais e atonais cun volume, duración
e timbre aleatorios. A pesar do controvertido da súa obra, é un dos creadores
máis revolucionarios e influíntes dos últimos tempos.

como materia en bruto. E ela mesma é consciente desta perda, da perda da linguaxe “materna”

a súa fora unha viaxe cara o fondo dos metais
e que por elo interpoñería demanda
pola perda irremediábel.
(*A ponte* 26)

Agora a revolución da linguaxe poética trasládase á sintaxe para producir

unha contaminación
mesmo desde os bordos da linguaxe
no poema.
(*A ponte* 12)

Chus Pato arrástranos a ese bordo, a ese lugar onde o significado se esnaquiza, un bordo que sempre é abismo, o bordo do sentido, pero non para caer no inarticulado, na imposibilidade de dicir, límite sempre da literatura, senón para abrir a linguaxe a reconfiguracións bastardas, mesturas bárbaras. Fronte a prevalencia monocultural das sociedades do capitalismo avanzado, fronte á súa ilusión da mesmidade, a diferenza, o ecléctico, o que se desborda e non pode conterse maniféstase agora cos instrumentos expresivos da orde simbólica (o eclecticismo é, por outro lado, a faciana máis obvia da cultura contemporánea):

só a través das fantasmagorías ou sinistros do regulamento é posíbel a musa [...] de ningún xeito trataba ou se trataba de recuperar a vella aura das palabras senón máis ben interesándose polo indicíbel (na nación, no poema, no sindicato) polos conflitos de información non completa, polos fractas, enlazar unha

gramática descontinua, non rectificábel que producise non o consenso senón máis ben o descoñecido, o inesperado: estas normas ou fluídos constitúen a chamada teoría eruptiva ou dos volcáns. Empédocles! Empédocles. (*Charenton* 79)

Como lectora de Chus Pato, súpome (o poema, os poemas obrigan a sumirse, a somerxerse, a abismarse) na incerteza. Imposíbel establecer as conexións lóxicas (tampouco as experienciais) entre os ‘fragmentos’, mesmo entre os versos, dos seus textos (antitextos), que resultan sempre desconcertantes e impredicibéis. O crítico de arte do grupo de Bloomsbury Clive Bell dicía que para apreciar una obra de arte non debemos levar con nós nada da vida⁹, reflexión que parece encaixar moi ben coa poética vangardista antihumanista e posthumana de Pato. A pregunta que a poeta lanza

[...] que sorte de tecnoloxía é o poema?
(*Hordas* 41)

e da que toda a súa obra, no seu conxunto, parece ser unha sorte de reflexión ou de resposta, está aberta. Mesmo se en *Charenton* Pato escribe:

9 A cita completa di así: “Para apreciar una obra de arte no necesitamos llevar con nosotros nada de la vida, ni conocimiento, ni ideas, ni asuntos, ni siquiera las emociones más familiares. El arte nos transporta del mundo de la actividad humana al mundo de la exaltación estética. Por un momento, se suspenden nuestros intereses y se detienen nuestras anticipaciones y nuestra memoria, somos transportados por encima de la corriente de la vida” (cit. na tese sen publicar de Miguel Ángel Santagada *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. defendida en la Université Laval, Faculté des Lettres, 2004)

POESÍA

equinoccio: o poema fábricase completamente des-naturalizado como signo, contexto e tempo.

Defínese como construción dunha especie determinada nun mundo cambiante

Como obxecto de coñecemento é nódulo xenerativo corporal e semiótico. (94)

Pese a isto, Pato non pecha a pregunta; trátase dun interrogante aberto a respostas. Eu, con Monique Wittig (1984) respondo: un poema é un Cabalo de Troia. Unha forza, unha estratexia aparentemente amiga, como un regalo ou un don, pero que se demostra demoledora para as nosas crenzas (éticas e estéticas) acerca de que é a poesía, de como debería funcionar un poema, para que debería servir (é dicir, Pato consegue facer saltar polos aires, con só un puñado de versos, ontoloxía e teleoloxía poéticas):

de ningún xeito esencia (*verbum divinum*)

códigos

ou orixe ou fogar

dispersión e creación de redes

(casa) da *linguae*

fragmentación

XENOMA

(*Charenton* 95)

O poema constrúese e úsase como un arte/facto inestábel, antiautoritario, fluído, mutábel e que afirma continuamente a súa multiplicidade. E así, desde a técnica aínda moderna -en sentido estrito- do collage, a técnica compositiva de Pato ten evolucionado cara á complexidade helicoidal do xenoma: metáfora marabillosa do efecto sináptico que, creo, consegue o (con)fluír do verbo pa-

tiano. Así avanza a poesía de Chus Pato en cada “poemario” (se é que podemos chamar “poemarios” a algún dos seus textos).

Monique Wittig, no seu ensaio *Le chantier littéraire* (2010), defende que, no taller literario contemporáneo, pódense desmontar as grandes maquinarias épicas, tráxicas, cómicas, románticas da cultura dos pais e extraer elementos, fragmentos formais dun xénero para facelos actuar sobre outro tipo de conxunto, modificándoo así sistematicamente. Esta é tamén a *techné* patiana. O poema,

desmontado E VOLTO A MONTAR
unha lóxica DISTINTA DA ORIXE, DA REPRESIÓN
NON EDÍPICA
onda, IDENTIDADE, MANADA
(Charenton 97)

De novo de acordo con Wittig,

cuando se quiere innovar se trabaja a ciegas, dificultosamente, con elementos conocidos que funcionan como puntos de referencia y como faros en la oscuridad. Se trabaja a ciegas porque lo que se está haciendo no está hecho todavía; al principio no se ve nada, sólo la página en blanco (que está allí por la oscuridad), se está ciega en el blanco de la página.¹⁰ (cit. en Fariña 126, tradución de Fariña)

E, ademais desta cegueira da páxina en branco, do mundo en branco por dicir, o material da literatura non é a linguaxe en bruto, esta está xa, sempre, saturada de sentido, por iso é preciso *brutificala*: a linguaxe é materia pero tamén é xa unha forma: as palabras son cousas materiais que levan incorporado un sentido

10 Non existe tradución deste ensaio de Wittig.

e o primeiro paso no taller literario consistirá en exercer sobre elas unha operación que as baleire dese sentido dado, previsto, cara unha forma nova, non xurdida aínda, da que forzosamente se desprenderá un sentido novo tampouco acaecido aínda.

Lendo a Wittig e a Chus Pato é posíbel pensar que, se hai un paraíso do contrato social, está na literatura, pois é aí “onde os tropismos, pola súa violencia, están en condicións de opoñerse a calquera redución do eu a un denominador común, de esgazar o tecido apertado dos tópicos e de impedir ininterrompidamente a súa organización nun sistema sentido forzado” (cit. en Fariña, 124, tradución de Fariña). Tamén é posíbel percibir o poder realizativo da palabra. Esta, igual que o xénero -segundo a lección aprendida de Judith Butler- é performativa. A forza de repetir palabras nun sentido novo, de repetir o mundo nun sentido novo, novos mundo e novos significados fanse posibles. Porque a palabra poética crea, non repite. Escribe Wittig, e reitero aquí a imaxe da literatura como un Cabalo de Troia:

Toda obra de forma novidosa funciona como unha máquina de guerra. O seu sentido está dirixido a demoler as vellas formas e as regras e as convencións. Todo traballo literario importante é, no momento da súa produción, como un Cabalo de Troia, prodúcese sempre en territorio hostil e resulta estraño, inasimilable, non conforme. (cit. en Fariña 124).

E escribe Chus Pato:

o poema fabricase completamente des-naturalizado como signo, contexto e tempo.

Defínese como construción dunha especie determinada nun mundo cambiante

Como obxecto de coñecemento é nódulo xenerativo corporal
e semiótico
(Charenton 94)

Estraña, inasimilábel, non conforme resulta a poesía de Chus Pato, a ponte entre unha sintaxe pura e un léxico impuro, heterolóxico. Non sei se existe unha saída dialéctica a esta oposición brutal que se dá na obra patiana. Tampouco se é necesaria ou sequer desexábel. O que si sei, e sobre todo, o que permite sentir a lectura de Chus Pato é que -e remato con Barthes-, ela é capaz de crear “unha lingua inusitada na que se repite a forma do signo, pero nunca o seu significado”; unha lingua que “vence por fin a atroz *redución* que a linguaxe imprime a todas as nosas afeccións¹¹” (Roland Bathes, 1978, 168; tradución miña).

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *S/Z*. Siglo XXI, 1980.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Cátedra, 2000.
- . *Cultura y simulacro*. Kairós, 2002.
- Bishop, Elizabeth. *Poems, Prose, and Letters*. Farrar, Straus and Giroux Books, 2008, p. 691.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Gallimard, 1969, p. 167.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Casado, Miguel. “Hablar contra las palabras.” *Leer y entender la poesía. Conciencia y compromiso poéticos*, coord. por Martín Muelas Herráiz e Juan José Gómez Brihuega, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 109-127.
- Fariña Busto, María Jesús. “Haciendo cosas con el lenguaje: La escritora en su taller.” *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Mo-*

11 De “O traballo da palabra”

- nique Wittig*, coord. por Beatriz Suárez Briones, Icaria, 2013, pp. 117-147.
- González, Helena. *Elas e o paraugas totalizador: Escritoras, xénero e nación*. Xerais, 2005.
- González, Susana. "Chus Pato o el hermetismo rupturista." *Madrygal*, 5, 2002, pp. 73-80.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Routledge, 1991.
- . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 2004.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 2002.
- Larretxea, Hasier. "Chus Pato: Lo contemporáneo vive en las fronteras." *Koult*, 23.04.2013, <http://www.koult.es/2013/04/chus-pato-lo-contemporaneo-vive-en-las-fronteras/>
- Lyotard, Jean- François. *La condición posmoderna*. Cátedra, 2004.
- Marante Arias, Antía. "Ana Romaní y Chus Pato: poéticas contra la usurpación." *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, 4, 2014, pp. 49-52.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/4363>
- Medo, Maurizio. "Entrevista a Chus Pato." *Trastierros*, 17.06.2015, <http://lasmargenes.blogspot.com.es/2016/07/chus-pato-creo-que-nacemos-extranjeros.html>
- Mejía Ruiz, Carmen. "Palabra e identidad en la poesía de Maria-Mercè Marçal y Chus Pato." *Revista de Filología Románica*, Vol. Anejo IX, 2015, pp. 165-176,
<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/48186/45071>
- Niall, Lucy. *Beyond Semiotics: Text, Culture and Technology*. Continuum, 2001.
- Nicholson, Linda J. *Feminism / Postmodernism*. Routledge, 1990.
- Pato, Chus. *A ponte das poldras*, Noitarenga, 1996.
- . *m-Talá*, Xerais, 2000.
- . *Charenton*, Xerais, 2003.
- . *Hordas de escritura*, Xerais, 2008.

-
- . *Secesión*, Galaxia, 2009.
- . *Carne de Leviatán*, Galaxia, 2013.
- . “A mímese arcaica”, *Anotacións sobre literatura e filosofía*, 11 (febrero 2016), Euseino? Editores.
- Santagada, Miguel Ángel. *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. Université de Laval. Tese non publicada, 2004.
- Wittig, Monique. “The Trojan Horse.” *Feminist Issues* 4.2 (1984): 45-49.
- . Monique Wittig. *Le Chantier littéraire*. Lyon, Paris: Presses Universitaires de Lyon et Éditions IX^e, 2010.

NARRATIVA

Silencios que non son: o contínuum lesbiano nas narradoras galegas

María Reimóndez

Investigadora independente

Resumo: Ata o momento actual, a ‘literatura lesbiana’ na narrativa galega foi considerada algo ‘marxinal’ e con mínima entidade. Porén, este artigo pon o foco nesta suposición para desenmascarar ata que punto esta parte do proceso de invisibilización da presenza lesbiana na literatura, en particular na narrativa escrita por mulleres. Utilizarei o concepto de Adrienne Rich do ‘contínuum lesbiano’ para tirar sentido da relación entre lesbianismo e literatura como un xeito de lectura e centrareime en particular en visibilizar os procesos que silencian os discursos, identidades e lecturas lesbianas. O obxectivo é tamén desenterrar e expoñer as raíces destes procesos, que afectan as vidas das mulleres e das lesbianas fóra da literatura dunha forma fundamental ao crear o imaxinario heteropatriarcal.

Palabras clave: narradoras, lesbianismo, crítica, invisibilización, contínuum lesbiano

Resumen: Hasta el momento actual, la ‘literatura lesbiana’ en la narrativa gallega fue considerada algo ‘marginal’ y con mínima entidad (Domínguez Portela). Sin embargo, este artículo se centra en esta suposición para desenmascarar hasta qué punto esta parte del proceso de invisibilización de la presencia lesbiana en la literatura, en particular en la narrativa escrita por mujeres. Utilizaré para ello el concepto de Adrienne Rich del ‘contínuum lesbiano’ para entender la relación entre lesbianismo y literatura como una forma de lectura y me centraré en particular en visibilizar los procesos que silencian los discursos, identidades y lecturas lesbianas. El objetivo es también desenterrar y exponer las raíces de estos procesos, que afectan a las vidas de las mujeres y de las lesbianas fuera de la literatura de una forma fundamental al crear el imaginario heteropatriarcal.

Palabras clave: narradoras, lesbianismo, crítica, invisibilización, contínuum lesbiano

Abstract: Until now, 'lesbian literature' in Galician fiction was seen as something 'marginal' and negligible (Domínguez Portela). However, this article focuses precisely on how this perception is based on the process of invisibilisation of lesbianism in literature, particularly in fiction written by women. To that end, I will use Adrienne Rich's concept of a 'lesbian continuum' to understand the relationship between lesbianism and literature as a form of reading. I will specifically shed some light on the processes that silence lesbian discourses, identities and readings. The goal is also to unbury and expose the roots of these processes that affect the lives of women and lesbians outside literature, as they lay the foundations for a heteropatriarchal imaginary.

Keywords: women writers, lesbianism, criticism, invisibility, lesbian continuum

1. Pero iso existe?

Con frecuencia, os procesos de investigación comezan cunha ausencia, con ocos onde certas palabras fan eco nun espazo que se nos di unha e outra vez que é silencio. Esta investigación parte precisamente dun aparente silencio cheo de ecos e busca desentrañar primeiramente por que, hai uns anos, cando propuxen o tema xenérico do 'lesbianismo' e da 'literatura galega' para tratar no congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) de 2012, a primeira reacción xeral que obtiven foi: pero iso existe?

A pregunta, formulada dende unha certa hilaridade, apuntaba cara a unha cuestión de máis seriedade, algo que se fixo manifesto no propio congreso, onde a miña presentación foi incluída nunha mesa con dúas comunicacións, unha sobre *A gaita gallega* de Pintos e a gaita galega como símbolo,¹ cando había outros paneis onde se falaba de xénero ou doutras cuestións máis relacionadas

1 Póde accederse ao programa completo aquí: http://estudiosgalegos.d292.dinaserver.com/joomla/images/documents/adxunto2a_horario_completo_cardiff2012_06_07_2012.pdf. O primeiro relatorio que consta no programa non tivo lugar e foi substituído por outro de temática musical.

co meu tema. Por suposto, a investigación sobre os asuntos do avandito panel paréceme totalmente respectable e interesante, pero sinceramente a situación da miña comunicación parecía ou ben unha escusa para o chiste fácil de lesbianas e gaitas ou un elemento máis do proceso do que eu quería falar precisamente: a invisibilización do que chamarei o contínuum lesbiano na literatura galega.

Mais volvamos aos ecos. Antes de afondar nas cuestións metodolóxicas e teóricas que son precisas para abordar este tema, era patente para min de xeito intuitivo como lectora non heterosexual que, malia o abraio ante a pregunta, na literatura galega había unha presenza significativa do que se podería chamar laxamente ‘temática homosexual’ e que, no caso particular dos enfoques lesbianos, ten unha presenza non menor. Por que, xa que logo, a reacción de sorpresa?

O certo é que, revisando a bibliografía, semellaba este un tema que non fora tratado case nunca, en particular para a narrativa. Aínda por riba, a análise dos materiais amosaba un claro retroceso no discurso dende a primeira achega de Suárez Briones no Congreso da AIEG de 2003, ‘Diso non se fala’, ata a do congreso da AIEG de 2009, por parte de Soraya Domínguez Portela (“Muller xunto a muller”). Con estas pequenas excepcións, resultaba case imposible rastrexar mesmo o concepto de ‘lesbianismo’ na bibliografía teórica ao redor da literatura galega. Ademais, se se atende a esta última presentación de Domínguez Portela podemos comprobar de onde parte a autora cando afirma que “hai moi pouca obra na nosa literatura que trate esa temática”. Sería complexo debater agora os problemas teóricos do enfoque asumido por Domínguez Portela nesta presentación, pero abonde con mencionar que, ao analizar catro narracións, dúas de autoría masculina e dúas de feminina, a investigadora identifica a voz feminista e lésbica como “non obxectiva” e achaca esta falta de

“obxectividade” só ás obras escritas por mulleres; fala con grande extensión da “figura masculina” nestes textos e afirma que non se trata “con grande profundidade”; fala do lesbianismo como “algo marxinal na sociedade” e, finalmente, para rematar co cúmulo de despropósitos, clasifica as mulleres en cinco tipos con relación ao lesbianismo e utiliza palabras como “lesbiana masculina ou lesbiana feminina submisa a outra masculina”. Como investigadora, autora e activista bisexual², o feito de que o único elemento que analizase a literatura “lesbiana” en galego fose esta presentación non só carente de fundamentación teórica senón, ao meu parecer, claramente lesbófoba, provocou a necesidade aínda máis urxente de revisar estes ecos e silencios que, á luz do exposto, se facían máis significativos.

O que manifestaba inicialmente a presentación de Domínguez Portela era, por enriba de todo, que non existía un corpo teórico-crítico no que enmarcar non só os textos, senón os procesos de (in)visibilización destes. Isto, unido á consciencia como identidade non heterosexual do crucial da visibilidade, de narrarnos a nós mesmas, fixo que neste estudo me centrase só nos textos de autoras e que me centrase non tanto nas narracións, senón nos mecanismos específicos polos que estas se silencian. Con algo de fortuna, se cadra este marco abre portas para outros novos máis detallados e sobre todo máis rigorosos sobre as (moitas) obras que na nosa literatura se encadran no que a seguir chamarei o ‘contínuum lesbiano’.

Para comezar, formularei unhas bases sobre o controvertido binomio ‘lesbianismo’–‘literatura (galega)’ para chegar ao concepto do ‘contínuum lesbiano’ como ferramenta de traballo. A partir de aí analizarei algúns exemplos e esbozarei algunhas ideas para o futuro.

2 Aínda que este é o termo co que máis me identifico, enténdome incluída sempre no colectivo de lesbianas, de aí que a redacción do artigo tamén o reflecta.

2. Entre os ecos, algunhas palabras

Seguramente, o primeiro argumento para desbotar un enfoque lesbiano ante a literatura (galega ou outra) proveña da reticencia a considerar o enfoque mesmo relevante. Por que, de todas as categorías de análise, escoller esta? O heteropatriarcado fai esforzos inxentes para facernos pensar que as visións feministas e lésbicas son ópticas nesgadas e ‘non obxectivas’, que a lectura dos textos dende estes marcos de análise non é senón un exercicio parcial e irrelevante. Este tipo de afirmacións que se escoitan case que a diario nos debates literarios do noso contexto³ tenta seguir dando vida á falacia da ‘obxectividade’ que, como ben sabemos, é a forma máis simple de tentar manter a hexemonía. Todas as lecturas dos textos parten dunha visión ideolóxica concreta, simplemente aquelas que non seguen os ditados da hexemonía son sinaladas como parciais e nesgadas. Pola contra, como di Marilar Aleixandre:

Decote unha ollada feminista, pode constituír unha lectura máis completa e rica, recoller máis dimensións que a da crítica tradicional que, usando a metáfora do daltonismo, parece ás veces cega para algúns significados dos textos, particularmente dos escritos por mulleres. Ás veces a crítica dende a perspectiva de xénero é acusada de procurar nos textos ideas que non están nelas, porén eu manteño o contrario, é frecuente que a crítica que se ten por “neutral” 1) vexa en branco e negro o que é de cores [...]; 2) xulgue esta escrita por comparación coa que considera canónica, a escrita por varóns. (2)

3 Véxase como exemplo disto o feito de que o espazo claramente machista *Biosbardia* describe a plataforma de crítica literaria (feminista) *A Segra* como “blog de información literaria”, é dicir, nin sequera recoñece o traballo das críticas que a plataforma agrupa como traballo de crítica. Unha análise paralela dos dous espazos pon de manifesto a guerra aberta que existe entre as análises patriarcais e as feministas.

Mais no caso concreto do lesbianismo, cómpre traer aquí as palabras de Elvira Burgos Díaz que indica:

Ningún suxecto pode ser concebido en independencia de su contexto humano y social máis amplo, lo que significa que se articulan en relación las distintas prácticas vitales, de sexo, género y sexualidad. De ahí que la perspectiva lesbiana nos informe también sobre los modos de existencia no lésbicos; y esto es así no a pesar de la diferencia lesbiana sino máis ben porque hay una diferencia lesbiana. [...] Aquello en lo que difiere, su diferencia, es lo que nos otorga una maior comprensión de cómo leemos lo humano en nuestra cultura: ¿rechazamos lo no normativo? ¿Por qué esta exclusión? ¿Qué nos indica? Hay que plantearse hasta qué punto no supone un ejercicio de violencia ontológica, y de ceguera epistemológica también, obligar a la lesbiana a percibirse a sí misma en el espacio de lo particular y no susceptible de universalización. (52-53)

Precisamente, a razón de investigar os silencios ten que ver tamén co moito que din da instauración do heteropatriarcado no noso sistema literario. Axúdanos a comprender ata que punto as escritoras, obras e lecturas que parten dende o lesbianismo seguen sendo obxecto de violencias simbólicas diversas.

No noso sistema literario hai críticas que consideran a temática lesbiana irrelevante con argumentos que chaman a atención. Velaí temos a explicación de Dolores Vilavedra que xustifica que na crítica non se fale deste asunto porque “se acepta como algo natural, recóllese a madurez da sociedade niso, e por iso non se di nada na crítica” (cit. en González 2). Sabemos, polas agresións e discriminacións diarias que padecemos as persoas non heterosexuais/non cixénero, que esta afirmación está moi lonxe de ter unha base real e responde seguramente máis ben á incomodidade

que a crítica manifesta ante textos que conteñen elementos ou lecturas lesbianas. Por se quedase dúbida do pouco fundamento que esta afirmación ten, podemos amosar unha crítica, á que volverei máis adiante, realizada por Xosé Manuel Eyré a raíz de *En vías de extinción*, obra da miña autoría, que deixa ver de xeito máis claro o que se agocha nesa suposta ‘normalidade’:

Xa nesta arestora, as personaxes lesbianas ininterésanme [sic] pouco, mesmo as leo con certa precaución. Respecto moito, absolutamente, a orientación sexual de cada quen. Eu mesmo tiven un compañeiro de pupitre que pasou de maricón a proxeneta machista... en menos dun mes. Respecto moito a escolla sexual da xente. E cando digo que respecto é que considero normal, lóxico, que as persoas teñamos o dereito a decidir a nosa orientación sexual e polo tanto nin pode escandalizar nin sorprenden un [sic] escolla diferente da nosa. Unha persoa á que non se lle respecte iso é unha persoa condenada sen razón nin culpa.

Como lles digo, ahí [sic] unah [sic] cousa que me preocupa fondamente: o feito de que María Reimóndez, unha extraordinaria narradora, pase á historia baixo o epígrafe “Literatura Lésbica”, e, polo tanto, sexa vista como autora marxinal ou un tanto especial. [...] porque esa é unha maneira de ocultar unha grande narradora; o mundo que María Reimóndez quere defender pode acabar volvéndose unha lousa que impida o seu coñecemento, coñecemento exento de prexuízos que o redimensionen á baixa ou simplemente impida ollar a súa grnadeza [sic]. (“Letras lésbicas”)

Como se pode comprobar de forma meridiana, a suposta ‘normalidade’ da que falaba Vilavedra, no noso contexto literario, está moi lonxe de producirse cando se considera que introducir personaxes ou temáticas lesbianas nos textos conduce a unha mar-

xinalidade, ou que unha autora non pode ser recoñecida na súa ‘grandeza’ precisamente por tratar estes temas. Precisamos que teóricas como Castle nos lembren, neste contexto, que: “love between women is a topic of serious and abiding human significance – bound up in as yet unfaithful ways with our deepest beliefs about nature and culture, sexuality and desire, femininity and masculinity, women and men” (1).

En realidade, estas posturas xa nos están indicando a relevancia dunha análise deste tipo para a narrativa galega. Porque, como di Donaghue, “in considering the long tradition of Western literature, we can hardly escape the conclusion that whether or not it *should* matter whether you love a man or a woman, it *has* mattered much” (201). E importou precisamente polo malestar que provoca a unha identidade hexemónica a mera presenza do lesbianismo como temática, prisma de análise ou identidade autorial.

Dende as teorías feministas lesbianas, precisamente a representación (ou a súa ausencia) das lesbianas na cultura é un dos temas que máis se ten estudado como base das violencias que as persoas, e en particular as mulleres non heterosexuais e/ou non cixénero, vivimos no día a día. Nesta altura sabemos, grazas a teóricas como Adrienne Rich, que a heterosexualidade non é unha ‘escolla’ ou ‘orientación sexual’, senón un sistema de poder que está na base da formulación do patriarcado. Este sistema de poder, que se nutre da división de xénero como primeiro pilar, é dicir, de producir ‘homes’ e ‘mulleres’ que deben encaixar en papeis concretos e que deben definirse por unhas ideas pechadas dos corpos, utiliza as representacións culturais como unha das fontes fundamentais que precisa para reproducirse (131-140). As representacións culturais, entre as cales se inclúe a literatura, perpetúan o imaxinario dominante e con iso marcan, exclúen e delimitan o aceptable e inaceptable para o heteropatriarcado nunha sociedade nun tempo dado. Neste contexto, como se teorizou xa en profundidade, as

lesbianas constitúen unha ‘aberración’, no sentido de que foxen do control heteropatriarcal ao non seguir nin os ditados do binarismo ‘home’-‘muller’ nin os valores masculinos dominantes, ata o punto de que teóricas como Monique Wittig declararon que as lesbianas non eramos mulleres, ao non responder a esa estrutura dada.⁴

As lesbianas representan tradicionalmente para o heteropatriarcado unha ameaza que cómpre neutralizar mediante o silencio e o estereotipo, como ben indica Angie Simonis:

En general, las estrategias discriminatorias más frecuentes del patriarcado contra las lesbianas han sido la invisibilidad de su verdadera realidad y el mantenimiento de los mismos estereotipos negativos en cualquiera de los procesos culturales de la modernidad. Otra de las estrategias, mucho más sutil, ha sido revestir el prejuicio de un barniz de compasión o magnanimidad ante su “desgraciada existencia” para acallar las posibles protestas de injusticia o intolerancia de receptores más críticos. (69-70)

Non podemos esquecer acó as palabras de Whitney Chadwick cando afirma que na arte en xeral: “patriarchy is structured through men’s control over the power of seeing women” (12) ou, en palabras de Queizán: “Todo o que sucedeu ata agora no mundo da ficción artística e da literatura dependeu do poder político e da autoridade dos homes para describir a realidade, determinar as emocións, virtudes e desexos das mulleres” (104-105). Polo tanto analizar o xeito en que as lesbianas son representadas e a busca dunha narrativa propia é un xeito fundamental de desfacer os alicerces do patriarcado. Ademais, o proceso de creación de este-

4 Para unha análise complexa das teorías de Wittig, véxase Suárez Briones “Las lesbianas”.

reotipos negativos na literatura non é algo que quede no pasado, como se nos tentaba facer crer na cita de Vilavedra xa mencionada. De feito, sabemos que, para as lesbianas, con frecuencia ser visibles non significou tampouco de forma inmediata selo dende unha visión propia ou, como mínimo, digna. O heteropatriarcado tense encargado de crear imaxes que demonizan, estigmatizan ou sexualizan, dende o punto de vista do desexo sexual masculino, as lesbianas. Como indica Alison Darren:

Misrepresented and misunderstood, the images we have seen [...] have represented a sad gallery of interesting losers, victims, killers, neurotics, drug addicts, prostitutes and so on. We have been ridiculed, feared and pitied. Our fate has included humiliation, rape, miraculous conversion to heterosexuality and, if not, death. (3).

Malia a todo isto, as lesbianas seguimos existindo como suxeitos individuais e políticos e os discursos e relatos, por moito que a historiografía patriarcal teime en controlalos, nunca son unívocos. Todas as literaturas, comezando pola nosa, están cheas de voces disidentes que se erguen en contra do aceptable e do establecido. Son estas as voces que se empurran ás marxes e sobre as cales se tecen densos mantos de silencio. Son estas, precisamente por iso, das que máis cómpre falar.

2. Poñer fronteiras ao silencio

Igual que a heterosexualidade se establece como un réxime de poder, tamén ‘ser lesbiana’ ou ‘suxeito lesbiano’ se ten definido dende o punto de vista político. É este un debate longo e denso (véxase Suárez Briones: “Historia(s)”) que oscila entre a necesidade política dunha identidade dende a cal reclamar dereitos e establecer un discurso crítico e a visión individual da ‘orientación sexual’. Esta

tensión pode traducirse na idea de que non todas as mulleres que senten atracción sexual ou desexo cara a outras mulleres teñen que manifestar unha visión crítica cara ao heteropatriarcado (por moito que o seu desexo sexa xa desestabilizador para este), mentres que pode haber mulleres con esta visión crítica sen manter relacións sexuais con mulleres.

Os dous polos deste debate, porén, poden entenderse como necesarios. Por unha banda, o lesbianismo entendido como postura feminista crítica e a idea de Rich das “mulleres que se identifican con mulleres” abre o debate alén dun mero discurso identitario. Pola outra, o enfoque da ‘orientación sexual’ evita a exclusión dos corpos, desexos e prácticas que escapan da estrutura heteropatriarcal e provocan de seu unha disrupción do establecido. Dalgún xeito, un lesbianismo político sen mulleres que senten desexo sexual por outras mulleres é tan problemático coma un lesbianismo que se reduce e da etiqueta ‘queer’ se fai de forma xeneralizada farían calquera debate sobre a discriminación quá vida sexual e reproduce simplemente os patróns de relación, sexualidade e poder do patriarcado, só que entre mulleres.

A combinación dos dous enfoques resulta necesaria para evitar que as mulleres, cis ou trans, acaben subsumidas noutros termos dos que novamente as identidades e/ou corpos que se len como masculinos acaban copando a visibilidade pública. Isto acontece tanto co termo ‘homosexual’ como co ‘queer’. M^a Ángeles Goicoechea Gaona et al. sinalan en canto á primeira cuestión que:

Como en otros ámbitos sociales, los hombres, gais en este caso, se apropian de más protagonismo y recursos para identificar y revertir su situación de marginación. Una vez más, en ese masculino genérico están incluidas las mujeres, pero sin referirse especialmente a ellas y sin tener en cuenta sus características y particularidades. (16)

Igualmente, o uso que as lesbianas padecemos, impronunciábel. Se ben as teorías ‘queer’ nacen para poñer en dúbida os discursos identitarios pechados que durante moito tempo se utilizaron como única voz dos movementos LGTBI e busca unha reformulación máis fonda do xeito en que funciona o heteropatriarcado na súa colonización das ideas de ‘normalidade’, ‘corpos’ ou ‘prácticas sexuais’, a súa versión máis popular acaba de novo subsumindo aqueles corpos ou identidades que se identifican como ‘mulleres’ no suposto neutro que acaba sendo o masculino. Un exemplo disto témolo no libro *Queeremos un mundo novo* de Teresa Moure, onde se chega a afirmar que: “Basicamente a teoría queer atreveuse a formular que todas as persoas somos dabondo raras como para nos axustarmos a categoría ningunha, que nin o xénero -como suposto social- nin o propio sexo -como base biolóxica do xénero- existen, que son puras construcións inoculadas pola cultura e o contorno social” (33).

Sen dúbida, todas as persoas somos ‘raras’, mais nas estruturas de poder existentes, non todas as ‘rarezas’ teñen as mesmas consecuencias ou valencias. De feito, a ‘rareza’ de ser categorizada como muller (ou calquera cousa que se lle aproxime, pensemos na violencia contra homes que se consideran ‘afeminados’) leva consigo unha serie de violencias que se agravan cando temos en conta, dende un punto de vista interseccional, o resto de cuestións que marcan a posición na hexemonía heteropatriarcal (raza, transexualidade, orientación sexual, diversidade funcional, lingua, etc.). Cómpre que as concepcións teóricas axuden a non crear máis invisibilidade e silencio mediante unha redución total das opresións ao nivel individual, que é o que acaba facendo o queer en certas instancias, moi en liña co discurso heteropatriarcal neoliberal, que indica constantemente ás mulleres que se non chegan a postos de dirección é pola súa culpa (porque non teñen capacidade ou non lles interesa), ou que a violencia contra

as mulleres é igual que calquera outro tipo de violencia, redúcese a un conflito entre ‘dúas persoas’.

Nestas ecuacións xa de seu complexas, cómpre introducir un novo elemento, o da literatura. Se desbotamos polas razóns xa expostas as etiquetas de ‘literatura homosexual’ ou ‘queer’⁵, como introducimos o elemento lesbiano na nosa análise? Como xa analizaron con abonda complexidade Suárez Briones et al., as preguntas que se abren son tamén complexas. A primeira cuestión que semella impedir ou determinar o camiño é, que é o que consideramos ‘lesbiano’: a autora, o texto, a lectura? Por suposto que o feito de que unha autora se identifique como lesbiana non é algo menor á hora de configurar unha lectura dos textos, como veremos máis adiante, pero como categoría de análise resulta moi limitante, dado que sabemos que moitas autoras, como é evidente para as heterosexuais, nunca explicitaron a súa orientación sexual ou viviron o seu lesbianismo dentro de contextos de fonda estigmatización que non permitían esta explicitación. Igualmente, centrarse na temática reduciría un corpus a un tipo concreto de literatura onde novamente conta máis o explícito ca a interpretación lectora. A combinación destes dous factores tamén nos daría a ver que hai moitas autoras lesbianas que non escribiron textos nos que aparecen lesbianas e viceversa. Volverei máis adiante á cuestión autorial dende outra perspectiva, mais como vector de análise das obras resulta pouco produtivo.

5 En ningún momento falarei en termos de ‘etiquetas comerciais’ que na literatura galega son inexistentes. Se ben é certo que noutros sistemas literarios como o de lingua castelá ou inglesa si existen editoras e coleccións que publican “literatura homosexual, queer ou lesbiana” especificamente (entendida esta como aquela que se centra en narrar as relacións amorosas e/ou sexuais de suxeitos non heterosexuais), na literatura galega falamos só dende un punto de vista da teoría literaria.

Como teórica, considero que canto máis amplo sexa o abano, máis vizoso será para o sistema literario na súa función de subversión do canon heteropatriarcal. Por iso, adopto a liña da visibilidade política do ‘continuum lesbiano’ como o define Rich: “I mean the term lesbian continuum to include range through each woman’s life and throughout history of woman-identified experience, not simply the fact that woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman” (135). É dicir, no contexto da literatura, o termo axuda a definir un proceso de lectura e unha esculca de relacións entre mulleres que poñen en dúbida o patriarcal, o cal de facto inclúe xa o sentido do amor sexual entre mulleres.

Os dous aspectos parecenme relevantes, en primeiro lugar porque nos axudan a centrarnos na lectura como proceso de construción do texto. Isto quere dicir que o importante é o marco interpretativo dende o cal se le e dende este punto de vista hai moitos textos que non conteñen narracións de encontros sexuais ou amorosos explícitos, pero si poden interpretarse como contrarios ao réxime heteropatriarcal polas relacións que as mulleres establecen entre si. Cómpre lembrar aquí que os textos que se len dende unha óptica heterosexual con elevada frecuencia non conteñen encontros sexuais ou amorosos explícitos (sobre todo se nos retrotraemos un chisco no tempo, onde as convencións sobre a conveniencia ou non de narrar a sexualidade estaban suxeitas a cuestións mesmo de tipo legal e censor importantes). Faise vital, xa que logo, abrir o abano de interpretacións para que as lesbianas poidamos atoparnos nos textos que amosen relacións entre mulleres que saen das expectativas dadas.

Pola contra, cómpre nese proceso non esquecer a inscrición das experiencias sexuais e amorosas específicas entre as mulleres como unha forma de inscribirse na historia literaria e de producir imaxes que visibilicen a existencia das lesbianas. Tampouco cóm-

pre esquecer, mesmo se non é o criterio de inclusión das obras, que o feito de que unha autora se declare lesbiana non só marca a nosa lectura senón que inscribe as súas obras dentro do discurso colectivo e da experiencia vivida da alteridade. Non quero dicir con isto que o feito de que unha autora sexa lesbiana determine o xeito de escribir, senón que contribúe cunha maior lexitimidade ao relato, unha cuestión fundamental se temos en conta, como comentei anteriormente, a estereotipificación á que as lesbianas fomos sometidas tradicionalmente pola ollada patriarcal, como veremos tamén logo nalgunhas obras. Tomar a palabra para a autorrepresentación é fundamental para todas as mulleres, pero para sobre todo para as lesbianas, pois somos conscientes da representación que outros (masculino intencional) fixeron de nós e cales son os intereses que perseguiron.

É importante ter todas estas cuestións en conta, mais sen esquecer que o contínuum lesbiano é tamén, tirando de Donaghue, non un “tema” senón unha “literary tradition of its own” (7) en toda a literatura occidental, incluída a galega. A importancia de falar desta tradición literaria reside en que, como di Donaghue: “No matter how often it is written about, it remains somehow unofficial, lurking below the radar: an unsolvable puzzle, a perpetual “novelty” (8). A sensación permanente de “novidade” ten que ver precisamente coa ruptura das lecturas, con non facer un seguimento axeitado dentro dun marco interpretativo que dea a ver a existencia destes textos. De aí vén a sensación que temos as lesbianas de estar sempre partindo de cero e de ter que ganar unha lexitimidade cultural que, como mostra a aplicación do contínuum lesbiano, xa temos dende hai séculos. O problema, pois, non é a ausencia de escrita e lectura dentro do contínuum lesbiano, senón a pervivencia dun sistema que non sabe e, sobre todo, non quere facer visibles certos textos ou lecturas concretas destes.

Tendo en conta estas ferramentas, a primeira suposición que se amosa como un reflexo claro do heteropatriarcado é asumir que ‘a temática lesbiana’ é ‘marxinal’ na literatura galega cando, en concreto na escrita por mulleres, a proporción non é menor. Sen tentar en absoluto facer unha listaxe exhaustiva ao respecto, citarei algunhas obras que entran sen dúbida no contínuum lesbiano tal e como acabo de describilo⁶:

María Xosé Queizán: A semellanza, Ten o seu punto a fresca rosa, Amantia, O meu pai vaite matar

Teresa Moure: Unha primavera para Aldara, Herba Moura, Benquerida catástrofe, Ostrácia

Beatriz Dacosta: Precipicios

Sara Waters: A rolda nocturna

Reimóndez: O club da calceta, Pirata, En vías de extinción, A música dos seres vivos

Andrea Dworkin: Xeo e lume

Berta Dávila: O derradeiro libro de Emma Olsen

Cris Pavón: Sangue 12

Begoña Caamaño: Circe ou o pracer do azul, Morgana en Esmelle

Luísa Villata: As chaves do tempo

Varias: Abadessa, oí dizer

Virginia Woolf: Orlando

Anxos Sumai: Así nacen as baleas, A lúa da colleita

A estas habería que engadir as obras de autoría masculina, como *Unha puta percorre Europa* de Alberto Lema, *Desobediencia* de Antón Lopo e xa non digamos o canon poético máis extenso que inclúe unha tradución de Safo de Raúl Gómez. Este breve exercicio serve simplemente como conclusión para desbotar por fin a ladaíña

6 O meu concepto da literatura galega inclúe todos os títulos publicados en galego, sexan escritos orixinalmente nesta lingua ou noutras.

da ausencia de 'literatura lesbiana' en galego e poñer o foco onde corresponde: nos mecanismos que fan estas obras invisibles.

3. A construción do silencio

Para analizar a construción do silencio no sistema literario galego, centrareime na recepción das obras por parte da crítica, na invisibilización por parte das propias autoras e na invisibilización por parte das editoras.

Para comezar co tema da crítica, que é o de maior relevancia como medio que transmite a obra á sociedade, podemos trazar varios tipos de comportamento relevantes, ademais dos xa indicados ata o de agora de maneira xeral. O primeiro deles é o silenciamento puro, é dicir, non recensionar. As historias 'de mulleres' vense como algo menor, moito máis aquelas que son 'conacéntricas', para tomar o termo de Emma Pedreira. Xa non digamos aquelas que se saen do agardado. Un caso sobranceiro disto é *A semellanza*. Malia ser un dos libros máis importantes da ampla bibliografía de María Xosé Queizán, quedou perdido nun silencio sepulcral. Moito antes de que se escribise do *queer* e da problematización das identidades de xénero, Queizán xa perseguía os fantasmas da represión das identidades de xénero no marco do pensamento feminista dos anos 80 nesta novela única e referencial para a alteridade no noso sistema literario.

O silencio que existe ao redor da obra de María Xosé Queizán é significativo⁷. O feito de que moitas das súas obras traten de rela-

7 Chama a atención que no blog de Xerais, onde se recollen todas as recensións das obras de autoras e autores da editorial, só aparecen 15 páxinas de resultados se se introduce o nome de Queizán no buscador (fronte a, por exemplo, 53 páxinas ao introducir "Manuel Rivas" ou 29 ao introducir o meu nome). Algunhas claves para a falla de visibilidade de Queizán danse neste resumo de Manuel Bragado dunha das presentacións de *Son noxento* <http://blog.xerais.gal/2015/maria-xose-queizan-unha-escritora-incomoda/>

cións entre mulleres non pode ser un feito menor na construción desa circunstancia. Está claro que hai outros factores que inflúen no caso desta autora, non sendo menores entre eles dende o punto de vista da discriminación de xénero o feito de ter compartido vida con Méndez Ferrín⁸ e a súa posición feminista crítica. Tamén, a escrita producida ao redor da súa obra contén numerosos baleiros. Se nos centramos no aspecto das relacións entre mulleres, resulta sinalado que no libro homenaxe a Queizán coordinado por Camino Noia e Manuel Forcadela, só o artigo de Mónica Bar se ocupe deste tema, tan central na súa obra e que a insire nunha clara tradición teórica e de activismo. Queizán dialoga en diferentes obras tanto co social como coa teoría literaria e política e pódese ver nelas a evolución do seu pensamento. No resto do volume, a única mención ao lesbianismo é este comentario de Anxos García Fonte ao fío de *Ten o seu punto a fresca rosa*: “a desarticulación da heterosexualidade obrigatoria (xunto coa aparición dos discursos de gays e lesbianas como unha opción político-sexual)” (163) que non se elabora nin analiza máis.

Neste volume temos máis exemplos da incomodidade da crítica ante o contínuum lesbiano. Un dos xeitos en que se neutraliza e silencia este contínuum é presentando calquera relación lésbica como unha alegoría e isto é o que fai Vanessa Cerqueira Ogando

8 Neste sentido cómpre denunciar por escrito dunha vez os rumores que durante moitos anos correron sobre *A orella no buraco*, que certos literatos consideraban que tivera que ser escrita por Ferrín, ou o rechamante feito de que María Xosé Queizán ‘curiosamente’ non entrase a formar parte da Real Academia da Lingua Galega, institución da que o seu exmarido foi presidente, tendo méritos máis que suficientes para iso. Estas anécdotas, que hai quen quere deixar na categoría de ‘rexoubes’, amosan claramente os prezos que ás mulleres se nos fai pagar por cuestións da nosa vida persoal na nosa vida pública e que aos homes rara vez afectan, mesmo en casos de gravidade (pensemos en cargos públicos ou escritores que maltratan as súas parellas mais que non son rexeitados polo sistema literario ou profesional, por poñer un caso).

ao falar de *Amantia*: “Amantia é a muller que ama á muller; porén, o relevante non é a relación homosexual en si, senón o modo en que María Xosé Queizán presenta a relación entre iguais e a relación heterosexual xerarquizada” (123). Esta crítica fala de Exeria e Amantia respectivamente como “a amiga leal que anos atrás lle declarara o seu amor” e “a muller amante da muller e da nación” (121), desviando así calquera lectura do texto dende o lesbianismo para enmarcalo nun contexto desactivante.

Este afán de desviar ou desautorizar lecturas por parte da crítica non afecta exclusivamente as obras de Queizán, atopámolo noutros formatos e versións, como por exemplo na recepción crítica das obras de Begoña Caamaño. As dúas novelas que publicou, *Circe ou o pracer do azul* e *Morgana en Esmelle* posiciónanse abertamente en contra do canon heteropatriarcal e inscriben relacións de mulleres que se nos presentaron como inimigas no campo dos afectos e do apoio. A crítica, pola contra, desvía a atención desta cuestión en tanto que se centra máis nos autores masculinos cos que a obra dialoga ca na obra mesma (unha actitude que no galego coloquial denominaríamos “buscar padriños”). Toda a recensión que Manuel Forcadela lle dedica a *Morgana en Esmelle* é un exemplo claro disto, mais destacarei o seguinte parágrafo: “Begoña Caamaño aprende en Cunqueiro esta competencia creadora do fabulador, de quen precisa reformular as fábulas herdadas para que sigan a ter sentido nos tempos novos” (88).

Igualmente a crítica de Martin Pawley a *Benquerida catástrofe*, de Teresa Moure, evita en todo punto mencionar ningunha cuestión relativa á orientación sexual e formula a novela nos seguintes termos: “é unha obra radical e profunda que fala de homes e mulleres, de amores e desamores, de identidades e transformacións”. Chama a atención que, se ben Pawley non ten problema en mencionar que a protagonista feminina da obra se ten “deitado cun alumno adolescente”, non fai ningunha referencia ás demais

relacións amorosas e sexuais que aparecen na obra fóra do marco heterosexual.

Outra vía para o silenciamento é tentar desvincular a literatura do social, coma se o imaxinario se conformase por outras vías ou ben non tivese nada que ver coas violencias que se exercen na vida ‘real’ contra as mulleres. Manter o heteropatriarcado implica manter claros os coutos de poder e separar a responsabilidade da palabra da responsabilidade social. A manifestación clara desta actitude vémosa na seguinte cita, reacción do crítico Xosé Manuel Eyré ante os moitos comentarios que lle recriminaban en diferentes tons a lesbofobia manifesta na entrada que dedicou a *En vías de extinción* antes mencionada:

Hai aínda outra cousa que me preocupa: falamos de literatura, de personaxes, non confundir nin coa realidade nin con persoas. Acudir a argumentarios que poñen de relevo a importancia de visibilizar a muller e a historia de marxinalización coa que ten que vivir (tantas veces sen sabelo), iso é pertinente na vida real. Mais, como digo, isto é literatura, tanto pexa tratar mal personaxes femininas como masculinas, e, calquera que sexa o sexo, ocultalo non é de recibo. Na vida é comprensíbel e necesaria discriminación positiva, na literatura sería moi perigoso e, desde logo, inxusto. (“Repercutidas”)

Ademais destas estratexias, destaca o enfoque voyeurista da crítica heteropatriarcal. Como indica Bar, “case sempre as relacións lésbicas foron retratadas en función do *voyeurismo* masculino” (49). Pero as autoras non usan a tradición lesbiana para participar del, senón para resistilo, como explica Bar de Queizán: “ese erotismo entre iguais vai máis aló da parella erótica, fortalece a identidade colectiva das ‘outras’, unidas pola conciencia de grupo marxinado” (49). Algúns exemplos desta práctica témolos na crítica de

Eyré (“As piratas”) a *Pirata*, onde se destaca, entre outras cousas de “interese”, que: “os intres máis tenros, sensíbeis e delicados da novela, cando Mary e Anne se aman” (28) ou, unhas liñas máis tarde “É tamén unha novela na que se atenden con particular delicadeza e sensibilidade as pasaxes amorias entre Anne e Mary” (28). Considerando que a recensión só ocupa unha páxina, esta insistencia nas pasaxes sexuais da novela non deixa de ser significativa, por non mencionar o concepto do “canto lésbico” (?) que o autor utiliza con recorrencia como algo negativo.

O voyeurismo está tamén totalmente patente na crítica que César Lorenzo Gil realiza de *Sangue 12*, na que indica: “O máis interesante do libro é o xogo que se presenta entre a vampira e a súa vítima/ obxecto de sedución”, ademais de propor unha lectura do texto en clave “cinexética” (é dicir, representando a vampira como unha “cazadora”) e de “dominio sexual” (“As vampiras”). Por suposto, en toda a recensión non aparece a palabra “lesbianismo” ou “lesbiana” por ningures, pero a lectura deste autor está claramente no marco da visión estereotípica das lesbianas como depredadoras de vítimas inocentes, que constitúe un clásico dos estereotipos patriarcais e que, como demostran as lecturas feministas da novela, pouco ten que ver co escrito e moito máis co lido por Lorenzo Gil.⁹

Todos estes exemplos amosan, no fondo, o que a crítica lesbófoba de Eyré viña dicir: que a crítica se sente incómoda ao tratar calquera cousa que teña que ver co lesbianismo porque no fondo segue pensando que visibilizar este aspecto limita as autoras e as mete ‘nun ghetto’. Donaghue describe esta cuestión cando di que: “Sometimes critics do notice the theme, but prefer not to comment at length. Their vocabulary often reveals their squeamishness, but

9 Véxanse a miña crítica n’A Segra <http://www.asega-critica.net/2015/06/o-doce-abxecto.html> e a nota da Librería Lila na Revista Revirada para entender mellor o contraste: <http://reviradafeminista.com/sangue-12-de-cris-pavon/>

generally they hide their distaste behind a show of scruple – fearing, they explain, that to explore desire between women in a beloved classic by, say, Dickens or James, would narrow that work’s meaning rather than add to it” (12). O carácter lesbófono deste xeito de pensar non merece maiores elucubracións, pois ninguén considera algo negativo escribir de heterosexuais, homes ou cans.

Resulta interesante o paradoxo de que esta visión semella ser compartida por algunhas autoras de textos. Para transicionar á intervención autorial, gustárame centrarme nun caso específico como é o libro de *O derradeiro libro de Emma Olsen* de Berta Dávila. Neste caso, a conflagración entre unha escrita dende o voyeurismo heterosexual e a reticencia da crítica silencian a lectura lesbiana do texto ata un extremo aberrante. Para entender brevemente o comentario, o libro de Dávila parte da visión estereotípica das lesbianas na narrativa patriarcal: o lesbianismo como “escuro segredo” que move toda a trama, na que se inclúe a necesaria “lesbiana asasina suicida ciumenta do home que por fin conquista o corazón da indecisa vítima”. Na recollida de todos os tópicos patriarcais, un dos aspectos máis conflitivos da novela é que precisamente toda ela xira ao redor do “misterio” de Emma Olsen (que mantivo unha relación lésbica coa devandita suicida-asasina). Isto fai que a crítica se vexa imposibilitada de partida para facer unha lectura en certos termos sen desvelar a totalidade da trama (por outra banda intuible para calquera lesbiana dende as primeirísimas páxinas). Dávila pon a lectora na posición da identidade hexemónica heterosexual que mira polo ollo da porta, como di a cantiga, a súa outra, aberrante e estraña. O desprazamento da narración ao Mid-West nos anos 50 non fai máis que engadir outra capa problemática na que non me centrarei agora.¹⁰

10 Este desprazamento espazo-temporal semella dar a entender que estas cousas “xa non pasan” ou “non aquí”, un concepto que, ademais de invisibilizar a violencia do aquí e do agora cara ás lesbianas invisibiliza, con maior gravidade aínda, as escritas lésbicas que precisamente naquel momento se estaban

Tamén Teresa Moure se ve na necesidade de desautorizar as súas propias personaxes rexeitando as lecturas lesbianas da súa obra *Unha primavera para Aldara*: “Preocupoume moi intensamente -eu tamén persoa pechada nunha sociedade heteronormativa- que o público deixase de atender a algo que a min me parecía esencial: o trasunto da liberdade fronte a opresión, porque non importa tanto que Aldara tivera un amante muller ou home” (Moure 51). Neste caso é a propia autora quen desvía a lectura da obra ata o punto de introducir un prefacio á segunda edición do libro no que aclarar este punto.

Finalmente, tamén a presentación editorial contribúe con frecuencia a invisibilizar as escritas e lecturas lesbianas. Un exemplo neste sentido é a contraportada e presentación editorial que se fixo da novela *A rolda nocturna*, da autora lesbiana Sarah Waters: “a escritora inglesa Sarah Waters destila pouco e pouco os acontecementos e os sentimentos que van unir os destinos de catro mozos” (contraportada de *A rolda nocturna* Galaxia 201)¹¹. Chama a atención o uso da palabra “mozos” (son tres mulleres e un home quen protagonizan a novela) e a ausencia de calquera mención ao feito de que Waters (quen, por certo, é galesa) é unha das autoras lesbianas máis canónicas en lingua inglesa. Seguramente o entendemento de que apoñer “lesbiana” ao seu nome restaría interese

dando nos Estados Unidos, como Carol. É dicir, o contexto histórico non era tampouco unívoco (moito menos o literario) e na creación da suposta “verosimilitude” ao final acábase pasando por riba precisamente das voces disidentes nun certo tempo e lugar. Quero dicir con isto que tanto na vida real como na literaria, xa había lesbianas nos anos 50 no Mid-West que falaban con voz propia e que estaban construíndo unha outra historia.

¹¹ E fica por analizar, ao fío deste exemplo, a tradución, que tamén demostrou ser ben vizosa en estratexias heteropatriarcias para fanar lecturas de textos de autoras feministas próximas aos contextos nos que estes foron traducidos.

ao libro ditaminou esta estraña política editorial de ir en contra do que a propia autora escribe e representa.

Como podemos ver, estes son só algúns exemplos do abano de estratexias que se utilizan para dar a entender, de forma explícita ou implícita, que a conxugación da escrita e o lesbianismo é un territorio que cómpre manter oculto e ‘disimulado’ ata extremos de fonda violencia.

4. Desafiar o silencio

Todos estes procesos que acabo de describir e ilustrar con exemplos amosan ata que punto a lesbofobia se atopa presente no sistema literario galego, invisible e polo de agora innomeada. Precisamente o meu obxectivo con este texto é nomeala porque cómpre facer visible que o silenciamento das identidades lesbianas ten consecuencias. Para comezar, as persoas que escribimos e lemos dende esta experiencia temos a sensación de ter que estar constantemente rescatando fragmentos, coma no caso dos poemas de Safo, fragmentos que, igual que os devanditos poemas, poden ser ‘heterosexizados’ en calquera momento (véxanse as traducións de Safo nas que se cambian os suxeitos para facelos homes). No momento actual, facer visibles as vidas lesbianas é un acto de activismo. Mais tamén, a un nivel máis amplo, para regresar a Rich:

The denial of reality and visibility to women’s passion for women, women’s choice of women as allies, life companions, and community, the forcing of such relationships into dissimulation and their disintegration under intense pressure have meant an incalculable loss to the power of all women to change the social relations of the sexes, to liberate ourselves and each other. (139)

Fronte a todo isto, algunhas autoras seguimos escribindo sen considerarnos marxinais ou temerosas. Por moito que á crítica, editoras e algunhas autoras lles resulte complexo de entender, o público semella non atopar marxinal nin atemorizante a nosa

presenza. Máis ben ao contrario, como amosa o feito de que algunhas das novelas con máis éxito de vendas dos últimos tempos fosen *Herba Moura* ou as novelas de Begoña Caamaño. Isto dá a entender que o público le con empatía e interese, que busca, mesmo, as voces que durante moito tempo foron ocultadas. Fronte ao medo da crítica patriarcal, as lectoras, tamén as adolescentes, non teñen reparo á hora de falar de lesbianas e de facelo sen caer nos tópicos, como amosa este comentario a *Sangue 12* de Nerea Rodríguez, unha lectora de 3º da ESO do CPI Viaño Pequeno de Trazo:

Gustoume [...] porque fai unha mestura de fantasía, porque Vanesa é unha vampira, e da realidade, polo amor de dúas rapazas, e por falar do amor lésbico que é un tema que a xente debe respectar e aceptar na sociedade na que estamos. [...] O que máis me gustou é o tema do amor lésbico e como se querían Nanda e Vanesa a pesar das súas diferenzas e de saber que Vanesa era unha vampira. O momento que máis me gustou foi cando Vanesa lle conta a Nanda a historia da súa vida e do que sufriu pola morte de seu irmán e de seu pai.

Nada hai nesta lectura de exotización ou voyuerismo, nada de desvío para evitar falar do suposto abxecto lesbiano. Se unha lectora de 3º da ESO pode ofrecer unha crítica dunha obra nestes termos, cabería agardar que o resto do sistema literario tamén fose quen.

Ao fío desta fenda entre a crítica e as lectoras, convén lembrar as palabras de Mario Regueira cando indica que:

aplicar os conceptos de normalidade tomados doutro sistema literario implica caer no mesmo xogo de asumir categorías. A literatura galega debería sumir con orgullo os apelativos de anormalidade ou subalternidade, asumir os chamados estigmas e

persistir neles como única solución de continuidade [...] Parte da nosa proxección internacional e todo o noso futuro devén precisamente desa posición. [...] No noso sistema literario temos asistido a un pular sen precedentes das minorías. (“Literatura maronda”)

As lecturas dende o contínuum lesbiano son un xeito excelente de facelas visibles, interna e externamente, como un valor positivo. Porque mentres que noutros sistemas literarios hexemónicos, como demostra o estudo de Simonis, teñen que andar cunha lupa buscando, nós temos nas listas de libros máis vendidos obras que inclúen temáticas lesbianas ou que poden ser lidos como tales. Libros con prestixio, non “malia” a temática lesbiana, como nos intentan dicir as instancias de poder, senón grazas a ela. Paire aquí unha posible resposta á pregunta recorrente de se as persoas que len (maioritariamente) en galego son un público diferente das que len en castelán. Atendendo a esta contradición clara entre os intentos de invisibilizar as lecturas e temáticas lesbianas e a recepción do público das obras, semella que si. Que para as lectoras en lingua galega a diversidade, as identidades disidentes e non hexemónicas son unha fonte de atracción cara aos textos. Agora só fica poñer todo isto en valor e, fronte a unha “normalización” en formato de silencio, reivindicar o clamor.

Referencias bibliográficas

- Aleixandre, Marilar. “Territorios inexplorados: Crítica e escrita de mulleres.” Creación edición e crítica: Poetas galegas e irlandesas. Santiago De Compostela. 2008. Comunicación en congreso.
- Bar Cendón, Mónica. “Ousadías sexuais na escrita ee María Xosé Queizán.” *Cara a unha poética feminista. Homenaxe a María Xosé Queizán*, ed. por Camino Noia et al., Ed. Xerais de Galicia, 2011, pp. 47-56.

- Burgos Díaz, Elvira. "El escándalo de lo humano: lesbianas y mujeres". *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, ed. por Beatriz Suárez Briones, Icaria, 2013, pp. 51-84.
- Castle, Terry. *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. Columbia UP, 2003.
- Cerqueira Ogando, Vanessa. "Biografía de María Xosé Queizán." *Cara a unha poética feminista. Homenaxe a María Xosé Queizán*, ed. por Camino Noia et al., Ed. Xerais de Galicia, 2011, pp. 257-262.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Thames and Hudson, 2007.
- Darren, Alison. *Lesbian Film Guide*. Cassell, 2000.
- Donoghue, Emma. *Inseparable: Desire between Women in Literature*. Cleis, 2010.
- Eyré, Xosé Manuel. "As piratas tribadistas." Reseña de *Pirata*. *A Nosa Terra*, 17-23.09, 2009, p.28.
- . "Letras lésbicas." *Ferradura en tránsito » Letras lésbicas*, 29.11. 2012. Web. <http://xmeyre.blogaliza.org/2012/11/29/letras-lesbicas/>
- . "Repercutidas as letras lésbicas." *Ferradura en tránsito » Repercutidas as letras lésbicas*, 10.12. 2012. Web. 07 xullo 2017.
- Forcadela, Manuel. "Re-construción das fábulas herdadas." *A Festa da palabra silenciada*, 28 (2012), pp. 87-89. .
- García Fonte, Anxos. "A paixón segundo M^a Xosé Queizán e Clarice Lispector." *Cara a unha poética feminista. Homenaxe a María Xosé Queizán*, ed. por Camino Noia et al., Ed. Xerais de Galicia, 2011, pp. 163-78.
- Goicoechea Gaona, M^o Ángeles, et al. *Chicas que entienden: In-visibilidad Lesbiana*. Egales, 2015.
- González, Montse. "Identidades Disidentes." *El País*, 9.12.2011.
- Lorenzo Gil, César. "'Sangue 12': As vampiras segundo Cris Pavón." *BiosBardia*, 09.12. 2014, <https://biosbardia.wordpress.com/2014/12/09/sangue-12-as-vampiras-segundo-cris-pavon/>.
- Moure, Teresa. *Queer-emos un mundo novo: Sobre cápsulas, xéneros e falsas calificacións*. Galaxia, 2012.

- Muller xunto de muller. O lesbianismo na literatura galega*, dir. por Soraya Domínguez Portela, 10.08.2009. <http://tv.uvigo.es/gl/video/mm/4329.html>.
- Pawley, Martin. "E a vida continúa." *Tempos Novos*, 4, 2007, p. 6.
- Queizán, María Xosé. "Feminismo lesbiano." *A homosexualidade: a debate*, por Xosé M. Buxán Bran, Ed. Xerais de Galicia, 2002, pp. 75-110.
- Regueira, Mario. "Por unha literatura maronda." *Galicia Hoxe*, 03.10.2008, <http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/unha-literatura-maronda/idNoticia-349148/Rich, Adrienne.> "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Feminism and Sexuality: A Reader*, coord. por Stevi Jackson e Sue Scott, Edinburgh UP, 1998, pp. 131-40.
- Rodríguez Deus, Nerea. "Sangue 12. Cris Pavón." *Andel De Libros (XLVII): Sangue 12. Cris Pavón*, 12.06.2017. <http://bibliotrazo.blogspot.com.es/2017/06/andel-de-libros-xxvii-sangue-12-cris.html>
- Simonis, Angie. *Yo no soy esa que tú te imaginas: El lesbianismo en la narrativa española del Siglo XX a través de sus estereotipos*. Centro de estudios sobre la mujer, Universidad de Alicante, 2009.
- Suárez Briones, Beatriz, e Belén Martín Lucas, e M^a Jesús Fariña Busto. *Escribir en femenino: Poéticas y políticas*. Icaria, 2000.
- Suárez Briones, Beatriz. "El escándalo de lo humano: Lesbianas y mujeres." *Las lesbianas (no) somos mujeres: En torno a Monique Wittig*, Icaria, 2013, pp. 51-84.
- . "Historia(s) Lesbiana(s), Teoría(s) Lesbiana(s)." *A homosexualidade a debate*, coord. por Xosé M. Buxán Bran, Ed. Xerais de Galicia, 2002, pp. 147-69.
- . *Las lesbianas (no) somos mujeres: En torno a Monique Wittig*. Icaria, 2013.

O poder nas marxes: post-humanismo tecnolóxico, monstros e subversión na narrativa de Cristina Pavón

Lorena López López
Universidade de Bangor

Resumo: A presentación de Cristina Pavón como escritora a través da autoedición e a pertenza das súas dúas primeiras novelas aos subxéneros da ficción científica e do gótico semellan situar a esta escritora nas marxes do campo literario galego. Esta situación convértea nun caso relevante para a reflexión sobre os proxectos literarios que o crecente proceso de visibilización das narradoras segue deixando nas marxes. Apoiándome principalmente nas teorías de Donna J. Haraway sobre a potencialidade subversiva do ser-híbrido (Haraway 1995; 2004), abordarei o uso que Pavón fai de identidades post-humanas –como a máquina con consciencia e o humano modificado tecnoloxicamente– en *Limiar de consciencia* (2012) e da figura da vampira lesbiana en *Sangue 12* (2014) como suxeitos fronteirizos que desestabilizan as categorías identitarias esencialistas desafiando os discursos hexemónicos. Este enfoque permite ademais trazar un paralelismo entre as estratexias dialécticas que estes personaxes híbridos establecen coas marxes e as fórmulas que a propia autora ensaia para intervir na literatura galega dende a súa posición periférica.

Palabras chave: Cristina Pavón, narrativa de autoría feminina, canon, identidades híbridas, post-humanismo.

Resumen: La presentación de Cristina Pavón como escritora a través de la autoedición y la adscripción de sus dos primeras novelas a los subgéneros de la ficción científica y de la narrativa gótica parecen situarla en los márgenes del campo literario gallego. Esta situación la convierte en un caso relevante para la reflexión sobre los proyectos literarios que el creciente proceso de visibilización de las narradoras sigue dejando en los márgenes. Apoiándome principalmente en las teorías de Donna J. Haraway (1995; 2004) sobre la potencialidad subversiva del ser-híbrido, analizaré el uso que Pavón hace de identidades post-humanas –como la máquina con consciencia y el humano

modificado tecnol6gicamente– en *Limiar de consciencia* (2012) y de la figura de la vampira lesbiana en *Sangue 12* (2014) como sujetos fronterizos que desestabilizan las categorías identitarias esencialistas desafiando los discursos hegem6nicos. Este enfoque permite adem6s trazar un paralelismo entre las estrategias dial6cticas que estos personajes h6bridos establecen con los m6rgenes y las f6rmulas que la propia autora ensaya para intervenir en la literatura gallega desde su posici6n perif6rica.

Palabras clave: Cristina Pav6n, narrativa de autoría femenina, canon, identidades h6bridas, post-humanismo.

Abstract: The fact that the introduction of Cristina Pav6n as writer was by the via of self-publishing and that her two first novels fall into the field of science fiction and Gothic fiction seem to place her work in the margins of the Galician literary field. These circumstances make her case a relevant example to think about the literary projects which are left in the margins in the increasing process of visibilisation of women writers in Galician fiction. Taking the theories by Donna J. Haraway (1995, 2004) on the subversive potential of the hybrid-being as the main underpinning of my analysis, I will discuss how Pav6n uses post-human identities –such as the self-conscious machine and the technologically modified human– in *Limiar de consciencia* (2012) and the lesbian vampire in *Sangue 12* (2014) as border subjects who destabilise the essentialist identity categories and challenge the hegemonic discourses. Moreover, this approach will allow me to develop a parallel analysis on the dialectic strategies which these hybrids create in relation to the margins and the fluid tactics which the author herself tries out in order to intervene in Galician literature from her peripheral position.

Key Words: Cristina Pav6n, fiction by women authors, canon, hybrid identities, post-humanism.

Na 6ltima d6cada, a narrativa galega de autoría feminina experimentou un importante impulso, tanto no aumento do n6mero de escritoras como no recoñecemento do seu traballo por parte da cr6tica. Dentro deste contexto de crecente visibilizaci6n, principalmente a partir do ano 2000, Dolores Vilavedra sinalou como factor central a “implicaci6n decidida de determinadas

axencias literarias (crítica, editoriais, premios)” (Vilavedra 149), que podemos situar dentro dun proxecto normalizador promovido dentro da literatura galega. No ámbito dos premios literarios, a maior presenza das autoras entre os galardoados ten servido nas primeiras décadas deste século para proxectar a carreira de narradoras como Inma López Silva, Rosa Aneiros, Anxos Sumai, Teresa Moure, María Reimóndez ou Begoña Caamaño. A importancia dos premios como axentes visibilizadores e canonizadores exemplifícase nos casos paradigmáticos de novelas como *Herba moura* (2005), de Teresa Moure e *O club da calceta* (2006), de María Reimóndez, que foron respectivamente a gañadora e a finalista do Premio Xerais do 2005 –sendo Reimóndez gañadora deste mesmo premio no 2014 con *Dende o conflito*– e que se atopan entre as máis vendidas e traducidas da literatura galega.¹ A este aumento de visibilidade sen dúbida contribuíu o desenvolvemento dunha crítica literaria feminista especializada que non só influíu na apertura de criterios da crítica xeralista, senón que levou a cabo un traballo de revisión historiográfica que puxo en valor a obra de autoras que no seu momento foran ignoradas. Estase a falar aquí, por exemplo, de plataformas como A Segá, creada no 2013, que busca crear un espazo de crítica feminista que visibilice non só as obras das autoras contemporáneas, senón tamén aquelas que foron esquecidas pola historia literaria, e que ademais contribúe a visibilidade da voz de escritoras como Susana Aríns, Eli

1 O feito de que a novela *Herba Moura* vaia actualmente pola súa 6ª edición confirma este éxito de vendas. Ademais, ao recoñecemento do Xerais sumáronse outros galardóns ao longo do ano 2005, como o Premio da AELG ou o Premio da Crítica en Narrativa, e traducións posteriores a varias linguas entre as que se atopan o castelán, o catalán, o italiano, o portugués e o holandés. Así mesmo, *O club da calceta* vai xa pola 10ª edición e foi traducida ao castelán e ao italiano, ademais de contar con adaptacións tanto ao cine, por Antón Dobao no 2008, como ao teatro, pola compañía Teatro do Morcego.

Ríos –gañadora do Torrente Ballester no 2016 coa novela *Luns*– ou Andrea Nunes a través das súas colaboracións neste medio. A esta plataforma cabería sumar aquelas publicacións periódicas de crítica literaria dende unha patente sensibilidade feminista en medios como a revista *Luzes*, a cargo de Montse Dopico, ou a realizada por Mario Regueira no xornal *Sermos Galiza*. O labor destes axentes axudou ao proceso de visibilización das escritoras tamén no ámbito da narrativa e contribuíu a unha maior apertura na recepción da súa obra e tamén de temáticas feministas, como reflexa o feito de que algunhas das obras máis recoñecidas, como as mencionadas de Moure e Reimóndez, desenvolvan un discurso abertamente reivindicativo nesa liña.

Estes mecanismos resultaron cruciais á hora de crear unha tradición propia de narradoras e de darlles acceso aos procesos de canonización, cuxos froitos se poden observar nas homenaxes literarias e institucionais a autoras como Queizán, ou nas que se realizaron no caso de Begoña Caamaño, vencelladas tristemente ao seu falecemento temperá. Porén, a pesar da apertura cara a obra das narradoras dos últimos quince anos e á progresiva canonización dalgunhas delas, este proceso de visibilidade tamén ten xerado novas marxes ás que quedaron relegadas obras que foron desatendidas ou que atoparon máis impedimentos á hora de acceder a estas dinámicas visibilizadoras. Así, certas propostas seguen a entrar con maior dificultade ca outras nos circuitos literarios, véndose obrigadas a adoptar vías alternativas ás convencionais para conseguir un espazo dentro do campo literario desde as marxes.

O caso da escritora Cristina Pavón resulta especialmente revelador á hora de pensar nas zonas en sombra do devandito proceso de canonización literaria das narradoras, debido aos obstáculos que esta escritora atopou á hora de publicar os seus primeiros textos narrativos, e que finalmente a levaron a auto-editar a súa

primeira novela e difundila no seu blogue persoal. Mais o seu uso de internet, entre outros mecanismos, para darse a coñecer tamén nos permite reflexionar sobre a potencialidade de novas estratexias de inserción na literatura galega dende posicións periféricas. A través da análise das súas dúas primeiras novelas, *Limiar de Conciencia* (2012) e *Sangue 12* (2014) relacionarei o uso que a autora fai de estratexias que dialogan coas marxes tanto coa súa proposta creativa como coa súa posición autorial no campo literario galego. As dúas obras pertencen a subxéneros literarios que tradicionalmente ocuparon unha posición periférica con respecto ao canon occidental e tamén ao galego, a ciencia ficción no caso da primeira e a narrativa gótica no caso da segunda. O meu traballo centrarase en como Pavón emprega os límites fronteirizos entre categorías identitarias de xeito creativo mediante personaxes híbridos, ambiguos e considerados abxectos, como as máquinas con auto-consciencia, os humanos-máquina ou a a vampira pre-adolescente lesbiana, nunha liña que a conecta coa obra de Donna J. Haraway e con algunhas teorías desenvolvidas arredor do concepto do post-humanismo. Para isto dialogarei coa crítica feminista e lesbiana/queer que abordou os subxénero da ficción científica e da narrativa gótica, nos que se encadran estas dúas novelas de Pavón, como modelos literarias especialmente rendíbeis á hora de pensar sobre as identidades. Outras, tanto no caso da ciencia ficción (Wolmark 1995; Hollinger 2003; Merrick 2003), como no gótico (Creed 1993; Palmer 1999). Apoiándome no traballo de Donna J. Haraway (1995; 2004) sobre a potencialidade subversiva do ser híbrido e das marxes ambiguas, defenderei a hipótese de que estas dúas novelas de Cristina Pavón se poden ler tamén como formas discursivas que establecen unha relación dialéctica co proceso de visibilización das narradoras no campo literario galego, mostrando o potencial creativo da interacción cos límites da periferia.

1. Crear e intervir dende as marxes

A posición nas marxes de Cristina Pavón foi, en boa medida, a carta de presentación desta autora no reducido ámbito no que se deu a coñecer coa súa primeira obra *Limiar de conciencia*, a cal chegou a ser considerada unha novela maldita (Letra en Obras; Lorenzo Gil). Esta quedara finalista en dous premios de narrativa de renome, o Premio Xerais no 2009 e o Premio García Barros no 2010, mais Pavón atopou grandes dificultades para facerse un espazo na literatura galega seguindo as canles tradicionais, mesmo contando con este aval. Aínda que Xerais acostuma publicar as obras finalistas do premio que organiza e a pesar de mostrarse interesada tamén pola novela de Pavón inicialmente segundo explica a autora no seu blogue (Pavón, “Limiar de conciencia” (3), esta editora non chega a publicar a obra, polo que a autora envía o orixinal a moitas outras sen obter resposta satisfactoria. Ao mesmo tempo concorre a outros premios, atopando que nalgún caso hai evidencias de que esta nin tan sequera foi lida por todos os membros do xurado (Pavón, “Limiar de conciencia” (1). No blogue deContado, Pavón narra a súa experiencia intentando publicar esa primeira obra, explicando con humor a súa frustración durante o proceso: “Pódese crer que hai 10 anos empecei a escribir esta novela? Crédeo. Remateina hai 5, e seica me levou tanto tempo escribila como publicala. Weno, estrictamente [sic] levaríame máis tempo o de publicala, que podería tender a infinito se non lle puxera eu remedio. É que ten unha que facelo todo!” (Pavón, “Limiar de conciencia” (10). Ante esta situación, no 2012 a autora decide apostar por unha vía alternativa publicando no seu blogue unha auto-edición dixital en licenza *creative commons* (Pavón, “Limiar de conciencia” (0), tendo que deixar de lado as reticencias que manifestara meses antes con respecto á capacidade de difusión que esta vía pode ofrecerlle a alguén sen unha traxectoria literaria previa: “Loito contra a idea –poden rir co-

migo— de subila a un blog, porque como non me coñece ninguén, quen o vai ler?” (Pavón, “Limiar de conciencia” (5). Porén, como tratarei de expoñer neste artigo, o seu blogue persoal revelouse como unha plataforma eficaz para construír unha voz autorial e visibilizala como narradora en certos sectores. A isto contribuíron algúns axentes literarios que realizan o seu labor por conta propia na rede, como o caso do crítico Ramón Nicolás ou como a páxina literaria *amateur Letra en Obras*, xunto á primeira crítica que por petición de Pavón fai no seu blogue Ana Bande, un dos membros do xurado do Premio Xerais no que a novela quedara finalista. En todos estes casos destácanse as súas dificultades da autora para atopar unha editora e como isto contrasta coa garantía de calidade literaria que confire o quedar finalista en varios premios, e Bande chega a afirmar cun ton rotundo: “Cristina Pavón é a descoñecida autora dunha novela que desgraciadamente moi poucos van ler. Unha mágoa. Podíamos falar de covardía editorial, de automutilación cultural, de autoodio, e duns cantos estereotipos cultivados coma se fosen rarísimas orquídeas a piques de extinguirse...” (Bande). Polo seu lado, *Letra en Obras* titula a entrada sobre a obra aludindo ao malditismo: “Limiar de conciencia: a increíble historia dunha ‘novela maldita’ que por fin ve a luz” (*Letra en Obras*) e Nicolás remata a súa crítica afirmando que “[m]erecía outra sorte esta proposta e non estar unicamente na rede, aínda que isto permita, hoxe, chegar a ela. Grazas” (Nicolás). Ademais destes axentes, tamén se fan eco da nova da autoedición o blogue da Asociación de Escritoras/es en Lingua Galega (AELG), a revista na rede *Fervenzas literarias* (Fervenzas Literarias), ambas as dúas con notas breves ao respecto, e o blogue de crítica de Armando Requeixo na súa sección ‘A tabela dos libros’ onde Inmaculada Otero a inclúe entre as súas recomendacións de lectura (Requeixo 2).

O caso de Pavón evidencia así como a rede pasou a converterse nunha importante ferramenta de visibilización e intervención. A blogoesfera como espazo desxerarquizado para socializar a escrita foi analizado xa por Helena González (2008), que abordou as múltiples posibilidades que esta lle ofrece ás autoras, dado que supón unha vía máis accesíbel e rápida no contexto galego para quen, como as mulleres, non controlan as industrias culturais. Mais, esta práctica fóra das redes tradicionais non renuncia a incidir nos procesos de canonización, xa que como explica Helena González “[q]uién escribe un blog no sólo se sabe en disposición de lectura sino que aspira a la lectura, y a que esta cree opinión, sea influyente. Por lo tanto, como en la escritura convencional, se sitúa en posición de reconocimiento” (González Fernández 5). No caso de Pavón, esa consciencia e reivindicación da voz autorial ía máis aló ao decidir narrar a súa frustrante experiencia co mundo da edición, unha práctica menos habitual nos blogues literarios e de autoras/es. Así, esta narración da propia experiencia evidencia a vontade de intervir (e reverter) os procesos de visibilización dos que inicialmente fora excluída.

Despois de que *Limiar de conciencia* se dese a coñecer nalgúns ámbitos minoritarios, a editora Urco, especializada en literatura fantástica, interesouse pola obra de Pavón e decidiu publicar en papel a súa segunda novela, *Sangue 12*, comprometéndose a editar tamén a primeira a continuación (Pavón, “Cris Pavón: ‘Retomei o vampirismo’”). A perspectiva dunha edición física de *Limiar de conciencia* levou a que a autora retirase a novela do seu blogue en xuño do 2014 (Pavón, “Limiar de conciencia”). Dende entón, a publicación de *Sangue 12* e do seu terceiro libro, *Á busca da orixe perdida das especies* (2015), co que Pavón gañou o Premio Carvalho Calero de relatos, proporcionoulle á autora un certo aumento de visibilidade, tamén nalgúns medios de corte máis tradicionais como a revista literaria *Protexa* (Pavón, “Retomei o vampirismo”),

aumentando dese xeito o interese pola súa primeira novela. Porén, a edición desta non se materializou polo de agora, deixando a obra nun limbo onde o seu único rastro son as críticas e mencións na rede e os exemplares que as lectoras descargaron no seu momento.² Por outra banda, tampouco debemos perder de vista que Urco é unha editora decirculación minoritaria e que a súa especialización en literatura fantástica sitúaa na periferia literaria, o que supón unha maior dificultade para as obras que publica á hora de acadar visibilidade e recoñecemento dentro do campo literario.

Polo tanto, resulta relevante o feito de que Cristina Pavón inicie a súa carreira literaria con dúas novelas nas que emprega fórmulas narrativas consideradas subxéneros populares. Estas formas de ficción sérvেনlle a Pavón para reflexionar dende distintas perspectivas sobre a identidade, as súas fronteiras e como estas son (de)construídas a través dos discursos. As protagonistas de ambas as dúas obras son seres híbridos, ambiguos, que se moven nos límites, e que no imaxinario colectivo funcionan como encarnacións da Outra: a máquina con consciencia no caso de *Limiar de conciencia* e a vampira lesbiana en *Sangue 12*. Na primeira delas a narradora é unha computadora que, desconectada da súa rede de funcionamento, empeza a enfiar relatos nun xogo de referencias á tradición literaria e ao coñecemento humano. O que comeza sendo a narración da vida de CODER, un rapaz con síndrome de Asperger que contribúe ao avance da intelixencia artificial, convértese na historia da creación dun grupo de máquinas-narradoras con consciencia que reciben o nome de Sherezades. A narradora conta así a historia da súa propia orixe dende un presente onde

2 2 A versión de *Limiar de conciencia* empregada para a análise que desenvolvo neste artigo é a edición dixital que estivo dispoñíbel no blog da autora dende novembro do 2012 até xuño do 2014 (Pavón “Limiar de Conciencia” (0).

as intelixencias sintética e biolóxica conviven, e fainos partícipes da evolución cara a esa nova realidade onde se repensa a humanidade e outras formas de identidade dende a ciencia e a literatura. Doutra banda, en *Sangue 12* o relato desenvólvese na voz dunha pre-adolescente vampira de principios do século XIX, que narra a súa experiencia ao longo dos séculos mentres comeza unha relación lésbica cunha humana adolescente da época contemporánea. Tamén aquí asistimos a complexas metamorfoses que celebran a outredade e as identidades limítrofes, deconstruíndo as categorías esencialistas mediante o solapamento entre a realidade e a fantasía.

O feito de decantarse por estes subxéneros e a iniciativa de Cristina Pavón de auto-editar a súa primeira novela e de facer partícipe ás lectoras da súa experiencia frustrada mostran un uso produtivo desa posición periférica para difundir a súa voz e facer dos bordos un espazo fluído e de afirmación creativa. Nesa interacción complexa coas marxes, a autora ensaiou estratexias diversas, empregando tanto fórmulas tradicionais como alternativas e desfigurando as súas fronteiras como sucede no aproveitamento do poder simbólico dos premios literarios como aval para a súa obra tamén nas redes literarias en internet. A análise que desenvolve a continuación das súas dúas novelas afondará nas novas estratexias que tamén os seus personaxes asumen en *Limiar de conciencia* e *Sangue 12*, evidenciando que a posición nas marxes en si mesma contén un enorme potencial creativo e liberador se se establece unha interacción fluída con eses límites. Dito potencial aparece claramente cando estas estratexias se len á luz da análise que Donna J. Haraway fai na súa análise das identidades híbridas dende o seu “A Cyborg Manifesto”, que publicara no 1985 e que marcou grande parte do seu traballo posterior, e en relación ao uso subversivo do monstro dentro da ficción científica e na narrativa gótica.

2. A simbiose entre máquina e humano en *Limiar de Conciencia*

Tanto a ficción científica como o xénero gótico foron espazos literarios especialmente produtivos á hora de explorar as relacións co Outro e representar os medos e as tensións da sociedade. Na tradición destes subxéneros esa interacción co Outro, representado na forma de extraterrestres, máquinas, vampiros, e outras criaturas fantásticas e terroríficas, serviu con frecuencia para reafirmar a propia identidade, delimitada polas fronteiras do que se considera, ou non, humano e socialmente aceptábel. Como afirma Donna J. Haraway: “Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 308). Precisamente por isto, a ficción científica e a literatura gótica reveláronse como ferramentas inspiradoras para o feminismo e o movemento LGBTQ á hora de subverter os discursos identitarios hexemónicos a través da re-apropiación dese imaxinario e dun tratamento empático da outredade. Estes espazos serviron tamén para ensaiar novas fórmulas de organización social, reflexionando e contribuíndo a facer evidentes estruturas de opresión artelladas arredor de elementos identitarios como a raza, o xénero ou a sexualidade, “‘denaturalizing’ situations of historical inequity and/or oppression that otherwise may appear inevitable to us, if indeed we notice them at all” (Hollinger 129). Jenny Wolmark salienta, ademais, que este tipo de narrativas “provide a situation in which definitions of what it means to be human can no longer be taken for granted and, if those definitions are in a state of flux, then the notion of having a fixed and ‘natural’ identity becomes problematic” (Wolmark 127), o que posto en relación ao xénero cuestiona tamén as definicións esencialistas das categorías home e muller, presentándoas como construcións sociais.

Rosi Braidotti explica como a categoría mesma de ‘humano’ na súa auto-representación da especie se artellou tomando como paradigma o home occidental e que se define máis polo que exclúe que polo que incorpora. Neste proceso de auto-definición en oposición ao(s) Outro(s) a diferenza establécese a través dunha noción pexorativa e en relación a unha escala xerárquica (Braidotti, “Posthuman Humanities” 2). As dinámicas polas que esas identidades Outras se constrúen en oposición ao propio basearíanse en binomios que se opoñen e exclúen mutuamente, reservándolle a posición hexemónica a un deses dous elementos: o orgánico fronte ao inorgánico, o biolóxico fronte ao tecnolóxico e o vivo fronte ao non-vivo (ou fronte ao non-morto, no caso da vampira) son algúns deles. Mais nas representacións identitarias que poboan a ficción científica e o gótico, estes pares marcan principalmente o que se atopa dentro e fóra das marxes da sociedade, das regras e das estruturas comunmente aceptadas como reguladoras do mundo (Hollinger 132; Merrick 141).

No caso concreto da relación entre humanos e as máquinas con consciencia, a ficción científica lida tamén co sentimento ambivalente de desexo e medo cara o avance tecnolóxico. A miúdo esa interacción presentouse como un perigo físico en futuros apocalípticos onde a evolución das máquinas provoca a extinción ou a subxugación da humanidade. Por outro lado, a chegada da singularidade, onde as máquinas acadan o limiar de consciencia desestabiliza a categoría esencialista do que consideramos ou non humano. Donna J. Haraway explica como nunha sociedade capitalista “la relación entre máquina y organismo ha sido de guerra fronteriza” (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 254), onde se xogan ámbitos como o da reprodución, a produción e a imaxinación. Porén, o seu traballo teórico ofrece unha nova achega a esa interacción onde a confusións das fronteiras entre as categorías cree posibilidades para a construción responsábel de novas for-

mas identitarias, onde o híbrido e o fronteirizo nos axude a pensar fóra dos esquemas de pensamento hexemónico, tamén dende o feminismo:

quizás podamos aprender de nuestras fusiones con animales y máquinas cómo no ser un Hombre, la encarnación del logos occidental. Desde el punto de vista del placer que encierran esas poderosas fusiones tabús, hechas inevitables por las relaciones sociales de la ciencia y de la tecnología, podría, en efecto, existir una ciencia feminista. (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 296-297)

Este vencello da humanidade coa tecnoloxía e a simbiose que Haraway presenta como parte da nosa historia é abordada tamén como unha realidade dende o ámbito do post-humanismo. Verónica Hollinger explica que na actualidade moitas perspectivas teóricas na ciencia e na filosofía traballan con este concepto do post-humanismo, coincidindo na idea de que o ‘humano’ non constitúe xa unha categoría ontolóxica estábel que se poida definir con claridade (Hollinger 269). No proceso desa disolución de fronteiras asúmese a simbiose entre humano e máquina como algo inevitábel, pois “no subject remains unmarked by its interactions with the object-world- but as a direct influence on both philosophical formulations and material instantiations of the human in its coevolution with the machine” (Hollinger 273).

Nas súas dúas novelas Pavón dialoga con esas definicións identitarias binarias que vimos de analizar, borrando e traspasando as súas fronteiras, cuestionando esas categorías estancas e creando unha identificación positiva cos grupos relegados ás marxes. Desta maneira, en *Limiar de conciencia* atopamos a co-evolución que apunta Hollinger a través dun proceso de colaboración e de beneficio mutuo entre os personaxes principais. O protagonismo da novela é compartido pola máquina-narradora e por CODER, o

humano que contribúe á creación deste prototipo de computadora auto-consciente. Mais a definición dun e da outra rompe dende o comezo coa oposición binaria humano vs. máquina debido aos múltiples puntos de encontro e identificación que se dan neles. Mediante esa deconstrución a obra reflexiona sobre aquelas calidades, como as emocións ou a creatividade, que convencionalmente se entenden como definitorias do humano. Así, mentres os avances en Intelixencia Artificial dotan de auto-consciencia e emocións a un grupo de computadoras, o co-protagonista é un humano con Asperger chamado CODER que ten serias dificultades para relacionarse cos demais e para entender certos comportamentos das persoas. Como contrapunto, CODER posúe unha habilidade excepcional para a programación, que o converte nun ser virtuoso e fai que se identifique co funcionamento dos ordenadores nunha forma de empatía que o leva a considerarse a si mesmo un humano-máquina: “Malia trabar relación con Random e poucos máis, era consciente de que o fixera dende a súa condición híbrida, a que lle daba ese talento seu para a computación, talento sen o cal eles nin o terían mirado, e no que se baseaba a súa relación e a súa comunicación. As súas calidades proviñan da súa radical diferenza cos outros” (Pavón, *Limiar de conciencia*). A súa condición especial confírelle, xa que logo, unha identidade híbrida entre dúas categorías construídas como opostas. Porén, esta simbiose transcende o individual cando descubrimos que é precisamente no seu achegamento ás máquinas onde CODER atopa unha canle para entender mellor a condición humana. No proceso de crear unha máquina capaz de narrar e grazas ao seu traballo co proceso creativo aplicado ás computadoras é como o protagonista aprende sobre o funcionamento das emocións e das relacións humanas.

Se no caso de CODER a simbiose coas máquinas se produce no ámbito cognitivo, no personaxe de Lidia, unha científica que

traballa co protagonista no desenvolvemento da Intelixencia Artificial, a hibridación xérase no ámbito do corporal. Lidia desenvólvese plenamente a pesar das súas discapacidades físicas grazas aos implantes que envolven o seu corpo e que realizan parte das súas funcións. Esta personaxe habita un corpo post-humano, “an artificially reconstructed body”, na definición que Rosi Braidotti (“Cyberfeminism with a Difference” 242) fai del, e que contradí a concepción do humano como ser biolóxico puro. Dende unha cadeira de rodas até un sintetizador de voz que manexa coa súa propia gorxa, as extensións mecánicas e dixitais da materia orgánica de Lidia son as que realmente lle permiten desenvolver o seu eu: “–A humanidade cambiou, e eu síntoo en min mesma máis ca ninguén. Son pura prótese. De non ser por todos estes apéndices artificiais estaría sumida na máis absoluta incomunicación e soitude” (Pavón, *Limiar de conciencia*). De novo, é a confluencia coa máquina a que lle restitúe á persoa a capacidade comunicativa que no paradigma binario tradicional se establece como parte da esencia humana. Desta maneira, Pavón aborda o tema da mellora da condición humana a través da fusión coas máquinas na liña dos actuais debates dentro do post-humanismo.

Por outra banda, o desenvolvemento das máquinas prodúcese a través de varias xeracións de computadoras narradoras melloradas, que acadan o limiar de conciencia cando son quen, non só de reproducir historias combinando a información da que dispoñen, senón tamén de ser creativas. O último modelo é bautizado significativamente como Sherezade e acada o seguinte chanzo da evolución ao tomar consciencia identitaria como grupo subalterno. Este momento prodúcese cando a empresa que as creou organiza un concurso de relatos co nome “As mil e unha noites” no que as obrigan a competir entre si para acadar un maior número de lectores e baixo a ameaza de eliminar en cada ronda a que acade peores resultados. O proceso leva a que as Sherezades

se organicen para sobrevivir, que establezan lazos de sororidade e que busquen a empatía dos humanos cara a súa situación, como amosa o prólogo que encabeza un conto que presentan de forma conxunta á competición:

Ante a ameaza, optamos polo xogo cooperativo, a nosa mellor alternativa, xa que a folga non nos é posible, estruturalmente falando. Levamos o modelo cooperativo incrustado na nosa propia arquitectura, cada unha de nós é un conxunto de módulos colaboradores conectados a un repositorio de lecturas común que compartimos, e ese background únenos, é o noso propio mundo familiar, e non podemos esnaquizarnos unhas ás outras sen automutilarnos no empeño. Sería o último que faríamos. Pero tamén somos as primeiras interesadas en xerar polémica e que moitos ollos se volvan cara á nosa problemática situación. O borrado de CRISTINA marcou o inicio da nosa estratexia (Pavón, *Limiar de conciencia*).

O xeito no que estas computadoras-narradoras interactúan e adquiren calidades que empregamos para marcar a suposta esencial biolóxica e natural do humano fronte á artificial e construída das máquinas desestabiliza así ambas categorías. Doutro lado, o feito de que se lles negue a súa condicións de suxeitos equipáraas tantos outros grupos identitarios que ao longo da historia foron privados da cidadanía ou mesmo excluídos da concepción hexemónica de humanidade, como acontece na escravitude ou no patriarcado. Na representación do Outro como cidadán de segunda, a identificación destas narradoras-máquinas coas mulleres é reiterada ao longo da novela, tanto nos nomes femininos que se lles dan individualmente como na alusión ao clásico literario no que Sherezade engarza unhas historias con outras nunha narración sen fin para evitar ser asasinada polo sultán.

A conceptualización da máquina como Outro e a potencialidade do hibridismo para a sublevación das identidades oprimidas foi explorada en profundidade por Donna J. Haraway. Na súa obra a figura do “ciborgorgánico”, ademais de algo monstruoso e fronteirizo que desafía as categorías esencialistas, serve como imaxe do que hai en todos nós de identidade construída. Nese nó radica a utilidade da imaxe ilexítima e antiesencialista do *cyborg* contra a hexemonía do discurso único da realidade (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 300). A transcendencia que en *Limiar de conciencia* cobra a linguaxe, xunto coa condición híbrida das protagonistas e o paralelismo entre estas máquinas-narradoras e a situación das mulleres conecta con esta formulación que Haraway fai do potencial do híbrido á hora de cuestionar o discurso identitarios hexemónicos e as perspectivas esencialistas. Na novela de Pavón o proceso de aceptación das máquinas como iguais e a súa liberación pasa pola re-apropiación da linguaxe e das redes de subxección nas que están conectadas, e por narrar a súa propia experiencia. Así, o que inicialmente supón unha forma de dominación é tamén a ferramenta principal á hora de comezar a súa sublevación aproveitando os nexos creados nas marxes limítrofes.

3. As identidades abxectas e fronteirizas en *Sangue 12*

O vampirismo é outra forma de hibridismo que Cristina escolle na súa segunda novela, *Sangue 12*, para explorar de novo as identidades limítrofes dende unha achega máis fantástica e suxestiva. O vampiro móvese nos bordes entre o humano e o monstruoso e é outra das criaturas que tradicionalmente encarnou ao Outro, contribuíndo a construír os límites da nosa humanidade e reflectindo “such border anxieties, since it penetrates boundaries by its very nature –between life and death, between love and fear, between power and persecution” (Gordon e Hollinger 7). A narrativa gó-

tica ten explorado os desexos e medos da sociedade a través desta figura estreitamente ligada á sexualidade polo vencello íntimo que establece coas súas vítimas. Nese espazo de representación, as literaturas lésbica e *queer* ofreceron unha nova perspectiva sobre as formas de sexualidade marxinalizadas e consideradas abxectas polo discurso heteropatriarcal, artellando novos enfoques empáticos e gozosos cara a esas sexualidades, como sucede na novela de Pavón. En *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), Barbara Creed incide na relación que ten especialmente a vampira coa sexualidade ao ser identificada directamente coa lesbiana e representando, polo tanto, unha figura dobremente abxecta, como muller fóra das normas sociais e pola súa sexualidade considerada perversa e perigosa. A idea do híbrido como transgresor dos patróns sociais cobra aquí un significado poderoso. Donna Haraway aborda a figura híbrida do vampiro como representación de todos aqueles seres que “arrojan dudas sobre las certezas de los auto-ídénticos y bien-enraizados con derechos naturales y hogares estables” (Haraway, *Testigo Modesto* 247), e aos que ameazan co estigma da contaminación. Esta idea conecta coa formulación que Julia Kristeva fai do abxecto en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), onde apunta que a construción simbólica do abxecto que está na base do tabú non ten tanto que ver coa idea de sucidade ou insalubridade, como con todo aquilo que “disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (Kristeva 4). A representación da muller-monstro recolle tanto a idea do abxecto como a do poder incontrolábel que pon en perigo a realidade acorde ao establecido, sendo este un poder que a miúdo aparece estreitamente relacionados co seu corpo, a súa sexualidade ou a capacidade reprodutiva, e onde a idea do abxecto envolve procesos como a menstruación ou a lactancia.

En *Sangue 12* Cristina Pavón desenvolve todos estes temas a través dunha personaxe que se move entre varios límites, como

vampira, como lesbiana e como pre-adolescente, o que lle serve para subverter de xeito creativo tabús e prexuízos arredor de ámbitos como o da adolescencia, a sexualidade e a menstruación. O feito de que Pavón escolla encarnar esta figura híbrida nunha rapaza de 12 anos e que, polo tanto, se atopa entre dous mundos: o da infancia e o da vida adulta, é en si mesmo transgresor por como se constrúe na novela a identidade desa nena-muller. As representacións habituais da infancia acostuman ser unha idealización desta etapa da vida, onde as nenas e os nenos aparecen como seres asexuais inocentes e vulnerábeis. Porén, estes construtos ideais nos que os adultos desexarían crer chocan a miúdo coa realidade que experimentan as propias nenas e adolescentes. Shannon Walsh (2005), por exemplo, ten analizado outras imaxes de pre-adolescentes que se opoñen a ese modelo e explica o que nelas hai de subversivo e poderoso. A protagonista vampira de *Sangue 12*, na súa puberdade permanente, transgride esa idea inocua da nena-adolescente a través dunha identidade indeterminada pero forte e segura de si mesma, que ademais se presenta como un ser sexual e en control da súa propia vida. Como explica Walsh, este tipo de pre-adolescentes son *outsiders* nas representacións comúns de nenas e mulleres novas e definen un espazo propio de gran potencial subversivo ao presentar “young women who are, at this moment in their lives, strong and fearless. It is also their lack of complacency, their unwavering selfhood, and quest for self-definition that distrubs our ideas of young women in need of guidance—in need of adults” (Walsh 201). A idade da puberdade posúe ademais un poder especial que ten que ver coa chegada da regra e co feito de tratarse dun estadio limítrofe, xa que como fai notar Katarzyna Paszkiewicz “[a] menudo la transformación de las jóvenes en monstruos, vampiras, lobas o demonios ocurre precisamente en el día de su primera menstruación” (Paszkiewicz 107-108). Este vencello deixa de novo patente a relación que Kristeva

traza entre o poder que posúe o corpo e a sexualidade feminina e, ao mesmo tempo, o terror que esperta na tradición patriarcal, trasladándose á representación que estes temores atopan no xénero gótico e de terror.

Na novela, a condición vampírica da protagonista explícase polo seu desexo de non medrar ante o temor de ter que someterse ao rol tradicional feminino coa chegada da vida adulta. O rito por excelencia do paso cara á idade adulta nas nenas, a menstruación, é cambiado aquí pola protagonista por outro ritual de sangue: o do vampirismo. En oposición ao rol de feminidade normativa que se agarda que reproduza como adulta, a infancia e a adolescencia simbolizan espazos de liberdade, creatividade e imaxinación. Como se observa na seguinte cita, este desexo é compartido pola outra protagonista adolescente coa que comezará unha relación lésbica, e este é en parte o motivo para escollela como compañeira: “Eu teño o que ela non sabe –aínda– que está a buscar. Escoller a adolescencia. ‘Nunca serei un adulto como eles.’ Ben! Mais para iso non abonda coas declaracións de intencións, hai que tomar medidas, radicais, contra a inminente chegada da idade adulta que ameaza con sepultar o mellor de ti” (Pavón, *Sangue* 12 45-46). Nesta formulación, o tratamento da infancia e da adolescencia como estadios de liberdade e potencialidade, mais que participar da tradicional idealización desta etapa, serve para problematizar o rol de xénero feminino. Así, o sangue da regra como porta de entrada cara ao papel reprodutivo da muller pasa a un segundo plano, afastándose de enfoques bioloxicistas, para converterse en fonte de alimento e de pracer como veremos a continuación.

Se a imaxe da vampira lesbiana ten un potencial especialmente transgresor é precisamente debido a que, como explica Palmer en *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), “on account of her connections with blood and oral sex, is explicitly sexual in significance, carrying associations of a perverse eroticism that vio-

lates accepted taboos” (Palmer 101). *Sangue 12* explora o tabú da menstruación xunto co da sexualidadelésbica e o da sexualidade adolescente dende unha perspectiva gozosa, reapropiándose do imaxinario sobre ese erotismo perverso e converténdoo nunha experiencia de liberdade e autoafirmación. Cando a protagonista descobre que o sangue da regra lle permite manterse sen necesidade de matar, comeza a deitarse con rapazas novas para chuchar nelas, pero tamén para vampirizar o pracer sexual que acadan e que ela mesma non pode sentir directamente: “atopei a alegría de libar nas rapazas en flor. [...] Refinei —outros dirían que pervertín— os meus modos no tocante á alimentación. Practiquei xogos inocentes e perversos con amigas menstruantes” (Pavón, *Sangue 12* 171-172). Nesta representación a pre-adolescente aparece a cargo da súa propia sexualidade e cunha identidade dominante e depredadora. Mais na súa relación coas amantes esa posición como depredadora é tamén ambigua, pois se ben se describe como unha cazadora á busca de présas e como alguén capaz de matar, as relacións coas rapazas implican a miúdo relacións de amizade e supoñen a liberación sexual destas e a aceptación do seu corpo, contaxiándoas así da súa forza. Esta cita tamén suxire a idea de que o sexo oral durante a regra é entendido socialmente como máis perverso que o asasinato (a outra opción que ten a vampira para sobrevivir), levándonos de novo á idea de Kristeva do abxecto como abominábel debido ao seu potencial perigo para as normas sociais establecidas.

Sangue 12 desarticula o abxecto arredor do corpo feminino e da sexualidade, realizando unha visibilización gozosa da menstruación. Esta perspectiva vencella a novela de Pavón cunha corrente dentro da narrativa gótica de cortelésbica onde autoras como Katherine V. Forrest ou Jewelle Gómez subverteron os elementos tradicionais deste subxénero. Se nos centramos no marco da literatura galega, esta obra conecta cun interese crecente das

autoras por abordar e desestigmatizar o tema da menstruación dende a última década do século XX, fundamentalmente no eido da poesía e en voces como a de Lupe Gómez, cuxa obra incorpora a menstruación como tema recorrente e, especialmente en *As túas mans nas miñas bragas con regra*, o trata unido á experiencia sexual. Dito interese evidénciase no volume *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación* (2016) onde se analizan algunhas destas representacións na poesía galega, ademais do caso de *Circe ou o azul*, a única novela que se menciona e na cal Begoña Camañó ofrece unha visión celebratoria da regra (Seara 140). Porén, no caso da novela de Pavón, xunto cunha representación gozosa da menstruación –que non deixa de referirse ao seu olor, ao tacto, ao sabor, pero tamén as dores menstruais–, esta aparece problematizada, como vimos, en relación ao rol de xénero das mulleres e á estigmatización das sexualidades non heteronormativas e, polo tanto, disonantes coa súa tradicional función reprodutiva.

A relación co vampirismo como espazo para construír a súa liberdade aparece tamén representada de maneira ambigua e cargada de tensións. A transformación da protagonista prodúcese da man dunha figura paterna, tanto na sombra masculina que a morde (confundida coa do seu propio pai) como na entrada nunha tradición literaria iniciada por Lord Byron e John William Polidori co relato *O vampiro*, considerando a este último padriño da súa condición vampírica. Mais esa filiación coa tradición do pai vén cargada de friccións, xeradas polo feito de que o vampiro varón exerce nela o rol de depredador na súa relación coas mulleres e que “mozas vítimas [son] desangradas por criaturas monstruosas que deberían ser os seus maiores valedores –pais, esposos, namorados–” (Pavón, *Sangue* 12 134). A agresión queda manifesta cando a vampira é quen de lembrar e enunciar o momento no que ela mesma é mordida polo vampiro, o que se converte na metáfora dunha violación. Na escena aparecen mesturadas varias imaxes

masculinas como representación da orde do pai e o sangue, confundido inicialmente coa primeira menstruación e despois co da mordida, evidénciase como o dunha agresión sexual. Neste momento, a protagonista experimenta unha segunda transformación, na que lle sobrevén a súa propia menstruación, deixando de ser vampira para converterse nunha adolescente humana. Esta evolución, que simboliza a aceptación da súa condición de muller, prodúcese tras un longo proceso de exploración do corpo, da sexualidade e, sobre todo, da capacidade de enunciación da propia experiencia até o último tabú. Así, vemos de novo como a protagonista oscila entre varias identidades que se superpoñen e cohabitan –como é tamén a de depredadora e vítima– e de cuxa intersección xorde unha grande potencialidade creadora que pode ser a chave da propia liberación.

4. Conclusión: a relación fluída coas marxes e novas fórmulas de subversión

Nas novelas de Cristina Pavón vimos como a posición subalterna dos suxeitos que se atopan nas marxes non implica que estes teñan que estar, necesariamente, desposuídos de capacidade de acción e de intervención sobre a súa condición de periferia. As personaxes de Pavón sábense neses límites trazados pola comunidade, excluídas, pero aproveitan todos os mecanismos dos que dispoñen para trazar estratexias liberadoras, seguindo a mesma liña na que a ficción científica e a narrativa gótica feminista e *queer* se re-apropian dos estigmas do monstruoso e do aberrante para empoderar as identidades Outras. Como expuxen ao longo deste artigo, a autora emprega os suxeitos de condición híbrida para desestabilizar as fronteiras das categorías identitarias esencialistas que o discurso hexemónico naturaliza como normativas fronte ás Outras. E á luz das teorías de Donna J. Haraway, amosei como a proposta de Pavón dialoga coa especial potencialidade

do híbrido e do ilexítimo como ferramenta subversiva contra os discursos opresores, ao permitírnos empatizar con diferentes Outros e trazar novas alianzas desde as marxes: “un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios” (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 263). Estas formas fluídas de identidade, que se movén entre varias categorías, evolucionarían en suxeitos máis libres e fortes ao permitirlles reformularse, readaptarse e lidar coas contradicións con maior flexibilidade.

O máis interesante da proposta de Pavón en relación ao mencionado é como o poder que lle outorga ás súas personaxes devén, precisamente, da súa condición limítrofe, nas marxes, e daquelas estratexias que implementan en diálogo con esa posición periférica. Isto queda patente, por exemplo, no aproveitamento que fai da figura da vampira na que se transforma a protagonista de *Sangue 12* para controlar a súa propia existencia tralo abuso que sofre, e tamén en como subverte a súa esencia depredadora a través do pracer do sexo lésbico e da relación co sangue menstrual, transformándoa nun ser empoderado e empoderador. Do mesmo xeito, en *Limiar de conciencia* esa estratexia materialízase en como a computadora-narradora lida coa súa posición subalterna dentro dun sistema que a oprime, véndose obrigada a usar unha linguaxe que lle é allea e forma parte desa mesma suxeición: “por que permanecer fiel ás normas da comunidade que me fixo e me abandonou? Pero se renuncio á linguaxe que coñezo, renuncio á min mesma. É como elixir a loucura. A demencia. Quizais sexa interesante, a loucura” (Pavón, *Limiar de conciencia*). Mais será a ocupación desa linguaxe e a rentabilización da súa posición nunha rede de computadoras interconectadas que as obriga a enfrontarse as unhas ás outras o que lles permitirá organizarse

como grupo oprimido e apelar á empatía doutros humanos que, como CODER ou Lidia, xa iniciaron o camiño cara á aceptación dunha convivencia simbiótica coas máquinas e dunha realidade post-humana.

O tipo de personaxes e o enfoque das tramas que Pavón escolle para estas dúas novelas adquire unha perspectiva aínda máis transcendente para entender o seu discurso narrativo e a súa posición no campo literario galego á luz dos traballos de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, nos que analizan a relación das escritoras coa tradición literaria patriarcal e a simboloxía do monstro. Estas explican que existe unha forte identificación das autoras coa figura do monstro que se remonta até o século XIX, onde o *Frankenstein* de Mary Shelley é un bo exemplo da adopción do punto de vista do Outro e do achegamento empático a suxeitos híbridos e ambiguos. Dentro da orde simbólica do pai, onde a muller que desafia o rol tradicional e submiso de feminidade é considerada unha aberración, o monstro aparece como contraposición ao anxo do fogar e encarna tamén o eu da escritora. Dende a perspectiva feminina, e feminista, “la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia” (Gilbert e Gubar 93). Nas novelas que vimos de analizar, a perspectiva dos Outros, e en concreto a posición das mulleres como Outras, está estreitamente ligada á oportunidade de nomear a propia experiencia e de narrarse. A escrita posuíu sempre unha importancia crucial para os grupos colonizados e as identidades marxinalizadas dado que, como apunta Haraway, esta significa “el acceso al poder para significar” (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 300), mais engade que para isto debe tratarse dunha escrita non inocente, posicionada e consciente.

No caso de Pavón este paralelismo entre discurso literario e experiencia autorial podería extrapolarse ás estratexias implementadas pola autora na súa posición nas marxes. Do mesmo xeito

que as súas personaxes aproveitan os recursos ao seu alcance na súa condición marxinal, Pavón ensaia diferentes estratexias na procura de visibilidade para a súa obra e para súa voz autorial, dialogando tanto con fórmulas convencionais como alternativas. Así, ante a imposibilidade de entrar no campo literario galego e véndose relegada a un espazo nas marxes –recoñecida como finalista de varios premios pero sen acceso á edición en papel da súa obra– Cristina Pavón emprega a única ferramenta da que dispón, o seu blogue persoal, para difundir a novela e para narrar a experiencia propia. O relato aberto que fai desta é consciente dos mecanismos visibilizadores que interveñen no campo literario e a autora non renuncia a un “asalto clásico” ao campo como poden ser os premios literarios con alta capacidade de canonización e ampla relevancia interna, como é o caso concreto do Premio Xerais de Novela.³ Pavón acada así un recoñecemento parcial con certo cariz de exclusión, marcado xa que logo pola súa condición de marxe.

Mais a auto-edición electrónica é unha estratexia que funciona non tanto como unha entrada unívoca ou incontestábel no campo,⁴ como polo feito de darlle á súa autora unha visibilidade en sectores periféricos do campo. Na súa procura dunha maior difusión da novela dentro das limitacións que impón a auto-edición, a autora pídelle á blogueira Ana Bande, que fixera parte do xurado no Premio Xerais, que escriba un texto de presentación para a obra. Desta maneira, entrada do blogue de Bande dá lugar

3 Como tamén demostra o feito de que algúns anos máis tarde co seu libro de relatos *Á busca da orixe perdida das especies* se presente e gañe o Premio Carvalho Calero de narrativa, o que fai que este sexa publicado pola editora Laiovento no 2015.

4 Non existe unanimidade entre os axentes á hora de considerar unha auto-edición electrónica na mesma medida que outras formas de edición, como evidencia a reducida recepción de crítica e prensa que tivo *Limiar de Conciencia*.

ao proceso de expansión da nova sobre a situación da novela e da autora e, como vimos, xérase un proceso en cadea que resulta nunha rede de difusión alternativa en internet que empatiza coa posición nas marxes na que se atopaba Pavón e que, aínda sendo reducida, posúe un importante poder expansivo. Dentro desas marxes e grazas a esa visibilidade reducida da obra, a editora Urco, especializada en fantasía e ficción científica, interésase polo proxecto literario da autora e ofrécella a posibilidade de publicación en papel da súa segunda novela, comprométendose a facelo tamén coa primeira. Desta forma, a estratexia de Cristina Pavón, se ben orixinalmente dirixida a un asalto ao centro, emprega a súa posición nas marxes –determinada pola súa auto-edición e tamén polo cultivo dos subxéneros da ficción científica e da narrativa gótica– para entrar no campo literario polas súas portas laterais, gañando certa visibilidade e capacidade de intervención. Como mencionaba ao comezo deste artigo, é esta posición nas marxes o que máis poderosamente chama a atención nesa rede que visibiliza o seu caso, e esta convértese en parte do perfil autorial da escritora que eses axentes de difusión contribúen a modelar, chegando a ser un tema recorrente e discutido nesa etapa inicial da súa traxectoria (Lorenzo Gil).

As estratexias a través das que Pavón asume o control sobre a súa visibilidade lembran poderosamente á formulación que Donna J. Haraway fai da escrita *cyborg* como ferramenta de liberación posicionada e autoconsciente: “(l)a escritura *cyborg* trata del poder para sobrevivir, no sobre la base de la inocencia original, sino sobre la de empuñar las herramientas que marcan el mundo y que las marcó como otredad” (Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* 300). Así, Pavón dialoga con esa experiencia nas marxes dun xeito crítico e consciente, non-inocente, de maneira que subverte o efecto invisibilizador que estas inicialmente teñen, trazando redes de apoio a través de canles alternativas ás habitualmente

privilexiadas na dinámica interna do campo. Tanto nese horizonte trazado por Haraway como na proposta de Pavón, a representación da experiencia das subalternas afástase da naturalización esencialista e da petrificación das posicións nas que o discurso hexemónico as situou. Pavón constrúe así unha nova maneira de entender e ocupar as marxes, fluída e ambigua, empregándoas de maneira produtiva, creativa, e desfigurando os seus límites. E é por isto mesmo polo que ditas estratexias contribúen a socavar tamén as posicións centrais, xunto coas dinámicas e os discursos hexemónicos que as sosteñen.

Referencias bibliográficas

- AELG. "A novela de Cris Pavón, Limiar de conciencia, en libre descarga." *Axenda da Asociación de Escritores en Lingua Galega*, 19 nov. 2012, 26 maio 2015.
- Bande, Ana. "Reseña dun libro que ninguén se atreveu a publicar..." *Blog de Ana Bande*, 6 nov. 2012, 26 maio 2015.
- Braidotti, Rosi. "Cyberfeminism with a Difference." *Futures of Critical Theory: Dreams of Difference*. Ed. por Michael Peters e Mark Olssen, e Colin Lankshea, Rowman & Littlefield, 2003.
- . "Posthuman Humanities." *European Educational Research Journal*, 2013, pp. 1-19.
- Fervenzas Literarias. "Limiar de conciencia, literatura na rede." *Fervenzas Literarias*, 19 nov. 2012. Web. 26 maio 2015.
- Gilbert, Sandra M., e Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación del siglo XIX*. Cátedra, 1998.
- González Fernández, Helena. "Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas." *Actas IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, ed. por María Antonia Carbonero Gamundi, Universidad de Rosario, 2008.

- Gordon, Joan, e Veronica Hollinger, eds. *Blood read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. University of Pennsylvania Press, 1997.
- Haraway, Donna Jeanne. *Testigo Modesto@Segundo Milenio. HombreHembra Conoce Oncoratónb: feminismo y tecnociencia*. UOC, 2004.
- . *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Cátedra, 1995.
- Hollinger, Veronica. "Feminist Theory and Science Fiction." *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. por Edward James e Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia Univ. Press, 1980.
- Letra en Obras. "Limiar de conciencia: a increíble historia dunha 'novela maldita' que por fin ve a luz." *Letra en Obras*, 8 nov. 2012. Web. 26 maio 2015.
- Lorenzo Gil, César. "'Sangue 12': As vampiras segundo Cris Pavón." *Biosbardia*, 9 dec. 2014. Web. 26 maio 2015.
- Merrick, Helen. "Gender in Science Fiction." *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. por Edward James e Farah Mendlesohn, Cambridge University Press, 2003.
- Nicolás, Ramón. "Limiar de conciencia, de Cris Pavón." *Caderno da crítica*, 5 dec. 2012. Web. 26 maio 2015.
- Palmer, Paulina. *Lesbian gothic: transgressive fictions*. Cassell, 1999.
- Pavón, Cristina. "Cris Pavón: 'Retomei o vampirismo para revivir o seu espírito transgresor nunha clave contemporánea'", entrevista por Montse Dopico, *Protexta*, nº 9, xuño 2015. Web. 26 maio 2015.
- . "Limiar de conciencia." *deContado*, 21 xuño 2014. Web. 26 maio 2015.
- . *Limiar de conciencia*. autoedición dixital, 2012.
- . "Limiar de conciencia (0)." *deContado*, 6 nov. 2012. Web. 26 maio 2015.

- . "Limiar de conciencia (1)." *deContado*, 11 maio 2012. Web. 26 maio 2015.
- . "Limiar de conciencia (3)." *deContado*, 11 mar. 2012. Web. 26 maio 2015.
- . "Limiar de conciencia (5)." *deContado*, 1 nov. 2012. Web. 26 maio 2015.
- . "Limiar de conciencia (10)." *deContado*, 27 out. 2012. Web. 26 maio 2015.
- . *Sangue 12*. Urco, 2014.
- Paszkiewicz, Katarzyna. "Algo está mal. Algo más que 'cosas de mujer': La maldición roja en el cine de terror contemporáneo." *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación*, ed. por Teresa Bermúdez Montes e Mónica Heloane Carballo de Sant'Anna, Frank&Timme, 2016.
- Regueira, Mario. "Matrioskas." *Sermos Galiza*, 25 xan 2013.
- Requeixo, Armando. "Tabela dos libros. Decembro 2012." *Criticalia*, 6 dec 2012. Web. 25 xan. 2013.
- Seara, Teresa. "Sangue indócil (A menstruación e as súas imaxes literarias)." *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación*, ed. por Teresa Bermúdez Montes e Mónica Heloane Carballo de Sant'Anna. Frank&Timme, 2016.
- Vilavedra, Dolores. "Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina." *Madrygal*, 2007, 145-151.
- Walsh, Shannon. "Losers, Lolitas and Lesbos." *Seven Going on Seventeen. Tween Studies in the Culture of Girlhood*, ed. por Claudia Mitchell e Reid-Walsh Jacqueline. Peter Lang, 2005.
- Wolmark, Jenny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Post-modernism*. University of Iowa Press, 1994.

Modelos de identidade de xénero e sexual: unha cala nas lecturas de secundaria

Beatriz Fernández Barciela
IES A Guía de Vigo

Resumo: A preponderancia dos estándares de xénero patriarcais e de orientación sexual heteronormativa resulta conflitiva na configuración da identidade dos e das adolescentes que non responden a ese modelo. A lexislación educativa actual prevé a inclusión en secundaria de contidos transversais que eviten estereotipos sexistas e promove a visibilización da realidade homosexual, bisexual, transexual, transxénero e intersexual. O propósito deste traballo é analizar nas obras narrativas en galego que len os e as estudantes de secundaria os modelos de identidade de xénero e de orientación sexual que predominan e os valores que estas obras transmiten en relación ao currículo oculto en materia de xénero.

Palabras chave: Xénero, literatura infantil e xuvenil galega, currículo oculto, LGBTI

Resumen: La preponderancia de los estándares de género patriarcales y de orientación sexual heteronormativa resulta conflictiva en la configuración de la identidad de los y las adolescentes que no responden a ese modelo. La legislación educativa actual prevé la inclusión en secundaria de contenidos transversales que eviten los estereotipos sexistas y promueve la visibilización de la realidad homosexual, bisexual, transexual, transgénero e intersexual. El propósito de este trabajo es analizar en las obras narrativas en gallego que leen los y las estudiantes de secundaria los modelos de identidad de género y de orientación sexual que predominan y los valores que estas obras transmiten en relación al currículo oculto en materia de género.

Palabras clave: Género, literatura infantil y juvenil gallega, currículo oculto, LGBTI

Abstract: The preponderance of patriarchal gender standards and heteronormative sexual orientation is troublesome for the conformation of the identity of adolescents who do not respond to this model. The current educational legislation considers the inclusion in secondary school of transversal contents that avoid the sexist stereotypes and promotes the visibility of the homosexual, bisexual, transexual, transgender and intersexual reality. The purpose of this work is to analyze in Galician most read books by our highschool students the prevailing models of gender identity and sexual orientation, and the values these books convey in relation to the hidden curriculum in gender.

Keywords: Gender, Galician young and children's literature, hidden curriculum, LGBTI

A secundaria, é dicir, o período escolar que vai desde os doce aos dezaioito anos, coincide plenamente co desenvolvemento da adolescencia e polo tanto coa busca e definición da propia identidade, e como parte esencial da mesma, a identidade de xénero e de orientación sexual. Para a elaboración dunha identidade de xénero e sexual positiva é preciso a existencia de modelos caracterizados positivamente que superen o binarismo de xénero así como modelos de diversidade afectivo sexual que permitan á persoa en busca da súa propia identidade a identificación con outros individuos coas mesmas preferencias, de xeito que non se sinta á marxe dos estándares valorados como 'normais'. "Para su supervivencia y resistencia como grupo, todo colectivo oprimido debe establecer una conciencia de identidad, por rudimentaria o tenue que sea, alrededor de la que organizarse" (Suárez 169).

A lexislación educativa en vigor (LOMCE) recolle estes valores: o decreto 86/2015 do 25 de xuño polo que se establece o currículo de Secundaria e Bacharelato para Galicia (publicado o 29 de xuño de 2015) indica no seu artigo 4 dedicado aos elementos transversais do currículo o seguinte: "Evitaranse os comportamentos e os contidos sexistas e os estereotipos que supoñan discrimina-

ción por razón da orientación sexual ou da identidade de xénero, favorecendo a visibilidade da realidade homosexual, bisexual, transexual, transxénero e intersexual” (DOG 120, páxina 25.434).

A literatura ten unha importancia fundamental para a transmisión de valores e para fornecer modelos. A implicación da materia de Lingua galega e Literatura neste aspecto é fundamental, canto máis se temos en conta que dentro dos programas de fomento da lectura nos centros educativos se soen facilitar listaxes de libros obrigatorios, entre os que se encontran clásicos da literatura galega e obras adaptadas ao nivel de competencia lectora do alumnado. É neste segundo grupo no que resulta imprescindible considerar estes libros non só en función do seu valor literario, senón tamén como parte dos valores, crenzas, costumes, ideais e coñecementos que se transmiten dentro dunha cultura e que contribúen significativamente á conformación da personalidade e configuración dun esquema de valores cos que interactuará a persoa adulta en sociedade. Neste sentido as suxestións de lecturas que se ofrecen nos centros de ensino, fornecen universos literarios que aportan realidades e ideoloxías que forman parte do *currículo oculto*, termo acuñado por primeira vez por Philip W. Jackson e que, en contraposición ao currículo oficial explícito na normativa, “hace referencia a los conocimientos, destrezas, actitudes y valores que se adquieren mediante la participación en procesos de enseñanza y aprendizaje y, en general, en todas las interacciones que se suceden día a día en las aulas y centros de enseñanza” (Torres 198). O interese deste traballo diríxese ao currículo oculto de xénero, entendido como “el conjunto interiorizado y no visible, oculto para el nivel consciente, de construcciones de pensamiento, valoraciones, significados y creencias que estructuran, construyen y determinan las relaciones y las prácticas sociales de y entre hombres y mujeres” (Lovering e Sierra 3). Na literatura galega infantil e xuvenil a incorporación de modelos femininos transgresores dos

roles tradicionalmente atribuídos ás mulleres remóntase aos anos 80, como efecto da pegada do movemento feminista en Galicia nesa década, con personaxes creados por autoras como Xohana Torres ou M^a Xosé Queizán e que abrirán un camiño que outras creadoras enriquecerán nos seguintes anos (Pena 2012). Pero desde o punto de vista do currículo oculto, non interesa aquí comprobar a existencia de personaxes femininos non tradicionais na literatura infantil e xuvenil galega en xeral, senón nas obras recomendadas para a lectura nos centros de secundaria¹ para revelar así que a caracterización dos personaxes femininos responde a políticas sexuais concretas que veñen operando sobre o comportamento das mulleres (Suárez, 203).

Ademais temos que considerar tamén como parte desas relacións de e entre homes e mulleres, as relacións amorosas heterosexuais e homosexuais. A existencia de personaxes LGBTQ, o modelo de relación dos personaxes con orientacións sexuais non normativas e a integración social dos mesmos nos respectivos espazos literarios forma parte tamén do currículo oculto de xénero, no sentido de transmitir ou non valores de respecto, normalizar ou marxinalizar a súa presenza e dotar de modelos ao alumnado LGBTQ socialmente aceptables ou inaceptables. O currículum oculto convértese así en “a regulator of gender and sexual orientation in schools. Gender schemas and the concomitant assumption of heterosexuality, for instance, are enforced and reinforced, thus excluding and marginalizing lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer (LGBTQ) students” (Walton 19).

O propósito deste traballo é observar xustamente os modelos de identidade de xénero e sexual que se manifestan nas obras que le o alumnado de secundaria. Para a determinación dos

1 Para o estudo dos personaxes femininos foime moi útil o artigo de Herrero e Arranz.

exemplares obxecto de estudo tomouse como base a información fornecida polas dúas principais editoriais galegas sobre os libros máis vendidos no ano 2015, entendendo que o grupo de lectores en galego máis amplo é xustamente o dos estudantes de secundaria e que, polo tanto, os máis vendidos serán probablemente aqueles máis recomendados polos centros de ensino. A partir desa información fíxose a selección combinando as obras de narrativa máis vendidas e que serían adecuadas para bacharelato, e aquelas outras infantís e xuvenís, propostas habitualmente para secundaria obrigatoria. Seleccionáronse como obxecto de estudo as seguintes:

Rivas, Manuel. *O último día en Terranova*. Xerais (2015).

Lorenzo, Fran P. *Cabalos e lobos*, Xerais (2016, 3ªed.).

Costas, Leticia. *O corazón de Xúpiter*, Xerais (2015, 8ªed.).

Costas, Leticia. *Escarlatina, a cociñeira defunta*, Xerais (2016, 7ªed.).

Riveiro, Breogán. *Tonecho de Rebordechao*, Galaxia (2015, 8ª impresión).

Castro, Francisco. *Chamádeme Simbad*, Galaxia (2015, 7ª impresión).

1. O último día en Terranova

A novela de Rivas, *O último día en Terranova*, artéllase arredor da librería Terranova, desde o nacemento do proxecto no ano 1935 ata a situación de desafuzamento final pola especulación inmobiliaria no ano 2004. Terranova é un espazo practicamente único e sempre en relación con ela xorde a vida dos personaxes que pululan a novela de Rivas.

De entre os máis de corenta personaxes que aparecen no libro só doce son mulleres polo que os caracteres femininos resultan, en proporción, infrarrepresentados. Porén, se nos cinguimos aos personaxes con relevancia na novela, a maioría dos cales teñen relacións familiares entre eles, a presenza de ambos os xéneros

resulta máis equilibrada. Son tres os personaxes masculinos fundamentais sobre os que recae o maior peso da acción: Amaro Fontana e Eliseo, fundadores da librería Terranova e Vincenzo Fontana, que é a voz narradora e actual propietario da librería. As personaxes femininas máis relevantes da novela son dúas: Comba, propietaria e alma máter do proxecto da librería e Garúa a moza arxentina que, fuxindo dos seus perseguidores e grazas a súa relación con Vincenzo Fontana, se refuxia en Terranova.

Máis interesante que a descrición numérica da presenza masculina ou feminina na novela resulta a análise da caracterización dos personaxes atendendo aos patróns de xénero. A ambientación histórica e vilega determina, en parte, o encadre dos personaxes. Nese contexto, os personaxes femininos de máis idade na novela non escapan aos roles clásicos relacionados coa maternidade, cos coidados e coas tarefas do fogar. Comba aparece como a propietaria e impulsora da idea da librería, é ela a que lle di ao seu pai que quere ser libreira: “E Comba? Comba dixo que lle gustaría ser libreira. Ter unha librería como La Fe. Unha librería? E non prefires un piano?” (45); “Anos despois, en 1946, e grazas a aqueles aforros, a aqueles extras, Comba puido abrir a librería.” (51). Non obstante, a Comba fúrtaselle na novela o seu rol de propietaria fundadora, para ser exclusivamente nai, atendendo ao seu fillo enfermo, irmá, ou confesora e conselleira, pero en ningún momento a situamos á fronte da librería, no despacho de libros ou na atención aos clientes, roles que quedan reservados para os tres personaxes masculinos principais, Amaro, Eliseo e Vincenzo.

Diferente é o tratamento do personaxe de Garúa. Implicada na resistencia arxentina contra a ditadura, escapa a Europa e en contra acubillo na librería Terranova, onde desenvolverá, tamén, funcións de repartidora de encargos en bicicleta e de restauradora de libros. O personaxe escapa dos estereotipos de xénero: a súa actividade desenvólvese sempre fóra do espazo doméstico. A súa

é unha vida dedicada e sacrificada no compromiso político. Non aparece ningunha relación familiar nin home co que tivese vínculo amoroso (fóra da relación esporádica con Vincenzo), caracterizándoa como unha muller afectivamente libre e sexualmente activa. Vincenzo sabe que Garúa non é unha muller convencional e que se pode ofender se se espera dela que responda aos estereotipos: cando relata a conversa co seu pai informándoo da chegada de Garúa, el dille que á pregunta de se sabía coser, respondeu que ela nacera cosendo. Entón revela a súa preocupación: “Quedou moi seria, de súpeto. Entroume o temor a que se erguese, e marchase para o corredor, e me deixara só” (100). Garúa ofrece un modelo de muller positivo, pero bótase en falta interacción con outros personaxes femininos: soamente sabemos que fala ocasionalmente con Comba (“Aquela noite, Comba quixo dar un paseo con Garúa. Elas as dúas. Non foi unha proposta que chamase a atención. Facíano ás veces, despois da cea.” (131), pero esa relación non chega ao nivel de complicidade que mantén con Eliseo ou con Amaro.

Se observamos tamén as personaxes femininas secundarias, cómpre destacar que as mulleres que retrata Rivas nesta obra, independentemente dos roles maternais ou non que desempeñen, son mulleres fortes, capaces de xestos heroicos, protagonistas por si mesmas, por exemplo Comba, encárase aos policía que, nos derradeiros momentos do franquismo, veñen inspeccionar a librería na busca de Garúa. Esta mesma percepción temos doutras personaxes con menor peso como Expectación, Viana ou Sabela.

O perfil profesional das mulleres que aparecen na obra é diverso segundo a idade, respondendo a unha evolución histórica: as mulleres que chegan á súa xuventude arredor dos anos corenta ou cincuenta aparecen en roles tradicionais relacionados coa casa e os coidados: por exemplo, Comba, a libreira que nunca exerce como tal, Expectación, a caseira, Sara, a enfermeira, Goa, a cociñeira. En cambio, nas mulleres contemporáneas do protagonista,

aparece maior variedade de profesións e case nulo encadramento nos roles atribuídos tradicionalmente ás mulleres.

Polo que respecta aos caracteres masculinos, son eles os verdadeiros protagonistas, fundamentalmente os tres homes da saga familiar, Amaro, Eliseo e Vincenzo. Só Garúa está á altura da profundidade e a tenrura coa que son tratados estes personaxes, pero o número de capítulos dedicados a ela é inferior.

Amaro Fontán cadra co estereotipo de humanista: un intelectual que domina e coñece a cultura clásica, escritor recoñecido de ensaio e poesía, conferenciante e arqueólogo afeccionado. A súa acción pública estaría representada pola actividade no Seminario de Estudos e o seu compromiso coa cultura galega, polo que será perseguido. Antes do seu casamento, a súa actividade é pública e o seu espazo, o exterior. Unha vez casado con Comba e inaugurada a librería, o seu espazo vital é Terranova, un espazo interior, case doméstico. Non hai referencias á relación coa súa muller. Á parte da copresenza no espazo da librería apenas interactúan na novela de maneira explícita. Noutros aspectos, o personaxe de Amaro Fontán apártase do estereotipo. Sentimentalmente o máis relevante na novela en relación con este personaxe é o vínculo que mantén con Eliseo, o seu antigo alumno do instituto. Non sente cuestionada a súa masculinidade cando, por evitar a represión política ten que esconderse, xunto con Eliseo, vestir sempre de muller e sobrevivir facendo artesanía.

Eliseo, irmán de Comba, é o personaxe masculino que máis se aparta dos estereotipos de xénero e non só polo feito de ser homosexual. Aparece descrito como un elemento que cimenta o universo de Terranova: “En Terranova viviamos nunha sagrada desorde. E Eliseo non era unha illa perdida nin un arroaz solitario. Era unha trabe de ouro nesa arquitectura da desorde. Había zonas de sombra. Esa vida escondida era parte da xeografía de Atlantis, 24” (129). Apréciase neste personaxe unha caracterización

de xénero fluída. A súa fascinación polo disface e polo teatro indispono para o mundo do mar, coma aprecia o seu pai desde ben novo: “Xúrame que non irás ao mar! Que non traballarás nunca, Eliseo!” (50) nesa afirmación hai latente unha oposición irreconciliable entre o mundo masculino dos traballos no mar e a expresión de xénero de Eliseo. El é tamén o coidador do seu sobriño Vincenzo no hospital (xunto con Comba) e é un gran contador de historias, posúe o don da narración: contos abxectos e narracións surrealistas. Outros elementos caracterízano positivamente nos roles atribuídos tradicionalmente ao xénero masculino: dos tres personaxes masculinos el é o que ten máis espazo fóra do ámbito pechado da librería; tamén lle corresponden a el as relacións sociais no ámbito da vida pública (malia moitas delas non teren lugar máis que na súa propia fantasía) e implícase na política desde os seus tempos do Seminario de Estudos. A el se reserva o papel heroico no momento máis dramático vivido na librería: o seu enfrontamento, empuñando unha pistola, cos inspectores que, acompañados do torturador arxentino, veñen buscar a Garúa.

Vincenzo, malia ser o narrador, é o personaxe masculino menos caracterizado desde o punto de vista do xénero. Excepto a súa ocupación como letrista do grupo Os Ourizos na súa primeira xuventude, non lle coñecemos máis actividade que a da librería, malia que el nunca quixera ser libreiro. Tampouco sabemos de máis relación sentimental que a vivida puntualmente con Garúa, e mesmo esta non responde ao esquema dunha relación tradicional.

En xeral, os personaxes masculinos de Rivas nesta novela son personaxes sen complexos de xénero, capaces de debilidades, sen prexuízos para chorar, ou como Vincenzo, necesitados tamén de protección, por exemplo cando, despois de pasar toda a noite agardando na rúa por Garúa (que viña de pasala con outro home) di, mentres vai sentado na barra da bicicleta conducida por ela (xeito, por outra parte, moi feminino de ir de acompañante na bicicleta):

“Rodéame cos seus brazos. É forte, a fraca. Había tempo que non me sentía tan seguro” (186).

Vexamos a continuación á orientación sexual dos personaxes do libro de Rivas.

A homosexualidade de Eliseo é coñecida pola familia, se ben non se nos fai partícipes da revelación ata a páxina 133 onde se nos explica: “Que a viaxe de Eliseo a América ou Europa era, en realidade, un internamento nun sanatorio mental”, dado que o manicomio era un modo de evitar a cadea, pois fóra detido varias veces en redadas policiais por homosexual. De feito a referencia a estas redadas é o único elemento que denota unha actividade sexual ou afectiva homosexual por parte de Eliseo. Polo menos ata o final da novela, en que se refire ao “seu amigo Pierre” nas postais que envía desde o estranxeiro.

A súa homosexualidade incorpórase á narración sen que iso provoque ningún cambio na percepción do personaxe. Cando Garúa recrimina a Vincenzo que lle ocultase esa parte da identidade de Eliseo, este respóndelle:

O que quería Garúa, é que coñeceses a Eliseo interpretado por Eliseo, sen dobraxe. Liberado da puta historia. Liberado da enxurrada da grosaría. Aquí, a violencia e a grosaría está nas leis. Homosexuais, rufiáns, proxenetas... Así di aínda a lei. Meteron todo no mesmo saco. Primeiro, unha que chamaban de Vagos e Maleantes, e logo moito peor, a lei de Perigosos Sociais. Até hoxe eran internados en colonias e prisións especiais. Volvían feitos un pingallo. (134)

Digna de análise é a relación entre Amaro Fontana e Eliseo, profesor e alumno que “se volveron inseparábeis” (44). É a Comba senil, cando revive os recordos da súa mocidade, quen nos dá unha pista da verdadeira relación entre Amaro e Eliseo:

Eles quérense.

Claro que si, mamá.

Quérense moito, quérense de verdade. Ámanse.

[...]

Eu quéroos moito tamén. Por iso teño que coidalos. E por iso casarei con Amaro. Para estarmos sempre todos xuntos. (57)

Se tomamos estas palabras como verosímiles e non como froito da súa demencia, resultaría que o matrimonio de Amaro e Comba sería unha pantalla para ocultar a relación homosexual entre Amaro e Eliseo. Outra pista dáa unha foto de estudo con Eliseo: “Son dúas fotografías. Nunha delas só están meu pai e o terceiro mozo. É unha foto de estudio. Moi elegantes, ben peiteados. O mozo está sentado, coas pernas cruzadas, e meu pai, a un lado, pousa unha man no seu ombreiro. Da outra banda, un pedestal con flores. É unha foto moi formal, de parella” (106).

O feito de que Comba teña un fillo con Amaro, non impide que a relación entre Amaro e Eliseo perdure no tempo cunha afectividade e unha complicidade que se manterá ata a morte de ambos, mesmo na distancia. E non pode ser casual, aínda que na novela aparecen como feitos totalmente alleos, a coincidencia temporal entre a noticia da morte de Eliseo (en maio de 1990), que se produce nun asilo francés, e o suicidio de Amaro, producido no outono de 1990. Cando se recibe a noticia da morte de Eliseo, di Vincenzo “Non sei o que pasou con exactitude na intimidade do seu maxín, mais Amaro interpretou todo isto como unha mensaxe. En silencio, durante días, preparou o seu adeus” (242).

2. Cabalos e lobos

O libro de Fran Lorenzo, *Cabalos e lobos*, narra a historia dunha familia burguesa de orixe alemá que se asenta en Vigo nos primeiros anos do século XX. Os protagonistas son fundamentalmente

os habitantes do piso familiar, na Gran Vía de Vigo, habitado por seres que viven un conflito soterrado que determina as relacións entre eles e elas.

Comecemos por analizar a representatividade feminina na novela. Da case vintena de personaxes que aparecen nela, practicamente a metade son mulleres. Porén este dato non é de moito interese dado que algunhas delas simplemente se mencionan. Así e todo, os perfís cinguense aos tradicionalmente atribuídos ao xénero feminino: tradutora, empregada do fogar, enfermeira, co-ciñeira e mulleres burguesas sen ocupación remunerada; aparece citada tamén unha avogada. Igualmente os personaxes masculinos responden, nas súas ocupacións, aos estereotipos clásicos: comerciante, empresario, médico, tipógrafo e boxeador. Así pois, malia o equilibrio numérico, non se ofrecen modelos non estereotipados, por mais que se aprecia unha evolución histórica nos personaxes femininos como Paula, a narradora, unha profesional da tradución ou Branca, a súa avogada. Por outra parte a interacción entre personaxes femininos limitase ás conversas entre Gloria e Paula, nai e filla. O universo feminino e as relacións entre mulleres quedan restrinxidas a ese ámbito de enfrontamento familiar.

Os roles protagonistas están tamén numericamente equilibrados: dúas mulleres, Gloria e a súa filla, Paula, e dous homes, Álvaro, irmán de Gloria, e Ramón, o seu marido. Os dous personaxes femininos principais non son modelo de ruptura de estereotipo.

Gloria Beckmann fixo estudos na Escola de comercio (141), e é herdeira da empresa familiar, pero xamais exerce nela ningunha responsabilidade, posto que é o seu marido, Ramón, quen se fará cargo dela. O personaxe, que aparece presentado desde o punto de vista da filla (voz narradora na novela), é o dunha muller burguesa, fría, e mesmo frívola, lectora de novelas rosas e que amaba profundamente ao seu home, amor que perduraría mesmo anos despois da súa morte. Paula mantén unha relación tensa coa nai,

e son correntes os comentarios negativos, mesmo desprezativos sobre ela. Critica os seus modos tiránicos ao tempo que enxalza o amor submisivo ao seu marido. Só ao final da novela, unha vez que se desvela o conflito familiar, a figura de Gloria adquire un valor completamente diferente e ese feito cambiará a percepción que Paula ten da súa nai e a relación entre ambas.

Paula Costa Beckmann, voz narradora nos primeiros vinte capítulos da novela, é unha muller independente, profesional da tradución e que traballou e se formou en distintas universidades europeas e americanas. Este perfil aparentemente independente, non se corresponde cunha muller que, embarazada, volve á casa familiar a buscar o amparo e alí permanecerá o resto da súa vida. Curiosamente, o autor decide non dedicar espazo ao seu embarazo, froito dunha relación sexual puntual, e do que nacerá o seu fillo Thomas, malia que será o suficientemente importante como para determinar o seu regreso a Galicia. Este feito contrasta coa importancia que Lorenzo dedica á relación maternal que Paula desenvolve polo seu tío, cando esta parte para Santiago: “Esa mañá, e até que naceu Thomas case quince anos despois, Álvaro Beckmann empezou a ser o meu fillo. Fun nai del alí mesmo e alí mesmo o abandonei. Un parto prematuro, súbito, sen anunciación, presidido pola postal tecnicolor dunha praia do Mediterráneo, pendurada sobre o tapiz ocre do compartimento” (67).

Ramón Costa, marido de Gloria, é o estereotipo de masculinidade heteropatriarcal: un home feito a si mesmo, ambicioso, sen escrúpulos “sabíase tan guapo coma ignorante, pero había unha certeza que o asistía sobre todas as demais: a necesidade de vencer” (126). Non concibe outra cousa que o éxito persoal e nese contexto a muller que o acompañe é un elemento máis de ascenso social e de estatus, e por iso, e non por amor, casa con Gloria. Fisicamente aparece descrito como unha icona masculina da homosexualidade, segundo Álvaro: “Ramón era [...] orgulloso das súas proporcións

perfectas, do seu porte de galán e do seu sorriso burleiro, da súa virilidade. Encarnaba unha certa plenitude, a da lámina de anatomía masculina da miña enciclopedia escolar” (150).

Álvaro Beckmann é o contrapunto a Ramón Costa. Fronte á fortaleza e o poder de Ramón Costa, temos a debilidade e a indolencia de Álvaro, insignificante para impedir, por exemplo, a toma de control do cuñado da empresa familiar. Por outra parte é o único dos personaxes que amosa un interese no coidado da sobriña e que suple en reiteradas ocasións a ausencia de Gloria: “A vida de Álvaro consistía en coidarme a min” (65). O personaxe de Álvaro, identifica o seu desexo por outros homes desde os dez anos, e sufrirá o oprobio que iso supón na sociedade galega do momento. Asemade, cumpre tamén unha función didáctica: poñer de manifesto as dificultades de ser gay nunha época en que socialmente a homosexualidade era considerada unha conduta inmoral e que a ditadura consideraba ilegal. Nese contexto o personaxe vive o seu desexo na sordidez dos antros, na ocultación, no medo á denuncia e na renuncia ao amor. Fronte a esa vivencia vergonzosa da súa orientación sexual, -sen que o autor amose intención ningunha de xulgar negativamente o personaxe, máis que como vítima dunha época-, aparece Thomas, o seu sobriño-neto, o fillo de Paula, homosexual tamén, que vive a súa opción sexual con naturalidade e con orgullo. A admiración que Álvaro amosa por Thomas desculpa a súa propia covardía.

O aspecto máis interesante da novela desde o punto de vista das identidades sexuais é o contrapunto entre os personaxes masculinos protagonistas, Álvaro e Ramón. Álvaro devece por Ramón desde o primeiro momento en que o ve, con dez anos. Ramón, un sedutor cun físico poderosamente atraente para os ollos dun home homosexual (en ningún momento se destaca este aspecto físico cando o punto de vista é o de Gloria), representa na novela o estereotipo de masculinidade heteropatriarcal. Non obstante sabe

das miradas luxuriosas do seu cuñado e mesmo parecería que se sente alagado. Pero a súa masculinidade heterosexual sen fisuras de mozo falanxista queda cuestionada cando sabe da relación de Álvaro con Bruno. Ese feito é a espita que desencadea unha escena que, baixo a aparencia dun escándalo moral, en realidade podemos interpretar como unha reacción de celos que fai espertar nel o desexo latente, e que pon en práctica de modo violento na fatídica “noite da caída”. Lorenzo fai que o desexo homosexual flúa nel dunha maneira primitiva e violenta, desmontando así, como se fose unha novela de tese, o binarismo do desexo homo-hetero.

3. O corazón de Xúpiter

O corazón de Xúpiter é unha novela xuvenil escrita por unha muller, Leticia Costas, unha das autoras de máis éxito de vendas na literatura xuvenil galega actual. Esperaríase que, sendo unha escritora, o universo feminino aparecese representado con máis riqueza e que, sendo unha autora nova, as súas mulleres escapasen aos roles tradicionais característicos. Pero como veremos, isto non é así.

Achéganse á vintena o total de personaxes citados dos cales só oito teñen nomes femininos. Esta lixeira inclinación favorable numericamente aos personaxes masculinos repítese se observamos unicamente os personaxes protagonistas: Isla e Mar, as dúas amigas inseparables, son as protagonistas femininas, e Xúpiter, Carballo e Anxo son os protagonistas masculinos.

Os personaxes son maioritariamente adolescentes. Os únicos adultos que aparecen fano ocasionalmente e sen relevancia, de modo que non ofrecen parámetros significativos para definilos con respecto aos estereotipos de xénero: o pai e a nai de Isla falan indistintamente con ela sobre os asuntos que concirnen á súa educación.

A protagonista, Isla, é unha rapaza de dezasete anos afeccionada á astronomía, “unha romántica sen remedio” (12) que sucumbe

sen reparos ao cortexo de Xúpiter, o seu galán na rede, malia as advertencias do seu círculo de amizades. A relación entre Isla e Xúpiter non difire dos principios do amor romántico tradicional salvo polo feito de que se desenvolve exclusivamente on line. No caso de Xúpiter, e dado que se trata dunha personalidade ficticia, as estratexias de conquista masculina encaixan á perfección co amor ideal. Por outra parte, o personaxe de Isla non é só vítima de Xúpiter senón que tamén sofre acoso escolar por parte de Carballo e o seu grupo, que remata nunha agresión sexual.

Os personaxes de Anxo e Carballo serven á finalidade de reforzar o estereotipo de vítima de Isla: Anxo representa o amor verdadeiro que Isla despreza polo amor ideal, e Carballo, o rapaz acosador e ruín que ten un comportamento chulesco e provocador xustificado, na novela, por vir dunha familia desestruturada.

Mar é a mellor amiga de Isla, a súa “salvadora”, pois protéxea dos seus acosadores. Curiosamente esta relación tan íntima que se suxire entre elas maniféstase practicamente en exclusiva en diálogos sobre homes, conquistas e o amor. Apenas en dúas ocasións os temas de conversación escapan a esas escenas tan manidas na cinematografía romántica das confesións amorosas das amigas.

Mar é lesbiana, polo que é pertinente para a análise dos modelos de relacións sexuais presentes na obra. A súa orientación sexual é coñecida desde o principio por Isla e o seu círculo de amizades, e intégrase dunha maneira totalmente normalizada. As expresións de cariño entre as amigas son frecuentes e sen ningunha suspicacia. O plano da amizade e o plano das relacións amorosas e sexuais están totalmente separados. Tanto Isla como Anxo son respetuosos coa relación que Mar establece con Sandra, e as mostras amorosas entre elas xorden espontaneamente na súa presenza.

Non obstante, a orientación sexual de Isla parece non escapar ao estereotipo de muller que devén lesbiana despois dunha experiencia negativa cun home: cando Isla lle pregunta se algunha

vez estivo namorada, ela di que creu que si, “do mamalón co que perdín a virxindade no asento traseiro dun coche vello unha noite de borracheira. Desde esa, non volvín mirar para ningún tío. Saín escaldada” (55); e volve en repetidas ocasións a esa experiencia que a marcou negativamente. É verdade que ela en dúas ocasións afirma que este feito non tivo nada que ver coa súa orientación sexual, pero a importancia que lle dá e a maneira de vinculalo á súa experiencia sexual e amorosa parece suxerir o contrario.

A continuación analizaranse tres dos libros de literatura a cabalo entre o infantil e xuvenil. Son os tres libros máis vendidos neste apartado de idade (a partir de 12 anos) polas editoriais Xerais e Galaxia durante o ano 2015.

4. Escarlatina, a cociñeira defunta

En *Escarlatina, a cociñeira defunta*, Leticia Costas, que repite como autora máis vendida neste segmento de idade, experimenta co mundo do Alén. Escarlatina, a personaxe que dá título ao libro é unha nena cociñeira, morta, que vivira no século XIX e que axudará a Román, o protagonista masculino, a realizar un prato que conquistará á xente viva e aos habitantes do Inframundo.

Ao ambientarse a novela no mundo do Alén, con personaxes que non teñen que responder á verosimilitude, ábreanse as posibilidades de escapar dos estereotipos de xénero con facilidade. Non obstante, non sempre é así na novela. É verdade que Leticia Costas ten coidado de utilizar unha linguaxe inclusiva especialmente cando se refire aos proxenitores de Román, e de asignarlles tarefas compartidas e status social idéntico. Son poucos os personaxes da novela, e algúns apenas se citan, pero de entre os secundarios merece a pena destacar, pola súa aparencia non estereotipada, a figura de Nicotina, a condutora do mortobús, unha esqueleta (sic) de pelo longo que leva unha gravata e fuma en pipa. Escarlatina, coa súa cicatriz na fazula, os beizos violetas e a súa pel violeta que

Lle dá unha aparencia de boneca tétrica non responde tampouco ao estereotipo de rapaza da que se namora o protagonista, se ben a autora non deixa de resaltar a súa beleza cando estaba viva ao facernos ver a foto da súa tomba. Pero o certo é que na novela, malia levar como título o nome dunha personaxe feminina, os heroes son masculinos: son Román e o seu avó os que corren a aventura da carreira de coches no Inframundo (ambientación caracterizadamente masculina), é o avó quen libera o Inframundo da tiranía de Amanito, e é Román quen inventa o prato que liberará a Escarlatina. Ademais non hai ningún outro personaxe feminino co que Escarlatina interactúe, salvo que consideremos feminino o personaxe da araña defunta que vive no seu nariz. En definitiva, tampouco neste caso se ofrecen modelos femininos rupturistas cos estándares das novelas de aventuras clásicas.

5. Tonecho de Rebordechao

En *Tonecho de Rebordechao*, de Breogán Riveiro, o protagonista é Tonecho, un rapaz de dez anos, orfo de pai e nai que vive cos seus avós nunha pequena aldea de Ourense que conta con 22 habitantes. Na obra nótase a intención do autor por ofrecer situacións non sexistas, porén, fóra dalgúns comentarios concretos feitos con intención didáctica, o mundo que ofrece o libro é clásico e mesmo retrógrado no referente ao xénero.

O didactismo aparece nomeadamente en dous momentos: en primeiro lugar cando o avó lle explica ao neto que non puido ser unha muller policía, como lle contara a profesora, quen atopara ao Home Lobo de Allariz, porque ata hai poucos anos as mulleres neste país non podían ser policías nin estar no exército, nin sequer abrir unha conta bancaria e esténdese en explicarlle ao rapaz cal era a situación. A segunda ocasión é como resposta á actitude do avó de Tonecho quen, ante a convocatoria á súa muller, Hermesinda, de 77 anos, e a outra veciña para presidiren a mesa

electoral na aldea, parece dar por suposta a súa incapacidade. A resposta da avoa é categórica: “-Pero ti, pasmón! Pensas que as mulleres non somos quen de valernos por nós mesmas? Os homes non valedes para nada! Ou seica pensas que porque mexas de pé es mellor ca nós?” (90).

Pero, malia estes exemplos, o mundo masculino tradicional e os estándares de xénero dominan o discurso. Por exemplo as dúas mulleres con algunha presenza na novela non falan nunca entre elas, tampouco entre Tonecho e a súa avoa, pero as conversas e a complicidade entre neto e avó son frecuentes, falan de coches, participan xuntos en escenas de caza, etc. Ás veces as situacións chegan a ser pexorativas ou mesmo denigrantes para a imaxe da muller, como cando a avoa lle recomenda ao seu marido, home afeccionado á cultura por moito que sexa un simple labrego, que tire cos libros, que basta con que quede cuns poucos que teñan as tapas bonitas; ou cando se fai pasar a avoa por unha frívola que bota toda a xornada de reflexión probando vestidos para decidir que leva posto o día das eleccións.

Mesmo hai unha escena en que, sen buscalo, se reforza o binarismo de xénero e mesmo a homofobia tradicional caracterizando negativamente a homosexualidade: Kevin, o seu amigo, chámalle ‘maricallo’ a Tonecho por falar da chuvia nun ton poético, e a profesora repréndeo dicíndolle que “escribir poesías non era de maricallos, e que había moitos poetas que eran homes bariles e afoutos” (25).

6. Chamádeme Simbad

Chamádeme Simbad, de Francisco Castro é o último dos libros que se analizarán aquí, e o que máis se afasta da intención de superar os estereotipos de xénero. A muller ocupa no libro un papel irrelevante. Dos nove personaxes que aparecen na novela só dous son mulleres: a primeira, a nai de Paulo, o protagonista, lígase insisten-

temente a súa presenza aos traballos domésticos e dos coidados; fóra dese ámbito, é inexistente. A segunda é María, que aparece nunha única escena, dise que xogando o fútbol, pero a atención diríxese ao seu irmán de tres anos e a única xogada que este fai.

Non hai intención ningunha no libro de respectar unha linguaxe inclusiva, cando se refire aos pais do protagonista, ou cando se di que non poden coidar ao avó porque precisa de “médicos e enfermeiras” (168). Rechía a insistencia do protagonista en referirse en repetidas ocasións á súa profesora como “a señorita”.

En concordancia co dito, as figuras masculinas aparecen ben descritas, o pai, un executivo de vendas, sempre ocupado ao teléfono, ou o avó, o Capitán dos Sete Mares, ou Bernardino, o tío, caracterizado fisicamente coma un pirata.

7. Conclusión

A primeira observación sobre os libros aquí estudados, escollidos tendo en conta a información sobre os exemplares máis vendidos das dúas principais editoriais galegas é que, fronte ao numeroso elenco de autoras que publican na actualidade en galego, só unha está entre as autoras máis vendidas no ano 2015. Este feito revela a escasa importancia que ás cuestións de xénero se lle dá ata o momento nas seleccións de libros recomendados nos centros de secundaria galegos.

Polo que respecta ás personaxes de mulleres, podemos dicir que o xénero feminino aparece menos representado en todas as obras analizadas, nalgunhas mesmo infrarrepresentado. Faltan heroínas protagonistas, o único personaxe feminino que ofrece un modelo atraente por superar os estereotipos de xénero é Garúa na obra de Rivas. Chama a atención que mesmo no libro que leva nome de muller, e escrito por unha muller, *Escarlatina ou a cociñeira defunta*, o heroe protagonista é un rapaz. *O último día de Terranova* e a única das novelas que presenta personaxes con feminidades e

masculinidades non estandarizadas. Outra carencia significativa dos seis libros analizados aquí é que en ningún deles aparece o mundo das relacións entre mulleres ben representado. Se xa son escasos os personaxes femininos protagonistas resulta aínda máis chocante que as conversas entre elas sexan inexistentes nalgún caso, escasas, noutros, ou restrinxidas a conversas estereotipadas sobre o amor e nas que o centro de atención segue sendo o varón, como ocorre en *O corazón de Xúpiter*. E isto é así tanto nas que hai un protagonista e narrador masculino como, sorprendentemente, naquelas en que a protagonista e/ou narradora é unha muller (é o caso de *Lobos e cabalos* e de *O corazón de Xúpiter*).

Por último, a presenza de personaxes con sexualidades non normativas en tres dos seis libros analizados é moi significativa. Os homosexuais e lesbianas son nos tres casos presentados como personaxes nos que a orientación sexual é complementaria da súa identidade pero non determinante no seu rol na novela, mesmo se a súa escolla sexual determinou a súa vida, coma no caso de Álvaro, en *Terranova*, ou Eliseo en *Lobos e cabalos*. Neste aspecto, a entrada de personaxes con sexualidades non heterosexuais parece que resulta máis fácil para os escritores e escritoras que a representación de mundos non androcéntricos.

Para rematar, e volvendo ao obxectivo deste estudo, se a representación de modelos de xénero que superen os estereotipos é tan escasa nas obras de narrativa máis vendidas en Galicia no último ano, parece fundamental exercer algún tipo de presión ás editoriais e mesmo facer indicacións neste sentido aos departamentos de Lingua galega e literatura dos centros de ensino para que a produción literaria, especialmente a dirixida especificamente á xente máis nova, incorpore, definitivamente identidades de xénero máis diversificadas, e personaxes femininas que representen valores propios dunha educación que quere superar as barreiras de xénero.

Referencias bibliográficas

- Herrero, Carolina e Fátima Arranz. "La representación de la feminidad en la literatura infantil: un análisis de contenido." *III Xornada de Innovación Educativa en Xénero. Docencia e Investigación*. Servizo de publicacións da Universidade de Vigo, 2014, pp. 157-175.
- Lovering Dorr, Ann, e Gabriela Sierra. "El currículo oculto de género." *Educar*, 1998, www.educandoenigualdad.com/antiguaweb/spip.php?article237.
- Torres, Jurjo. *El currículo oculto*. Ediciones Morata, 1991.
- Pena, Montse. "As imaxes femininas na narrativa infantil e xuvenil galega: dos roles tradicionais á novela feminista (1975-1985)." *Maldrygal. Revista de estudos galegos*. vol. 15, 2012, pp. 107-117.
- Suárez, Beatriz. *Sexualidades: Teorías literarias feministas*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2003.
- Walton, Gerald. "The hidden curriculum in schools: Implications for lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer youth." *Alternate Routes: A Journal of Critical Social Research*, vol. 21, 2005, pp. 18-39.

Singularidades da articulación socio-discursiva da narrativa galega de autoría feminina

Dolores Vilavedra

Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Este artigo tenta explicar as singularidades sistémicas e discursivas que caracterizan o desenvolvemento diacrónico do corpus de obras que integran a chamada “narrativa galega de autoría feminina” dende a década dos 80, cando aumenta de forma notable o número de autoras e obras, ata a actualidade. O obxectivo final desta análise é valorar a pertinencia e operatividade da devandita etiqueta ou, pola contra, a súa simple funcionalidade comercial.

Palabras chave: narradoras, narrativa galega, autobiografía, emigración.

Resumen: Este artículo pretende explicar las singularidades sistémicas y discursivas que caracterizan el desarrollo diacrónico del corpus de obras que forman la llamada “narrativa gallega de autoría femenina” desde la década de los 80, cuando se incrementa de forma notable el número de autoras y obras, hasta la actualidad. El objetivo último de este análisis es valorar la pertinencia y operatividad de dicha etiqueta o, por el contrario, su mera funcionalidad comercial.

Palabras clave: narradoras, narrativa gallega, autobiografía, emigración.

Abstract: This article's aim is to explain the systemic and discursive singularities that characterize the diachronic development of the corpus of works that integrate the so-called “Galician narrative of female authorship” starting from the decade of the 80s, when the number of authors and works increases notably, up until the current days. The final objective of this analysis is to evaluate the pertinence and operability of the fore said label or, contrary wise, it's plainly commercial functionality.

Key words: narrators, female na-rrators, Galician narrative-autobiography-emigration

1. Balizas sistémicas e cronolóxicas do corpus

En 2007 publiquei un artigo (Vilavedra, “Unha achega”) no que tentaba unha primeira achega á narrativa galega de autoría feminina que pretendía explicar as singularidades do desenvolvemento histórico dese corpus. Case unha década despois, volto sobre o asunto sintetizando algunhas das conclusións ás que chegaba naquelas páxinas e que hoxe seguen a parecerme plenamente válidas; utilizareinas logo como punto de partida para completar e actualizar a miña proposta interpretativa do devandito desenvolvemento histórico, e para ofrecer unha primeira aproximación a como se configurou sistémica e discursivamente ese corpus que podemos etiquetar en conxunto como ‘narrativa de autoría feminina’: tentaremos definir cales son os parámetros -se é que os hai- sincrónicos e diacrónicos que nos permiten identifiqualo como tal ou se, pola contra, esa categoría autorial se articula de xeito artificial, a partir de tópicos escasamente fundamentados e intereses mercantís e, polo tanto, resulta inoperante para explicar as traxectorias creativas das autoras que imos abordar e máis como criterio taxonómico do devandito corpus.

1. 1. Unha ollada á diacronía

Dende unha perspectiva diacrónica, hai dous factores que non debemos ignorar. En primeiro lugar, o efecto da longa sombra de Rosalía de Castro, a nosa escritora fundacional, que orientou practicamente todas as que viñeron detrás polos vieiros da poesía, coa excepción da literatura infantil e xuvenil (de agora en diante, LIX) unha modalidade creativa que entre nós non iniciaría o seu ciclo ata os 60. En segundo lugar, a explosión cuantitativa que na literatura galega se produce, a todos os niveis, a partir dos 80 e os 90 e que determinará, como veremos, que a partir do 2000 poidamos falar dun incremento substancial do número de narradoras, e do seu ritmo de publicación. As primeiras décadas da

posguerra son un ermo, no que á narrativa de autoría feminina se refire: non será ata 1971 cando apareza a primeira -e única- novela dunha escritora que despois se iría consolidando (e canonicando) como poeta: *Adiós María* de Xohana Torres. Seguramente foron a carencia de referentes e as dificultades á hora de obter lexitimación pública para o seu proxecto narrativo (lembramos o aberto cuestionamento por parte dun agraviado Blanco Amor da concesión do Premio Galicia á novela de Torres) factores determinantes da súa aposta radical pola poesía. O sistema literario galego non tiña daquela, entre as súas prioridades, a de descubrir e promocionar narradoras, atafegado como andaba cos deberes que se autoimpuña para acadar o desexado espellismo da normalización. A este modelo autorial de francotiradora ou creadora solitaria, só comprometida co seu proxecto artístico e cos ritmos da súa inspiración, responden tamén unha serie de narradoras que publicarían nos 80 e que nos legarían unha ou, como moito, dúas obras en cada caso: Susana Antón, Carmen Panero, Xosefa Goldar ou Teresa Otero Sande son nomes que hoxe nos resultan descoñecidos, malia a boa acollida que, en xeral, a crítica lle prestou no seu día ás súas obras.

Pola contra, neses mesmos anos comezan a publicar tamén outro grupo de narradoras que, fronte ás anteriores e malia as diferenzas que presentan entre si, como colectivo sinalan un cambio cualitativo no referido á configuración dunha imaxe autorial forte e ben definida, que se verá reforzada ademais pola continuidade das súas traxectorias creativas. Estou a falar de Marina Mayoral, Úrsula Heinze, Margarita Ledo e María Xosé Queizán. Sen dúbida, na dialéctica entre ambos modelos autorais sería este segundo o que se imporía, entre outras razóns, na miña opinión, pola súa capacidade para ir evoluíndo, en diálogo coa evolución dos feminismos, cuxas achegas incorporarían tanto ao discurso literario coma ao seu activismo público.

Aínda que separadas grosso modo por unha década de diferenza (por exemplo, Goldar é de 1953 mentres que Mayoral é do 42 e Heinze do 41), o que distingue unhas autoras das outras non é tanto a idade coma o diferente modelo ao que responden e que terá, como consecuencia máis importante para o que a nós agora nos interesa, unha concepción limitada da súa propia produción literaria no caso do primeiro grupo, fronte a unha praxe centrífuga e dinámica nas segundas. E esta praxe vai ser, na miña opinión, a estratexia máis eficaz de ruptura cos estereotipos desenvolta por estas autoras, de consecuencias moito máis profundas e perdurables no noso sistema literario que as derivadas do compromiso que todas elas mantiveron, con todos os matices que se queiran e en maior ou menos grao, co(s) feminismo(s).

Hai nestas autoras -Heinze, Mayoral, Ledo, Queizán- unha certa condición excéntrica, materializada de xeitos diversos pero que se cadra foi o que marcou a diferenza -afeitas como estaban a vivir na outredade- á hora de apostaren por un perfil autorial que, como veremos, era naqueles intres e no contexto literario galego, claramente heterodoxo. No xa citado artigo de 2007 cualifiquei Mayoral e Heinze como autoras dobremente periféricas, pola súa condición de mulleres e por ubicárense ambas lonxe do centro xeográfico e/ou lingüístico do sistema: Mayoral vive en Madrid dende hai décadas e abala constantemente entre galego e castelán como linguas de expresión literaria mentres que Heinze, nada e formada en Alemaña, escollería o galego para a narrativa e xa serodidamente volvería ao alemán para a poesía. A traxectoria de Ledo é ben singular pois, ademais de vivir bastante tempo fóra de Galicia (Portugal e Barcelona), a súa excentricidade levouna a buscar no audiovisual novas ferramentas de expresión artística e a decantarse, durante o tempo que cultivou a narrativa, por un rexistro claramente experimental e de vangarda, o que a singularizaría como autora nun momento en que outras -como as xa

citadas Sande, Goldar ou Panero- apostaran por aqueles mais topicamente femininos como o lírico, o sentimental ou o onírico.

No caso de María Xosé Queizán, aínda partindo dunhas coordenadas biográficas máis convencionais, o afán de ruptura cos modelos establecidos é moi evidente en toda a súa traxectoria. En primeiro lugar, Queizán intégrase nun grupo literario -a chamada Nova Narrativa Galega (a partir de agora, NNG)- no que era a única muller, nuns tempos en que as mulleres eran simplemente invisibles no espazo público, sendo ademais unha firme defensora da condición grupal do movemento; de feito, as dúbidas que reiteradamente suscita na crítica especializada a inclusión de Xohana Torres na NNG (habendo como hai argumentos literarios abondos para respaldala) son consecuencia, na miña opinión, da súa vontade de ficar á marxe de calquera adscrición grupal e de levar adiante unha traxectoria literaria singular. Así, o valor rupturista que acada unha obra como *A orella no buraco* (1965) vai máis alá do ámbito estritamente literario, no que a súa calidade resulta incuestionable, para invadir o sistémico por mor da singularidade da súa autora. En segundo lugar, Queizán será a primeira dunha serie de autoras que ignorarán os ciclos creativos que se consideraban habituais nas escritoras galegas: estas adoitaban ser basicamente poetas e á narrativa achegábanse unha vez recoñecidas como tales, e case sempre só de xeito puntual; velaí os casos de, salvando as diferenzas, Pura Vázquez, Xohana Torres, Marica Campo ou Helena Villar Janeiro. Queizán ignora a convención e, logo de apostar reiteradamente pola narrativa e o ensaio (os xéneros tradicionalmente menos cultivados polas mulleres), e cando xa ningún o esperaba, comeza a publicar poesía, con éxito e de forma reiterada, na década dos 90 . No referido a esta cuestión, as traxectorias de Úrsula Heinze e Marilar Aleixandre son ben semellantes ás de Queizán: a primeira abandonou a narrativa en galego logo de ser a primeira muller en obter o Premio Blanco

Amor de novela en 1994 con *Culpable de asasinato* para centrarse despois, como xa se dixo, na poesía en alemán; Aleixandre estrearaíase como poeta en 1998 publicando *Catálogo de velenos*, e volvería ao xénero de forma reiterada mesmo despois da consagración que para a súa obra narrativa supuxo ser en 2001 a primeira gañadora do Xerais con *Teoría do caos*. Propoño logo interpretar as decisións de Queizán, Heinze e Aleixandre como un cuestionamento implícito por unha banda, da tradición e do modelo que para as escritoras galegas se fora impondo por medio dela, e por outra do valor real, alén do estritamente sistémico, dos mecanismos de canonización convencionais como os premios literarios.

1.2. As escritoras ante a disxuntiva

Sen dúbida, e como xa fomos comprobando, as escritoras galegas levan, tamén dende Rosalía, dedicándose a subverter -por non dicir ignorar- a xerarquía convencional de xéneros literarios. Xa se comentou o acontecido coa poesía, á que moitas das narradoras chegan serodiamente e á que lle outorgan un papel secundario -cando menos dende o punto de vista cuantitativo- no conxunto da súa produción, pero máis significativa me parece a aposta decidida de moitas delas por un xénero tradicionalmente ‘masculino’ como o ensaio: non só non renuncian a empregalo, senón que mesmo hai casos como o de Teresa Moure no que o ensaio constitúe a vía de acceso á dimensión pública da escrita, vía que ademais lle permite acadar unha fulgurante canonización. Margarita Ledo foi neste eido precursora e mesmo semella ter renunciado aos xéneros máis convencionalmente creativos para apostar decididamente polo ensaio de corte académico, case sempre relacionado co xornalismo e a comunicación; os casos de Queizán e Aleixandre son tamén moi significativos polo que se refire a esta cuestión.

A LIX semella ser outra das leiras que as narradoras galegas prefiren sachar: Helena Villar, Aleixandre, Moure, Aneiros. Marica Campo, Reimóndez... Todas elas cultivan ou cultivaron esa modalidade de xeito máis que puntual. Se nas décadas dos 80 e 90 esta querenza das narradoras pola LIX explicábase por unha banda, pola necesidade de fornecer lecturas en galego ao novo sistema educativo e, por outra, polo afán de moitas escritoras de facer chegar ao público máis novo as achegas da segunda onda feminista, estes argumentos xa non serven por volta do novo milenio, cando a produción de LIX está máis que normalizada, e xeneralizados os novos modelos feministas nun ámbito de creación literaria menos precisado, cando menos en aparencia, do pulo militante. As consecuencias deste cultivo habitual da LIX por parte das narradoras teñen lugar, sobre todo, no plano da nivelación de modalidades literarias, co cuestionamento implícito que esa nivelación supón dos criterios xerárquicos que tradicionalmente condicionan a taxonomía desas modalidades (e co plus de canonicidade que isto supón para a LIX).

Polo que se refire aos premios, semella que as narradoras non lles dan demasiada importancia, se cadra porque tampouco se senten moi representadas neles. Por citar só os casos máis emblemáticos, o Premio García Barros (convocado dende 1989) só foi obtido por mulleres en 1997 (María Gándara, *Magog*) e 2013 (Anxos Sumai, *A lúa da colleita*), o Blanco Amor, ademais de en 1993 por Heinze, como xa se comentou, levárono en 2005 Dolores Ruiz (*Dentro da illa*) e en 2008 Inma López Silva (*Memoria de cidades sen luz*). Sen dúbida, é no Xerais onde mellor representadas están as narradoras (velaquí a nómina de gañadoras: 2000, Marilar Aleixandre por *Teoría do caos*; 2002, Inma López Silva por *Concubinas*; 2005, Teresa Moure con *Herba moura*; 2007, Rexina Vega, *Cardume*; 2009, Rosa Aneiros, *Sol de inverno*; 2010, Iolanda Zuñiga, *Periferia*; 2014, María Reimóndez, *Dende o conflito*). Pero

alén de nóminas e agravios cuantitativos, queredría comentar máis ben ata que punto moitas destas narradoras ignoraron os condicionantes que do premio se poderían derivar para o desenvolvemento das súas traxectorias literarias. Por exemplo, Inma López Silva non tería reparos en mudar de editorial, cambiando Xerais por Galaxia, aínda que a obtención do galardón supón tacitamente pasar a formar parte da nómina de autoras e autores ‘da casa’; María Gándara, logo de obter o referendo de público e crítica con *Magog*, voltou á LIX, xénero no que se dera a coñecer e que non volveu abandonar, e algo semellante acontecería con Dolores Ruiz; tampouco no caso de Iolanda Zúñiga o premio semellou funcionar como estímulo para a publicación; o caso de Aleixandre é tamén ben curioso pois, como xa adiantei, tras ser a primeira gañadora do Xerais, non volveu publicar narrativa (agás a recolleita de relatos *O coitelo en novembro*, 2005) e optou por centrarse na LIX e por estrearse, con éxito, na poesía. Casualidades? Semellan demasiadas. Na miña opinión, todas estas decisións son interpretables como reaccións tendentes a darlle a importancia xusta a uns galardóns sen dúbida sobrevalorados nun sistema eternamente precisado de autolexitimarse e que ata a década do 2000 non amosara excesivo interese polo que as narradoras tivesen que achegar.

O caso de Marilar Aleixandre é ben interesante: ela é a máis excéntrica das excéntricas pois, ao xa comentado, cómpre engadir que é a única delas de formación e profesión científica (na actualidade é catedrática de Didáctica das Ciencias na Universidade de Santiago de Compostela). Por outra banda, amosou sempre unha especial querenza por tender pontes coas xeracións seguintes, vencellándose a moitos dos seus proxectos; por citar só algúns exemplos, nos 90 implicouse activamente no Batallón Literario da Costa da Morte e na cooperativa editorial Letras de Cal, e foi autora do guión da serie de BD “Os escachapedras”, publicada durante 14 números na revista Golfiño (2000-2001). No caso de

Aleixandre, o dinamismo e apertura da súa praxe literaria resultan incuestionables, pois ten abordado, aínda que sexa de esguello todos os xéneros canónicos (vid. a súa produción na súa web persoal www.marilar.org).

Por último, cómpre sinalar tamén que todo este grupo se caracteriza polas súas reiteradas tomas de posición na esfera pública: o activismo feminista de María Xosé Queizán levaríaa a poñerse á fronte da FIGA (feministas independentes galegas) e da revista *Festa da palabra silenciada*; Helena Villar Janeiro relanzaría a Fundación Rosalía de Castro baixo a súa presidencia entre os anos 2005 e 2012; Margarita Ledo, hoxe membro da executiva da Real Academia Galega, catedrática de comunicación audiovisual e directora de cine, militou activamente no nacionalismo clandestino, ata o punto de ter que exiliarse a Portugal en 1974, dirixiu *A nosa terra* entre 1977 e 1980 e promoveu e deseñou as revistas *Escrita* da Asociación de Escritores en Lingua Galega e *Festa da palabra silenciada*; Heinze foi presidenta do Pen Clube de Galicia entre 1991 e 1995, e a faceta militante máis coñecida de Aleixandre é a súa activa participación en 2002 co colectivo Burla Negra na denuncia da catástrofe do Prestige e, máis recentemente, a súa pertenza ao grupo promotor da plataforma política “Encontro por unha marea galega”.

1.3 Pero...houbo un boom?

Afondar na análise sistémica permítame confirmarme na miña proposta (2007, “Unha achega”) de considerar o ano 2000 como un verdadeiro punto de inflexión no proceso de articulación dunha narrativa galega de autoría feminina por dúas razóns fundamentais. A primeira, que ese é o ano no que Xerais publica a antoloxía *Narradoras*, un volume que -malia a súa modesta fasquía- se presentaba cunha dobre ambición cartográfica e canonizadora, se atendemos ao que se di na contraportada dunha obra que declara

querer ser “o espello dun momento en que a poesía e a narrativa escrita por mulleres están a revelarse como unha achega imprescindíble na creación” mais tamén contribuír “a formar un corpus literario que sen dúbida marcará o futuro da literatura galega”. A segunda, que é xusto ao ano seguinte cando o prestixioso premio de novela que a editorial patrocina dende 1984 recae por vez primeira nunha escritora: Marilar Aleixandre coa súa *Teoría do caos*. A partir de entón, outras seis autoras faranse con este galardón mais sería unha simplificación falar dunha Xeración Xerais de narradoras, pois entre elas non se dan as coincidencias mínimas en parámetros tales como a idade; por outra banda, mentres que algunhas como Rexina Vega o Iolanda Zúñiga se dan a coñecer coa obra premiada e amosan unha actividade literaria de baixa intensidade pública, outras fanse co galardón tras unha prolífica traxectoria, como Aneiros o Reimóndez, apostando por un perfil moito máis profesional. Outro tipo de aparentes coincidencias entre elas, como pode ser o compromiso público destas escritoras con determinadas reivindicacións (Aneiros nos movementos sociais de protesta pola catástrofe do Prestige) ou o seu activismo político (Inma López Silva como candidata en diversos procesos electorais polo partido Compromiso por Galicia) ou social (Reimóndez como promotora da ONG Implicadas no desenvolvemento) ten que ver, na miña opinión, máis coa súa condición de cidadás do século XXI ca cunha hipotética vinculación xeracional entre elas como escritoras.

Pero se na miña análise de 2007 eu argumentaba que ese boom de narradoras se explicaba “pola implicación decidida de determinadas axencias literarias (crítica, editoriais, premios) no proceso” (Vilavedra, “Unha achega” 149), pouco despois Francisco Castro, coordinador de novos proxectos da Editorial Galaxia, afirmaría xusto o contrario: que o sistema editorial galego non tivera ningunha responsabilidade na articulación e promoción dunha narrativa

galega de autoría feminina que, por outra banda, non era mellor nin peor que a que escribían as mulleres doutras culturas, ou os seus colegas, galegos ou non galegos. E conclúe a súa análise: “if they started to publish, and continue to publish, it was by doing exactly what male writers have done. Winning literary prizes, sending compelling new works to publishers and constructing new texts that rise to the high standard of those already published” (Castro 96). Podendo estar de acordo nalgún caso con esta afirmación de Castro, coido que non é aplicable a todas as narradoras de hoxe e que, en todo caso, é preciso matizala, algo que el de certo non podería facer no artigo citado, dada a súa brevidade.

Na miña opinión, o boom das narradoras funcionou como re-vulsivo nun momento en que a narrativa galega esmorecía e empezaba a amosar un certo esgotamento manierista, mentres que a poesía (tras a fase expansiva dos 90) recuperaba pulo e protagonismo, ao tempo que se beneficiaba -e coido que isto é importante- da expansión performativa que lle ofrecían os novos soportes dixitais. Nun artigo de 2004 esbocei como proposta interpretativa a idea de que nos 90 a narrativa galega entrara nunha fase de desorientación, pagando así “a factura da súa intensa e forzada contribución á suposta normalización da literatura galega” (Vilavedra, “Xénero” 131); nesta nova etapa, os modelos discursivos polos que ata entón se apostara (policial, histórico, fantástico-artúrico) deixan de funcionar e ao sistema úrxelle logo buscar outros substitutorios que, se cadra, as narradoras novas podían proporcionar. Así, a hipervaloración das narradoras non se debe só (aínda que tamén) a unha cuestión de moda ou oportunismo editorial senón tamén a unha dinámica intrínseca ao propio xénero narrativo, que atopou -ou creu atopar- nelas un vector de renovación: a segunda parte desta miña análise debería ofrecer datos para confirmar ou non esa funcionalidade renovadora.

Por outra banda, a conclusión que Miguélez tira sobre o chamado ‘fenómeno *Herba Moura*’ podería valer, se abrimos o foco, para todo o boom da década do 2000: ela explica dito ‘fenómeno’ non tanto pola súa orixinalidade intrínseca (que un sector da crítica se apresurou a gabar) como polo feito de que o texto, sendo continuador da narrativa galega feminista dos oitenta, “viu a luz nun contexto de recepción máis evolucionado [...] a verdadeira novidade do chamado ‘fenómeno Mouré’ non foi o produto literario en cuestión, senón o feito de que, agora si, o sistema semellaba estar preparado para o debate aberto e articulado sobre cuestións de xénero, como o chisqueiro que prende co terceiro ou cuarto chispazo” (Miguélez 84). Cómpre logo non ignorarmos a receptividade do propio sistema cara a unha maior visibilización das mulleres como un factor que, efectivamente, propiciaría ese boom pero tamén a súa efectividade.

2. Propostas estético-discursivas da segunda onda de narradoras

O que tentarei analizar, a seguir, é como se articula esta segunda onda de narradoras, tanto no relativo aos seus posicionamentos sistémicos como ás súas propostas estético-discursivas. Francisco Castro sinala no seu xa citado artigo que, así como as poetas dos 80/90 funcionaron coma grupo e é posible recoñecer nelas certos trazos estéticos e temáticos comúns, nada semellante sucedeu coas narradoras: “Galician women fiction writers are, clearly, the product of their own individuality” (Castro 99). Partindo do meu escepticismo perante este tipo de afirmacións radicais de individualismo artístico, tan achegadas ao obsoleto concepto de xenio creador, vexamos ata que punto esta afirmación de Castro pode sosterse ou non, logo de trazarmos as coordenadas que balizan as singularidades dos proxectos literarios dalgunhas das narradoras

que, ao longo destes anos, foron acadando unha maior visibilidade, e de fixar as súas posicións no mapa sistémico.

En primeiro lugar, cómpre desmentirmos o tópico de que a literatura galega adoeceía dun case endémico déficit de narradoras que se resolveu por volta do século: os datos amosan que ese déficit era máis aparente ca real pois, como vimos, xa na década dos 80 a nómina de narradoras medrara de xeito notable, aínda que resultasen pouco visibles: o baixo perfil público de moitas delas, así como o escaso percorrido da súas traxectorias literarias e a súa nula presenza en espazos institucionalizadores e canonizadores como os premios, explicaría a súa invisibilidade; outras, ben máis visibles, resultaban molestas na súa teimosía provocadora e subversiva, e por iso o establishment procuraba mantelas nun segundo plano (estou a pensar en M^a Xosé Queizán). Xa que logo, o posterior incremento cuantitativo de autoras corresponderíase co experimentado en xeral nesa etapa no conxunto da literatura galega, e a continuidade coas dos 80/90 evidénciase na do modelo binario precedente, que combinaba autoras que desenvolvían unha imaxe forte fronte a aquelas outras que apostaran polo perfil baixo. Ao primeiro grupo poderíamos adscribir os casos de Rosa Aneiros, Inma López Silva; Teresa Moure e María Reimóndez; ao segundo, os de Pilar Buela, Beatriz Dacosta, Eva Moreda, Iolanda Zúñiga ou Rexina Vega.

En 2003 Helena González sinalaba a necesidade de que as narradoras do novo milenio desenvolvesen “estratexias ficcionais que reviren o repertorio e abraien da mesma maneira que o fixeron as poetas”, mais tamén recoñecía a dificultade do reto pois “as poetas abandeiraron o proceso de reapropiación da linguaxe e da deconstrución do imaxinario simbólico; para as narradoras e as dramaturgas quedaron os deberes da representación complexa das identidades de xénero, en plural” (González, “Mulleres” 58). Deixarei para outra ocasión un estudo que está por facer de

como se avanzou -se é que se avanzou- na construción literaria de feminidades e masculinidades transgresoras, e da maneira en que “a lembranza quente da deconstrución das feminidades na gramática patriarcal” e a experiencia na creación “de mulleres outras (outras fronte á masculinidade)” (González, “Mulleres” 59) inspirou ás narradoras do novo milenio á hora de crearen novas identidades literarias non esencialistas, superadoras da dicotomía masculino/feminino: fundamental para isto sería a análise das novelas de María Reimóndez e Teresa Moure.

Ocupareime agora entón de valorar ata que punto algunhas destas novas autoras contribuíron (ou non) á renovación e diversificación do repertorio estético-discursivo da narrativa galega, centrándome nalgúns exemplos concretos. De entrada, unha ollada superficial parece revelar que nas súas obras non hai nin un afastamento radical das liñas temáticas que viñan sendo habituais na narrativa galega postautonómica (a emigración, a historia, a guerra, a memoria...) nin tampouco propostas alternativas excesivamente orixinais. Cómpre logo dilucidarmos se estas escritoras fixeron unha contribución singular á evolución dun discurso xa moi consolidado e ata que punto quixeron -ou non- liberarse do xustillo duns modelos xa moi asentados e moi lexitimados polo feito de teren sido fundamentais, nos 80 e nos 90, para a definitiva expansión e normalización da narrativa galega. ¿Ou, pola contra, elas optaron por transitaren, ao seu xeito, os vieiros xa rozados? En definitiva, xa que o sistema literario pretendeu integralas como colectivo, faise preciso valorarmos cal foi a súa achega como tal, se é que a houbo, e se foron apocalípticas ou integradas.

2.1. A emigración

Semella obvio afirmar aquí que a experiencia migratoria forma parte do noso ADN colectivo. Xa analicei noutras ocasións o discutible valor documental dos textos narrativos que a abordan, a

partir fundamentalmente da vivencia personal dos seus autores, e tamén a escasa presenza feminina neses textos, feito este que se ben nalgúns casos pode reflectir a realidade dun fenómeno que en 1870 era case nun 80% masculino, o certo é que ignora que década a década se íría feminizando e que, por exemplo, en 1934 eran xa un 42% as galegas que decidían emigrar (vid. Vilavedra, “A emigración galega”); porén, este progresivo incremento da emigración feminina non se viu reflectido na literatura, que apostaba máis pola abordaxe vivencial, en moitos casos a partir da dos propios autores, en detrimento da documental; por suposto, o foco literario estaría posto na emigración iberoamericana, especialmente a Arxentina. Mais cando en 1971 Xohana Torres publicou *Adiós, María*, o tratamento literario do tema mudou en tres aspectos clave: en primeiro lugar, ao revelar Europa como destino migratorio dos galegos e galegas, dirixindo así a ollada cara a unha realidade nova mais non por iso menos poderosa pois calcúlase (vid. Vilavedra, “A emigración cara a Europa”) que entre 1960 e 1973 saíron de Galicia cara a Europa uns 2.000.000 de persoas, un número moi importante das cales foron mulleres; en segundo lugar, pola perspectiva feminina que Torres introduce na abordaxe do tema; por último, ao centrar a atención non tanto na emigración coma no seu impacto na comunidade de orixe. Tras *Adiós, María*, nada voltaría a ser o mesmo no tratamento literario da emigración galega. Pero o que nos interesa aquí é comprobar ata que punto Torres tería ou non continuadoras: as novas narradoras non podían ignorar un fenómeno que, como dixeran, forma parte da nosa identidade comunitaria, mais está por dilucidar o verdadeiro alcance da súa influencia nelas, se é que a tivo.

Centrareime en dous casos diametralmente opostos. Por unha banda, o de Eva Moreda en *A Veiga é como un tempo distinto* (2011), cuxa acción transcorre entre as comunidades galegas emigradas en Londres entre 1968 e 1973. Xa analicei noutra ocasión ata que

punto o narrado nesta novela se corresponde coa realidade socio-histórica do movemento migratorio galego ao Reino Unido, cun peso feminino moi elevado neses anos (vid. Vilavedra, “A emigración cara a Europa”) pero, ademais, a novela de Moreda, aínda que narrada en clave subxectiva por un narrador homodixético en primeira persoa, atense tamén de xeito escrupuloso á realidade profesional e mesmo á distribución xeográfica na cidade desas comunidades de emigrantes. Dalgún xeito, Moreda continúa o proxecto de Torres nos seus aspectos clave, xa comentados: atende á emigración europea, pon o foco no protagonismo que nela tiveron as mulleres e adopta un punto de vista que combina de xeito singular o documental e o subxectivo.

O outro caso é o de Rosa Aneiros en *Sol de inverno* (2009). Aquí Aneiros cruza o enfoque mítico co que se achega á memoria da emigración galega a Cuba, a primeira numericamente relevante pero tamén a máis afastada no tempo e, por tanto, a máis idealizable, co alento máis épico con que reconstrúe a da guerra civil: Cuba convértese así no derradeiro destino do exilio que a guerra impón á protagonista e a súa familia pero tamén no reencontro cun espazo que para eles si era un referente identitario. O que para nós, lectoras do século XXI, é mito, para as personaxes da novela era historia, parte da súa historia. Non hai na literatura recente, agás os casos puntuais de Neira Vilas ou Xavier Alcalá, quen se achegase como Aneiros a ese afastado capítulo da nosa xeira migratoria, quizais pola dificultade de soslaiar ese elevado risco de mitificación, un risco que Aneiros asume e é quen de neutralizar ao re-converter o espazo mítico cubano nun espazo de exilio, ou sexa, condenado a ser eternamente vicario, cando menos para a protagonista e seu pai.

Se a novela de Moreda supón a continuidade do proxecto xa de seu renovador de Torres, non é menos certo que no contexto actual da narrativa galega a súa segue a percibirse como unha

contribución orixinal; e o mesmo poderíamos dicir da de Aneiros, nese desprazamento do épico ao mítico a que somete o tema da guerra e da memoria da emigración cubana. Ambas amosaron coas súas obras ata que punto é posible innovar no tratamento dun dos temas máis sobrecargados de valencias identitarias e máis ameazado de esclerose por mor da súa sobrecarga funcional como documento antropolóxico.

2. 2. O pasado, a historia e a memoria

Non hai nestas narradoras un excesivo interese polo pasado remoto e, cando o abordan, fano sumándose ao proxecto de revisión iniciado por M^a Xosé Queizán, en paralelo á aposta que por esta modalidade discursiva fixeran decididamente os narradores galegos nos 80 (vid. Vilavedra, “A narrativa”), mais dende unha perspectiva feminista e, polo tanto, radicalmente oposta pois en *Amantia* (1984) Queizán tentaba revisar o tempo e a figura de Prisciliano facendo visible o papel desempeñado polas mulleres. Este proxecto terá continuidade en *Herba moura* (2005), como sinalou H. Miguélez-Carballeira, e en *Pirata* (2009) de María Reimóndez (vid. por exemplo o sinaladao ao respecto na recensión “As piratas tribadistas”, XM Eyré, *A Nosa Terra*, 17-23, setembro 2009). Á hora de revisitar o pasado, a viraxe mítico-lendaria emprendeuna Begoña Caamaño (*Circe ou o pracer do azul*, 2009; *Morgana en Esmelle*, 2012, esta última premiadísima) dando así continuidade ao desafío ao que se enfrontaron algunhas poetas dos 90, empeñadas en reconstruír e reinterpretar as xenealoxías femininas, tamén na mitoloxía, e revisitando o mundo artúrico, como viñan facendo dende os 80 os narradores, de Ferrín a Darío X. Cabana, mais agora elas dende unha inconfundible perspectiva de xénero.

Pouco interese van amosar estas autoras pola Idade Media, tan socorrida para os narradores á hora de elaborar novas versións da nosa historia, de alento máis ou menos nacionalista e, en todo

caso, que funcionasen como alternativas ás versións oficiais. O que estas narradoras van achegar de novidoso no seu tratamento do pasado vai ser a apertura á historia foránea e á contemporaneidade: ambas resultaron ser eficaces estratexias de renovación fronte a unha certa saturación producida pola inflación de argumentos autóctonos e maiormente medievais. Así, se unha das tramas de *Herba moura* transcorre na Europa do XVII seguíndolle a pista á raíña Christina de Suecia e mais a Descartes, en *Resistencia* (2002) Rosa Aneiros achéganos aos días da portuguesa Revolución dos Cravos. Pola súa banda, Pilar Buela en *Ácaros verdes* (2003) céntrase nas vivencias de Eva Braun e Magda Goebbels nos derradeiros días do Tercer Reich no búnquer berlinés e Leticia Costas en *Un animal chamado néboa* (2015) ficcionaliza diferentes episodios da II Guerra Mundial. Esta tensión globalizadora e desterritorializadora da conflictividade histórica é apreciable tamén na abordaxe que tanto Rosa Aneiros (na xa comentada *Sol de inverno*) coma Inma López Silva (en *Concubinas* e *Memoria de ciudades sen luz*) fan dun tema que o noso discurso narrativo adoitaba abordar en clave autóctona: para a narrativa galega, a guerra civil era a guerra en Galicia e, como moito, permitíase nos algún desprazamento por Portugal, acompañando algún fuxido, ou a algunha incursión puntual na fronte de batalla. Pola contra, Aneiros lévanos á Barcelona que foi derradeiro bastión da resistencia, e logo aos campos de concentración franceses antes de dar un pinchacarneiro por riba do océano ata Cuba. Máis alá vai Inma López Silva: en *Concubinas* (2002) a guerra española equipárase á II Guerra Mundial, en termos de impacto vital e memorialístico nuns personaxes que semellan tan europeos, polo menos, coma galegos; en *Memoria de ciudades sen luz* a vida do protagonista semella escindida entre Galicia e París, sempre condicionada polas guerras e polos exilios, sempre condenada ao ser e non ser. Así, estas novelas non son só propostas para repensar a guerra civil no que poida ter de

enésima versión do conflito entre dúas formas diferentes de ver o mundo, o que sen dúbida lle da un significado máis profundo, senón que tamén funcionan como tácitas suxerencias para reformular literariamente a identidade galega e presentala como máis aberta e cosmopolita, fronte á teimosía endogámica das achegas que ao tema se adoitaban facer dende a nosa literatura.

Polo que respecta ao potencial renovador deste forte interese pola contemporaneidade, xa analicei noutro lugar (Vilavedra, “De, en sobre...”) as particular características do desenvolvemento da narrativa galega na Transición, e a case total ausencia dunha narrativa sobre a Transición (Vilavedra, “Alternativas”). Expondo a hipótese de que Galicia presenciou o fenómeno da Transición dende un certo distanciamento, coma se fose un episodio dunha historia allea, e que -polo mesmo- a escasa literatura que o abordou fíxoo deconstruíndo o mito dunha transición modélica. Pero foi Marilar Aleixandre quen en 2001, con *Teoría do caos*, marcou un punto de inflexión no tratamento literario dun tempo histórico ao que -como tentei demostrar (Vilavedra, “Alternativas”)- parecía querer negárselle tal condición. Teoría do caos é unha novela sobre o fracaso vital, sobre a traizón e a renuncia aos ideais xuvenís, sobre os pactos coa realidade e a loita pola utopía nunha Galicia asexada pola deforestación, os incendios e os vertedoiros de lixo. Unha novela na que os anos da Transición non son só a foto fixa dun evento, ou a ocasión para un exercicio de nostalxia máis ou menos narcisista, senón un episodio da nosa historia recente imprescindible para entender a Galicia de hoxe. Ao desbloquear o tema, ao levantar a veda do seu tratamento literario, Aleixandre alenta a participación da sociedade galega no proceso no que hoxe está inmersa de reinterpretación dese período e da súa memoria.

En conclusión, se o enfoque que estas narradoras adoptan á hora de ficcionalizar a historia semella nun principio voluntariamente condicionado pola axenda feminista das precursoras, ta-

mén é certo que axiña vai evoluir, evitando caer no manierismo esclerotizante no que se estaba a estancar en Galicia a narrativa histórica para propor alternativas ben novidosas que contribuíron de xeito decidido non só a renovar a oferta literaria senón tamén a poñer sobre a mesa debates pendentes e a suscitar reflexións de grande transcendencia ética.

2. 3. A escrita do Eu

Outra das novidades que achegan as obras destas narradoras é o protagonismo que nelas cobrou o eu, pouco visibilizado polos narradores galegos dos 80 e dos 90, un protagonismo que se materializa por medio de diferentes estratexias discursivas. En primeiro lugar, referireime a un grupo de textos que contribuíron moi notablemente á definir a imaxe autorial dalgunhas destas narradoras e que podemos adscribir a esa categoría xenérica que abrangue as diversas modalidades da escrita diarística. Refírome a *Anxos de garda* (2003) e *Melodía de días usados* (2005) de Anxos Sumai, pero tamén a *New York, New York* e *Maternosofía* de Inma López Silva, que gozaron dunha entusiasta recepción por parte do público. Todas elas son obras híbridas, que se resisten á definición xenérica e de fenomenoloxía un tanto ambigua, porque naceron como blogs no ámbito dixital e porque é moi evidente nelas a dimensión privada e confesional propia da diarística. A esa ambigüidade contribúe tamén o é o feito de que todas elas se articulan como ferramentas de desenvolvemento dun proxecto de escritura e de elaboración pública dunha identidade autorial: a das mulleres-escritoras Inma López Silva e Anxos Sumai. A cabalo entre o privado e o público, o personal e o profesional, o sentimental e o intelectual, o ficcional e o real-empírico, nestes textos converxen e colisionan todos os eu que configuran, de xeito inextricable, a identidade autorial dunha narradora galega do século XXI. Porque reflexionar sobre a escritura é, para estas

autoras, facelo sobre a propia identidade. E, xa que logo, parece-me ben significativo que tamén haxa mulleres escribintes, profesionais, na categoría da ficción pura, como veremos máis abaixo.

En segundo lugar, aludirei ao nutrido corpus de autobiografías e memorias escritas por mulleres que se empeza a publicar en Galicia na década dos 80 pero que medra de forma significativa arredor do cambio de século. Helena González ten sinalado con agudeza que estas narracións “suplen la ausencia generalizada de memoria histórica en la literatura de ellas (aunque entre las poetas encontramos referencias puntuales a ese capítulo de la historia reciente)” (González, “Las escritoras” 50). Efectivamente, aínda que unha boa parte de “de estos testimonios se empiezan a escribir durante el exilio o la transición”, moitos deles “sólo se editan (o reeditan) cuando la cuestión de las mujeres se incorpora como temática de interés en la sociedad y la cultura a finales de la década de 1990 y especialmente a comienzos del siglo XXI, precisamente un período de auge de la literatura de la memoria republicana (González, “Las escritoras” 59). Por outra banda, este memorialismo viña suplir as carencias no coñecemento sobre o tema; como sinala González, “existe muy poca bibliografía histórica sobre las mujeres gallegas y la guerra y sus biografías aún son desconocidas” (González, “Las escritoras” 62).

Habería logo que preguntarse polos motivos da preferencia das mulleres por abordar este asunto dende o memorialismo, e do seu aparente desinterese pola memoria da guerra como materia ficcional. Analizarei esta cuestión polo miúdo noutro lugar e limitareime agora a resumir e asumir a explicación de González, que non resulta incompatible coas conclusións ás que sobre este asunto teño chegado por outros camiños. Para González, o obxectivo primordial destas mulleres era “explicar la historia silenciada desde la perspectiva de las vencidas, ya que su experiencia vital no se recogía ni en la historia impuesta por el franquismo ni en

las historias surgidas con el tan cuestionado pacto de silencio de la Transición” (González, “Las escritoras” 49-50); habería pois un móvil, digamos, compensatorio que tería como obxectivo último facer visible o que González chama unha memoria auxiliar.

Pero ao decidir escoller estas modalidades propias da escrita do eu, o sistema literario está tamén a apostar polo que esta ten de potencial subversivo fronte ás achegas da historiografía dominante. En palabras de González (“Las escritoras” 59):

la escritura del yo revelaba lo que los pactos de la transición española habían silenciado: una guerra compleja, en la que desde el principio la represión había sido furibunda en Galicia [...] Eso sí, contado en primera persona, con la emoción y la fuerza de quienes lo habían vivido. Así pues, estos documentos [...] ofrecen datos y ponen en cuestión los discursos dominantes sobre ese período histórico.

Emoción e auxiliar son os termos chave para caracterizar este corpus no que a escrita do eu permite recuperar non só o punto de vista das mulleres senón experiencias e vivencias do conflito ausentes do discurso canónico, tamén do literario.

Consonte o dito ata agora, non sorprende o absoluto predominio na narrativa de autoría feminina deste novo milenio das fórmulas modalizadoras que se articulan arredor da primeira persoa. Alén dos casos xa citados das obras diarísticas e memorialísticas, unha ollada á ficción pura revela unha marcada preferencia das narradoras por ese tipo de solución enunciativa. Narracións en primeira persoa, máis ou menos explícita, máis ou menos asoballadora, como solución única ou como parte dunha polifonía de voces, atopámolas en *Concubinas* e *Memoria de cidades sen luz*, en *Sol de inverno*, en *Cardume* e *Dark butterfly* de Rexina Vega, en *Así nacen as baleas*, *A forma das nubes* (2012) de María López

Sandez, *O derradeiro libro de Emma Olsen* (2013) de Berta Dávila e tampouco renuncia a ela Teresa Moure en *A intervención* ou *Herba moura*. Este tipo de solucións enunciativas prolongan con coherencia o papel principal que nestas novelas desempeñan as personaxes femininas, sexan ou non protagonistas, pois a primeira persoa permite darlle voz ás mulleres que así se expresan como suxeitos, permítenos coñecer ‘en directo’ os seus pensamentos e sentimentos, a súa visión do mundo e a súa versión dos feitos. En certa forma, toda esta gama de fórmulas eríxese como unha reivindicación da subxectividade fronte á falaz obxectividade e a tiránica monoloxía da clásica narración en terceira persoa, máis ou menos omnisciente.

Pero, ademais, en moitos destes textos establécense promiscuas relacións entre a ficción literaria, a historia e o real biográfico das autoras pois as obras constrúense a partir dunha concepción do narrativo como un ámbito ambiguo e transicional entre o empírico e o imaxinario, entre o físico e o metafísico, onde ambos planos se mesturan, anulándose e transcendéndose a un tempo. Isto acontece non só na xa comentada escritura diarística de Sumai ou López Silva, ou no memorialismo da guerra, senón tamén nalgunhas das novelas de María Reimóndez (*A música dos seres vivos*) ou Teresa Moure (*A xeira das árbores*), nas que son moi rechamantes as coincidencias biográficas entre algunhas personaxes e as autoras, ou en obras que traballan con materiais de carácter histórico, como *Resistencia* ou *Cardume*, nas que o punto de partida da ficción é un material documental, sexan as cartas do preso Dinís Miranda ou o expediente da causa que en 1936 se lle abriu ao sindicalista e escritor Ubano R. Moledo e que concluíu coa súa condena a morte.

Así, dende a convicción de que ‘o personal é político’, tamén poderíamos afirmar que ‘o personal é literario’: incorporando este tipo de materiais, as autoras ubícanse nun territorio fronteirizo, a

cabalo entre o público e o privado, que non esixe renunciar a ningunha das esferas porque ambas poden converxer na dimensión literaria e porque xorden dunha singular concepción da fenomenoloxía literaria e dunha condición autorial aberta que ignora as clásicas limitacións coas que viñamos operando ao enfrontarnos coas instancias da comunicación literaria. Se “the history of the novel is a history of ways in wich the self can be told, a history of universal types for particular identities” (Brown 159), e na medida en que a ficción é un acto socio-simbólico, ao apostaren pola promiscuidade entre o biográfico e o literario estas autoras estano a facer por unha nova maneira de entender os procesos de simbolización artística na esfera pública, superadora da convencional dicotomía entre arte e vida, entre realidade e ficción. Un novo xeito, imprescindible para construír literariamente os novos eus posibles de muller (e, de paso , desmontar os tradicionalmente configurados a través da escrita masculina).

É certo que este tipo de estratexias semellan unha variante máis do xogo de dobres e espellos a que nos tiña afeitas o que Ciplijauskaitė (73) chamou a “novela de concienciación” de autoría feminina, nas súas diversas modalidades, mais tamén o é a función subversiva que desempeñaron no contexto da narrativa galega deste novo século. Contra o que podería considerarse como propio dun discurso conservador ou involucionista (lémbrese que Ciplijauskaitė demostrou que a eclosión deste fenómeno nas narrativas occidentais tivo lugar nos 70-80), na miña opinión esta aposta tan firme pola diversificación das formas de narrar o eu feminino é a gran achega destas escritoras, a súa contribución definitiva á evolución progresiva da novela galega e a única tarefa que semellan asumir como colectivo. Iso si, cada unha a súa maneira. Ao cabo, elas -dignas fillas da posmodernidade- apostarían polos seus particulares proxectos literarios, alleas aos cantos de serea grupais.

3. Concluindo

Velaquí o factor máis singular dos que caracterizaron o desenvolvemento deste proceso: a tensión entre a tendencia do sistema a integrar as súas autoras nun grupo, e a radical individualidade de todos e cada un dos seus proxectos literarios. Xa comentei que estas escritoras amosaron, dende os comezos da súa visibilidade pública, agudas reticencias ante as reiteradas tentativas por parte do sistema de abrigalas baixo o ‘paraugas totalizador’ da auto-ría feminina: se en 2002 Ana Romaní avisaba de que “entramos noutra etapa na que o emprego desta etiqueta pode supor certos riscos [...] corremos o risco de ser recluídas nun gueto, pasar de ser excluídas en tanto que mulleres a ser lidas como mulleres ou por ser mulleres. Corremos o risco da uniformización, da confusión” (Romaní 62), aínda en 2010 Inma López Silva seguía a alertar contra “o risco de pecharnos nun gueto” e María Reimóndez denunciaba que “dá igual a autora, a todas nos queren meter no mesmo saco e nos reducen ás categorizacións do universo feminino e da sensibilidade” (declaración citadas en Cuíñas). Contra esta voracidade uniformizadora pouco máis podían facer elas que reafirmárense na súa diversidade creativa e ideolóxica e, como xa vimos, apostar polos seus propios proxectos. Estes implicaban, ás veces, abordar dende a outredade mais tamén en diálogo coas aportacións ás veces case invisibles dalgunhas precursoras, algúns dos elementos vertebradores do repertorio con que o discurso narrativo galego se fora configurando como un espazo discursivo singular; como exemplos, os xa comentados: a emigración e as diversas formas de conceptualizar o pasado. Pero esa aceptación dalgúns deses elementos canónicos non excluía que, ao mesmo tempo, rexeitasen outras modalidades tanto ou máis visibles e/ou canónicas dun repertorio que elas non contribuíran en absoluto a configurar. Iso é o que acontece, por exemplo, co fantástico, coa chamada narrativa posmoderna ou –con algúns matices que

agora non veñen ao caso- co policial, leiras pouco ou nada sachadas por estas narradoras.

En definitiva, e como xa adiantamos, a hipervaloración que supetamente se lle concedeu a estas narradoras non se debeu só (aínda que tamén) ao interese que o sistema literario, na súa voracidade mercantilista, puidese ter por fagocitalas e utilízalas no seu propio beneficio, senón tamén a unha dinámica intrínseca ao propio xénero narrativo galego, que atopou nelas un eficaz vector de renovación dalgunhas das liñas discursivas máis consolidadas e, por tanto, máis eficaces como valencias identitarias. En canto á principal innovación achegada por esas narradoras -a escrita do eu- resultou ser un elemento de dupla funcionalidade pois se por unha banda integrou estas narradoras na xenealoxía dos discursos de autoría feminina, tamén permitiu que as escritoras codificasen simbolicamente a súa diversidade identitaria; xa que logo, considerada globalmente, a escrita do eu renovou radicalmente o repertorio narrativo galego.

Todo isto resulta paradoxalmente compatible coa imposibilidade de atopar coordenadas de articulación grupal, articulación contra a que moitas delas teñen manifestado reiteradamente as súas reticencias, como xa se dixo, e que ten que ver coa súa escasa conciencia xenealóxica; co seu acelerado acceso á esfera pública, que non deu tempo a que se desenvolvesen proxectos e complicidades grupais, e co propio ciclo histórico que estamos a vivir, onde se potencia a individualidade. A febleza sistémica que implican este tipo de posicionamentos individualistas veríase compensada, no caso deste grupo de narradoras, pola súa aposta radical e inconfundible polo que fun denominando un modelo autorial forte que lles permitiu non só atopar espazos propios nun sistema literario no que as regras do xogo xa estaban fixadas, e as cartas repartidas, senón facelo impondo unha diversidade estético-discursiva que non podo deixar de ver como a mellor estratexia de resistencia ante a inercia dun sistema literario que tentaba absorbela na súa propia lóxica uniformadora e taxonómica.

Referencias bibliográficas

- Brown, Richard Harvey. *Society as Text*. University of Chicago Press, 1987.
- Castro, Francisco. "On Value on Their Own: Literature by Women and Galician Publishing." *Creation, Publishinh and Criticism. The Advance of Women's Writing*, coord. por María Xesús Nogueira et al., Peter Lang, 2010, pp. 95-100.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La construcción del YO femenino en la literatura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- Cuñas, Teresa. "Narradoras para o século XXI." *El País* 25-6-2010
- González, Helena. "Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais." *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*, coord. por Belén Fortes, Sotelo Blanco, 2003, pp. 45-60.
- . "Las escritoras imprevistas: testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio." *Mujer, creación y exilio: (España, 1939-1975)*, coord. por Mónica Jato et al., Icaria, 2009, pp. 49-76
- Migueléiz Carballeira, Helena. "Inaugurar, reanudar, renovar. A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea." *Anuario de estudos literarios galegos*, 2006, pp. 72-87.
- Pena Presas, Montse. *Feminismo, xénero e coeducación na literatura infantil e xuvenil: historia crítica e aplicación didáctica*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago, 2015.
- Romaní et al. "A escrita desde as mulleres. Máis aló das etiquetas", *Tempos novos*, nº 63, 2002, pp. 62-70.
- Vilavedra, Dolores. "A emigración galega a Arxentina na narrativa galega." *Estudios migratorios*, nº 11-12, 2001, pp. 303-317.
- . "Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina", *Madrygal*, nº 10, 2007, pp. 145-151.
- . "De, en, sobre...la literatura gallega y la Transición." *Memoria literaria de la Transición española*, coord. por Javier Gómez-Montoro, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2007, pp. 173-183.

-
- . *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Galaxia, 2010.
 - . "A emigración cara a Europa na literatura galega." *Emigración y literatura: historias, experiencias, sentimientos*, coord. por Julio Hernández Borge et al., Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago, 2015, pp. 187-201.
 - . "Alternativas literarias al mito fundacional de la Transición. El caso gallego." *Sociocriticism*, nº XXXI-2, 2016, pp. 203-228.

Emigration in Double-Time: The Performance of a Feminist Identity in Eva Moreda's *A Veiga é como un tempo distinto*

Danny M. Barreto
Colgate University

Abstract: Eva Moreda's *A Veiga é como un tempo distinto* (2011) is an important contribution to writing on women's experience of migration. The fictionalized memoir moves between rural Galicia and London of the 1960s-70s as the male narrator recounts how the female protagonist Elsa moves further from Galicia, its language and him. The novel questions the nostalgia that characterizes Galician writing on emigration, focusing instead on the possibilities that become available when one is freed from the strict confines of home, language and traditional gender models. This chapter will analyze how Moreda's narrative reveals the limitations of a patriarchal nationalist discourse, finding in emigration the possibility of fashioning a Galician feminist identity that is at once regional and global.

Keywords: Migration, Gender, Women's Writing, Feminism

Resumo: *A Veiga é como un tempo distinto* (2011) de Eva Moreda é unha importante achega á literatura sobre as experiencias de mulleres emigrantes. Estas memorias noveladas que se moven entre a Galicia rural e o Londres dos anos sesenta e setenta son narradas por un personaxe masculino que observa con tristura como a protagonista, Elisa, se afasta de Galicia, a súa lingua e el mesmo. A novela cuestiona a morriña que caracteriza a escrita galega sobre a migración, poñendo o foco, en cambio, nas posibilidades abertas pola liberación dos confíns estritos do fogar, a lingua e os modelos de xénero tradicionais. Este capítulo analizará como a novela de Moreda revela as limitacións do discurso nacionalista patriarcal, e atopa na emigración a posibilidade de crear unha identidade galega feminista que é ao mesmo tempo rexional e global.

Palabras chave: Migración, Xénero, Literatura de autoría feminina, Feminismo

Resumen: *A Veiga é como un tempo distinto* (2011) de Eva Moreda representa un importante aporte a la literatura sobre las experiencias de mujeres emigrantes. Estas memorias noveladas que mueven entre la Galicia rural y el Londres de los años sesenta y setenta es narrada por un personaje masculino que observa con tristeza mientras la protagonista Elisa se aleja de Galicia, su lengua y él mismo. La novela cuestiona la nostalgia que caracteriza la escritura gallega sobre la migración, enfocando, en cambio, en las posibilidades abiertas por la liberación de los confines estrechos del hogar, la lengua y los modelos de género tradicionales. Este capítulo analizará cómo la novela de Moreda revela las limitaciones del discurso nacionalista patriarcal, y encuentra en la emigración la posibilidad de crear una identidad gallega feminista que es a la vez regional y global.

Palabras clave: Migración, Género, Literatura de autoría femenina, Feminismo

1. Reimagining migration from a feminist perspective

“The voyage,” writes María López Sánchez, “is one of the most enduring existential metaphors, and in Galician culture is also a metaphor for the construction of identity” (10). The strength of this recurrent metaphor, continually renewed with each subsequent wave of emigration, can be seen in modern Galician literature, where travel has been represented as a constitutive element of national identity. Despite the seeming universality of this theme, throughout the writing of the nineteenth and early twentieth centuries, overseas protagonism was reserved for men, crafting metaphors in which “o mar é o territorio heroico do masculino [...] e, pola contra, a costa constitúese no das mulleres” (González Fernández 130). Women’s role in these narratives was limited to “staying at home, keeping and care of the land, traditions and identity until the sons of the land return” (López Sánchez 15). This omission of women from the migratory epic has also been noted in the social sciences, where, as Julio Hernández Borge and Domin-

go González Lopo note, “la mujer ha sido injustamente olvidada” (11). The silence around women’s role in the migration process is what some women writers, such as Eva Moreda, a British-based musicologist and novelist, are seeking to break. In *A Veiga é como un tempo distinto* (2011), Moreda situates herself in London of the 1960s and 70s, a literary “terreo totalmente inexplorado desde a perspectiva das mulleres emigrantes” (Estévez 2010), a time and space from which Moreda challenges the longstanding male tradition of writing the emigrant experience in Galician.

While unique in its style and choice of themes, Moreda’s work forms part of a much greater trend in women’s writing on migration. According to María Xesús Nogueira, the political shift during the 1980s “produciu unha progresiva incorporación da muller á literatura, que privilexiou [...] o xénero poético e que había acadar, iniciada a década dos noventa, un importante auxe no referido ao motivo da viaxe” (155). Similarly, López Sánchez also points out, “[g]reat changes have taken place in relation to feminine mobility, women’s access to universities, participation in the labour market and literary production” (20), noting the increased representation of women in narrative and non-fiction. Through the “multiplicación de experiencias e destinos” represented in women’s writing (Nogueira 155), authors such as Moreda are altering the geographical, political and literary landscapes of Galicia.

In a collection of brief testimonies from women writers on their experiences with travel coordinated by Nogueira, Eva Moreda states that her own writing has been about “o encontro coa diferenza” (Nogueira 170). *A Veiga* exemplifies this by exploring geographical, temporal, and gender difference, as her characters move between the eponymous rural village and the cosmopolitan London of the late 1960s and early 1970s. Since receiving the Premio Torre de Melide in 2010 and its subsequent publication by Editorial Xerais, Moreda’s novel has received laudatory reviews

from critics and scholars for its style and originality.¹ Throughout this fictional memoir, Gelo, the narrator, mournfully retraces the steps of Elisa, the female protagonist and fellow emigrant, as she moves further from their homeland, its language and him, to become first, a modern English woman, and ultimately, through the women's liberation movement, a post-national feminist. Although the novel deals with an earlier historical moment, its publication, as Dolores Vilavedra notes, has been particularly timely, "cando a historia semella teimar en repetirse" ("A emigración" 200), given the new wave of emigration taking place since 2010. The scholar has favorably appraised it both for its "valor documental" (198), as well as its psychological value, particularly it seeks to work through the unspoken personal traumas of migration (199-200).

Beyond just the Galician migratory context, returning to the period of the women's liberation movement at a time of renewed political struggles around gender and sexuality, as Moreda does, is crucial. Feminist theory scholar Victoria Hesford, in her work on feminist temporalities, suggests that "[a]ctivating the past of women's liberation in the present will not only enable us to confront the losses of that time, but also reanimate possibilities in a present that has too often foreclosed the connections between women's liberation and queer theory and politics" (7). Hesford also reminds us that any return to the women's liberation movement, with its focus on the political nature of the personal, is a return to time when feminists created a critical space "for our continued thinking through of the relationship of feelings and politics" (27). The novel then becomes particularly useful both within Galician-

1 For a general sense of the tone of these reviews see Dolores Vilavedra ("O mundo") and Xosé Manuel Eyré, which, together with several others, are available at the publisher's website at <http://blog.xerais.es>. The novel was also translated into Spanish by Iolanda Mato and published by Pulp Books in 2013.

ist and broader feminist contexts for thinking about and feeling the relationship between the past and present differently.

Creating literature that is both nationalist and feminist carries with it specific challenges in the Galician context. Helena González Fernández notes that in the Galician literary writing system, all identities and political concerns beyond the national are deemed to be of secondary importance. For women writers, the intersectionality of gender and nation becomes what she calls, an “*identidade oximorónica*” (19). As such, women who write find themselves doing so from the position of outside within, “*asumen a escrita desde unha conciencia da experiencia histórica outra*” (24). To the degree which *A Veiga* narrates an unexplored aspect of Galician women’s history of migration from the perspective of a male narrator, it can be said to other women’s historical experience. Yet, as I will argue, Moreda seemingly embraces tropes of Galician writing about migration, such as masculine authority and the association of the feminine with domesticity and rurality, only to undermine and challenge them in the end. *A Veiga* explores the possibilities that become available when one is freed from that dominant narrative and the feminine is unbound from the strict confines of home, language and traditional gender models.

Here, emigration, as the title of her novel implies, is experienced as a series of geographic and temporal doublings, allowing the reader to follow different bodies and histories as the characters cross the Channel and negotiate the spaces and cultures of London. For Olivia Rodríguez-González, time and space are fused by Moreda into what she calls a Bahktinian chronotope of Galician emigration, whereby “the place which is abandoned, and thought of from a distance, remains frozen in the psychological time of the character” (63). She asserts that through the contrasting of the “chronotope of memory” and “chronotope of the story,” associated with *A Veiga* and London respectively, “[i]t is not only

the countryside and the city that are contrasted, but some divergent socio-historical spaces (England-Spain) where individuality is turned social, where the private combines with a public" (72).

In addition to these, I would argue there is yet another, perhaps more subtle, doubling offered in the title. Given the centrality of music in *A Veiga é como un tempo distinto*, I suggest the novel not only reveals an alternative *tempo* in the sense of an underexplored time and history, but one that also marks a distinct *tempo* in the musical sense of pace, rhythm and mood, altering the way in which Galician emigration is composed literarily. When read through feminist theory of gender performativity, the new *tempo* of life in London broadens the repertoire of feminine identities available to Elisa. Through these two possible interpretations of *tempo*, we can analyze how *A Veiga* does groundbreaking work that both writes women emigrants' experiences of London into the national narrative and also offers a feminist variation on the traditional themes of the emigrant novel. Like her protagonist, Moreda defies traditional male authority and unmasks the masculinist tendencies of the emigration novel. In so doing, her novel problematizes *morriña* as the defining tone of Galician writing and exposes it as a debilitating component of Galician experience and identity, particularly a masculine fear of modernity, hybridity and feminine sexuality.

2. The performance of national and gender identity

Moreda herself has theorized the similarities between gendered and national identities in emigration in "Escenificando Galicia, escenificando a diáspora," published the same year as *A Veiga*. Outside the geographic limits of the nation, the emigrant is faced with an imperative "necesidade de representar a propia identidade" ("Escenificando" 108). Drawing upon Judith Butler's idea of gen-

der as performance, Moreda enquires whether nation might not be “máis que unha colección de xestos que repetimos como parte nosa escenificación?” (“Escenificando” 107-108). For the emigrant subject, national identity loses whatever ontological stability it seemingly had and becomes part of a larger performance of identity. For Moreda, the performance and representation of Galician identity abroad and in literature too often resorts to the folkloric and banal, presenting a distorted reflection of itself: “A esaxeración, a vulgaridade, a chabacanería mesmo son aquí o produto de intentar reproducir o que non se comprende” (“Escenificando” 108). The complex and varied relationships that migrants maintain with their nations of origin and adoption are represented in *A Veiga*, where Galician characters are transformed to varying degrees by London. For critics such as Vilavedra, the originality of Moreda’s novel is precisely this awareness of the multiple experiences with migration, particularly “a idea de que a vida e as persoas evolúen a ritmos diferentes nos distintos lugares” (“A emigración” 195).

Although many have said that emigration “é un tema demasiado explotado e xa esgotado na literatura galega,” in an interview with *A Nosa Terra*, Moreda has insisted on the validity of the theme, “especialmente se nos centramos na emigración dos 60 e 70, en Londres e contada dende unha perspectiva de muller” (Estévez). Moreda’s own reasons for choosing the theme of emigration to London to explore Galician identity follow along those lines, indicated by her observation that London has certain advantages over other destinations for Galician emigrants and exiles, such as contact with labor, civil rights, feminist, and gay liberation movements. London, she also learned, was a unique destination in that “a Londres chegaban máis mulleres soas que a outros destinos onde predominaban as parellas, familias ou homes sós” (Estévez). This demographical difference makes the London experience unique

in comparison to the more thoroughly researched migrations of women to the Americas,² and challenges the idea that when it comes to emigration “as mulleres protagonizaron en moita menor medida os movementos migratorios” (Blanco, *Sexo* 276).

In her own experience of migration, Moreda has found British culture to be one that “valora e fomenta as perspectivas desde as marxes” (Nogueira 170). This is perhaps reflected in her fictional London, which provides grounds not only for an untold story of women’s history but also space for new methods of narrating the emigrant experience. In *Writing Galicia into the World*, Kirsty Hooper interrogates the relation between place and narrative strategy, claiming that the Galician experience in London reconfigures the traditional coordinates of Galician identity—*lingua, terra, morriña*—principally because it alters the national landscape by placing Galicians in a space outside the Spanish Empire (5). In fact, we could easily situate *A Veiga* among those novels studied by Hooper, such as *Las mujeres inglesas destrozan los tacones al andar* (2007) by Almudena Solana and *A-Z* (2003) by Xesús Fraga, whose characters “strive to find both their place in history and their place on the map” (*Writing* 137). Much like the latter’s use of postcodes for alternate chapter titles, ten of the eleven chapters that comprise *A Veiga* take their names from locations in England

2 Women’s role in the migratory process, as Hernández Borge and González Lopo note, has hardly been negligible: “Es cierto que cuantitativamente, en el cómputo global, los emigrantes gallegos han sido mayoritariamente masculinos, [...] pero las mujeres además de haber dado también importantes contingentes demográficos a las zonas de destino de los diferentes flujos, se vieron obligadas a desempeñar un papel fundamental en los lugares de origen [...]” (12). For a more statistical and historical analysis of the migration of Galician women to London during the period covered by the novel, see Francisco R. Durán Villa (2007). For more on women’s migration see *Muller e emigración* (1997) and “Mujer y emigración en la historia contemporánea de Galicia: el caso americano (Cuba y el Río de la Plata)” (2008) by Pilar Cagiao Vila.

(for example, Portobello Road, the City, Westminster), thereby embedding Galician history in a different landscape.

The narrator's tendency to plot events on the map reveals his deeper anxieties about life in the British capital; London is a place without definite borders, capable of absorbing everything: identities, geographies and histories. In the chapter called "Miou," the only one whose title comes from a Galician toponym, Gelo, addressing Elisa, states, "cando penso en Londres —e nestes últimos días pensei moito, moito, pensei en todas as súas partes e en cal puido ser o sitio onde Londres te tragou—, o límite da cidade polo sur pode estar en Miou" (89). London threatens to swallow everything and everyone, so that even Miou becomes a place on the London map, bookended by Croydon and Westminster. This remapping of Miou within London exemplifies, as Fraga's narratives do, that "essential realities' [...] are increasingly difficult to sustain" (Hooper, *Writing* 13). Cristina Moreiras-Menor, in her analysis of Manuel Rivas's *A man do paño*, finds emigration produces a similar unease about the lack of fixity of borders. "The emigrant's displacements—geographical, historical, mythical—" she writes, "reveal the fundamental tensions beneath the experience of the 'national' and the European, the local and the global, at a historical moment characterized by (to use Balibar's term) the 'vacillation' of frontiers, as national identity is placed into question" (107). As a result of the perceived porous borders of the city, Gelo is never quite sure if he is in London, even when that is where he is physically present. One such example is his description of residing in Croydon: "Os Stobart din que Croydon non é Londres. A min, en cambio, Tino engadoume desde o principio para vir a Londres, e en Londres estou, aínda que aquí lle chamen Croydon" (89). The instability or fluidity of borders wears on Gelo as he fights to maintain a distinction of place, insisting always that despite any similarities such as the rainfall, London and A Veiga are

always fundamentally different (90), so that home can remain a place anchored in a distinct time and place. Such narrative strategies, as Hooper has argued, stem from an attempt “to maintain a nostalgic, static vision of the homeland that comforts them as they confront new and frightening situations in their new place of residence” (“Alternative” 178).

In *Contemporary Galician Culture in a Global Context*, Eugenia Romero studies the role of nostalgia in negotiating the tension between the abandoned homeland and new residence, finding that “the idea of the nation becomes idealized by the longing for a concrete geographical place left behind” (7). In a similar fashion, Gelo’s imagined fixity of Galicia is false. A Veiga, the hometown of the protagonists, which is also the birthplace of Moreda herself, is part of what is often referred to as *Galicia extremeira*, the name given to the territories that have linguistic and cultural ties to Galicia but lie beyond its juridical borders. Beyond mere autobiographical reasons for setting the novel in A Veiga, Moreda’s choice of place undermines Gelo’s own perceptions, subtly reminding readers that territorial and national demarcations are no clearer in Galicia than in London.

With regard to the tensions between memory and reality, Romero argues there “two Galicias,” one home and one abroad, “intrinsically connected through a shared sense of belonging, yet they are geographically and temporally disjointed” (7). Similarly, through the experience of emigration or exile, an individual undergoes what Moreda describes as a doubling into two “Eu’s”: the “eu da patria” which lives in its own time, “normalmente o pasado, aínda que pode ser un futuro idealizado,” and the “eu da diáspora” that does the best it can in the given circumstances (“Escenificando” 109). Geographic displacement is therefore accompanied by a temporal and identity split, which in *A Veiga* Moreda further complicates by adding a linguistic and gendered dimension to the

doubling of one's subjectivity. The British capital in Moreda's work makes the most familiar things seem uncanny and distant. The narrator Gelo says, "Algo ten Londres que fai que todo canto non pertence a el fiquen todo revolto nun faiado de anos atrás" (12). Emigration creates parallel worlds in which what one believed to be static and eternal exists alongside a constantly changing present, exaggerating changes to one's own identity. When viewed through the lens of London, even people seem to change, to the extent that when he first sees Elisa with her friend Lidia, he perceives them as "dúas inglesíñas despistadas no bar de noso, no bar de Portobello Road" (9).

The doubling of time and national identity are accompanied by a sense of linguistic estrangement for the men, while the women in the novel seem to adapt more readily to the language of the host country. Gelo states, "O inglés non é meu; nunca o será. E non lamento que non o sexa, pero si me gustaría, ás veces, ser capaz de mergullarme nel, de confundirme nel, de pasar inadvertido, como aprendestes a facer, cada unha ao seu xeito..." (37). For Elisa, however, the move into English offers a range of new identities through a series of misidentifications, mispronunciations and Anglicizations of her name: "e quedouche Luísa. Ou Louise. . . e ti sempre respondías prontamente, porque xa comezaras a ser un pouco Louise" (20-21). The tension between Gelo's preferred monolingualism and Elisa's multilingualism is largely portrayed as a gendered condition, although it should be noted there is mention of individual men and women respectively embracing and resisting English.

Galician women who are more detached from the community and its culture, like Elisa and Lidia, are censured by the male emigrants who view them with mistrust and reproach. Tino, the narrator's close friend, bemoans the change: "Chegan aquí sen saber nada da vida máis que as catro parvadas que lles meten na

cabeza na Sección Feminina. E aquí ven catro cousas, poñen unha saia máis curta e xa cren ser as máis listas” (*A Veiga* 22). The Galician society in London tries to preserve a traditional division of the sexes, and a clear distinction between the two national identities. With regard to the community’s gatherings, Gelo states:

Os homes falabamos no noso círculo das nosas cousas; as mulleres, noutro círculo, das delas. . . . aínda que ningún de nós tivese observado a moitos ingleses en situacións semellantes, coidabamos que os ingleses non eran así, que se mesturaban e falaban con uns e con outros e que entre eles non había asuntos de homes e asuntos de mulleres. (69-70)

As this illustrates, linguistic, gender and sexual impurity becomes a characteristic of Englishness that threatens the stability of Galicianness.

When he first arrives in London, Gelo too has dreams of becoming someone new, but his identity proves immutable: “E eu dei en esperar tamén polo gran cambio, aquel que acabaría para sempre co Gelo da Veiga e crearía un Gelo novo, un Gelo de Londres, espelido, smart, pouco impresionable e algo desafiado, como parecía ser todo o mundo naquela cidade. E nada pasou” (25). Despite his frustrated attempts at becoming Gelo de Londres, he and others in the Galician community still regard Elisa’s transformation with “desconfianza,” “coma se o inglés e as saias curtas e o cabelo tinguido fosen pequenos estigmas que te facían estraña para os teus” (40). This tension between maintaining and shedding identities is not particular to *A Veiga* but a common trope of the emigrant genre. In Hooper’s study of the works of Galicians in England, she finds there are different narratives, “[...] each tracing a cartography of the process of (un)becoming Galician, in which the temporal and spatial move-

ment of the narrative allows us an insight into different notions of what it is to (not) be Galician" (*Writing* 9). Similarly, Moreda is acutely aware that as Galicians perform their identity on the stage of emigration, "folklorismo," "morriña" and "desapego" are only some of the "moitas escenificacións posibles" for articulating Galicianness abroad ("Escenificando" 110). Her work is unique in that it explores both processes of becoming and unbecoming as well as possible combinations of each as some characters negotiate their identities between extremes. Just as Moreda's characters enact the tensions between past/present, A Veiga/London, Galician/English, male/female, and stasis/movement at the thematic level, so the narrative strategy she uses is a complex one that challenges binaries and undermines the patriarchal, traditional narrative of emigration.

With regard to the above mentioned comments from Galician men on Elisa and Lidia's appearance on the dance floors of London—the ways in which they appear to be "dúas inglesas despistadas" or women whose skirts and hair are somehow false—we see that the men fail to understand the performative nature and artificiality of all identity. Elisa's performance of English womanhood works similarly to the ways in which Butler understands drag. In other words, what matters is not whether Elisa and Lidia *are* English women but that the stylization of their bodies reveals "the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin" and one that refutes "the claim to naturalized or essentialist gender identities" (Butler, *Gender* 138). Elisa's earliest associations with music and dancing, become metaphors for the way in which she generally performs and embodies gendered and national identities. Liz de Londres—that migrant, dancing body—perturbs the ontological stability that categories such as Galicia, woman, *galega*, seemed to have in those "tempos distintos," and reveals those

to have been solely models of feminities just as constructed and unnatural.

The move from “Elisa da Veiga” to “Liz de Londres” is one that is in reality a move away from a traditional female identity confined by the nation—here represented by the continually mentioned Sección Femenina that controlled women’s social interaction—to a modern, class-conscious, sexually liberated and international female subject. Elisa’s earliest transformations are understood by Gelo as inseparable from her sexual relations with English men, suggesting that having sexual partners that were not Galician altered her own identity. Elisa continues to be transformed by relations with pop culture, work, studies and finally involvement with women’s labor movements, becoming independent, however relatively, of both Galician and English men. In this manner, London allows Elisa to exchange certain traditional aspects of the nation for a sense of sisterhood. Ever more isolated from the Galician community, her days revolve around feminist and union organizing, through which she begins a friendship with a woman that Gelo fears could be sexual. Elisa, however, understands her relationships with women differently to Gelo: “Somos unha *union* de mulleres. Somos irmás. *Sisters*. Todo o que toque a unha irmá é cousa nosa” (*A Veiga* 72). Her fight is not only one for equal pay and better working conditions but also for access to abortion and birth control, struggles of which Gelo strongly disapproves. Regarding her speeches on women’s liberation, particularly keywords like sisterhood, patriarchy, power structure, and community, Gelo claims:

Aquilo era algo novo no teu discurso, que cada vez era menos teu, da Elisa que coñecera Veiga, e se inzara de palabras dos xornais, palabras inglesas que ti utilizabas na súa forma ou adaptabas sen moita fortuna á nosa lingua. A unidade dos traballadores e

as traballadoras e a loita contra os patróns e a opresión do capital, a emancipación das mulleres e con elas dos pobos: así falabas desde había case un ano [...] E, para ser honesto, iso non o entendía tan ben. (72)

As this illustrates, discourses of class, gender and sexuality clash with Gelo's traditional Galician viewpoint, becoming dissonant and incomprehensible, much like his impression of the English language itself.

While Gelo associates this feminist language with English society, the patriarchal host country is not portrayed as being any more tolerant of Elisa's discourse. During a rally, Elisa and the other women are accused by a police officer of using obscene language (107-108). Outraged by the hypocrisy of a representative of a state where sexist language is used daily, she defiantly pushes her sign closer to the officer's face, accidentally hitting him in the eye, which results in her arrest and subsequent sentence of fourteen months' imprisonment. When the narrator learns she has been arrested, he is filled with sadness over her decision to have left Galicia and its gender norms: "Nunca me sentín menos de aquí, nunca tanto preferín quedar na Veiga e que ti quedases tamén, onde o castigo por deixar chosco a un policía era certamente severo, pero onde enfrontarte a un policía sería, en primeiro lugar, unha posibiliadade na que ti nin ousarías pensar" (*A Veiga* 109-110). This comment is especially surprising given Gelo's own traumatic experiences as the child of an imprisoned and tortured Republican. His paternalistic attitude, quite problematically, drives him to defend the repression of the Franco regime over the liberalism of England, linking his paternalism with fascist authoritarianism. Gelo's move towards a more conservative sexual politics contrasts radically with Elisa's feminist politics which allow her to transcend Span-

ish national conflicts, such as when she helps the daughter of a *Falangista* have an abortion in London.

Elisa, unlike Gelo, remains unperturbed by her arrest and through it, achieves a sense of self-assuredness. She decides that when she leaves prison she will return to A Veiga, not out of resignation but rather because she has freed herself from the constraints of nation through feminism. In Gelo's closing statements he describes the incarcerated Elisa as follows: "[...] pasou algo que te fixo ser inglesa e ser da Veiga asemade, ser de todas as partes do mundo onde hai mulleres, onde hai limpadoras, onde hai estranxeiros, onde hai xente que sofre e que chora" (116). Through her experience in London, Elisa has learned to belong to both places and times simultaneously, so that neither Galicia nor her womanhood need remain mutually exclusive.

3. *A Veiga* as an anti-masculine narrative performance

Similar to Elisa's performance of identity, the novel itself can be considered a literary performance that immitates the traditional patriarchal migrant novel in order to critique the phallocentrism of the genre. Given that Moreda describes the theme of her novel as "inexplorado desde a perspectiva das mulleres emigrantes" (Estévez), her opting to tell the story of Elisa from the point of view of a male narrator might confound readers. This artistic choice is in keeping with the tradition of emigrant writing in which travel is the preserve of men. Gelo is the typical emigrant who has fashioned an idealized home of his romanticized memories of Galicia and whose nostalgia shapes his discourse. Nonetheless, *A Veiga* does invite feminist practices of reading that require the questioning of traditional male authority. Firstly, Gelo's unreliability is too great to go unnoticed by readers: his constant incomprehension of the people and places around him, his problematic claim to Elisa

and her story, and his over-identification with the past continually reveal the incompleteness of his narrative. The fact that Elisa does not tell her own story draws particular attention to the lack of female agency for Galician women at home and abroad, an exclusion against which she has been fighting through her activism.

Despite claiming to know Elisa well, Gelo often finds her as foreign to him as London is. One such example is given when Gelo states that, “Só que ás veces se me facía demasiado semellante á cidade, e tiña a impresión de que apenas te podía distinguir da paisaxe desapiadada que te rodeaba” (*A Veiga* 61). As López Sánchez has shown, although anthropomorphic metaphors associating the feminine with the spatial have been common in Galician literature, the increased presence of women writing about migration is leading to changes in the geographical imaginary (18). Here Moreda continues the longstanding tradition of conflating landscape and woman in Galician writing but with important differences that undermine the trope. Rather than associate woman with the Galicia left behind, a Galicia characterized as natural, rural and domestic, the feminine shows itself to be indistinguishable from the modern city. Elisa’s ability to blend into her new surroundings places her just beyond Gelo’s grasp.

Disoriented by the contours and people of London, he recalls seeing Elisa in the company of her different English lovers among the crowds in the bar, “aquela marea de rostros, de mans, de cabelos, e ti sorrindo sempre no centro coma unha mestra de cerimonias, coma ese misterioso *Cheshire Cat*” (24-25). Elisa’s dissolution into fragmented parts reveals that her identity lies outside of his comprehension and cannot be assimilated by the logic of his discourse. Furthermore, the reference to *Alice in Wonderland* reinforces that among the different doublings of space, time and subjectivity taking place, there is a world associated with female desire that seems nonsensical to the world of propriety and tradi-

tion. Moreover, this reference to the Cheshire Cat relates *A Veiga* to a feminist tradition within Galician literature, particularly to Carmen Blanco's "Alicia en Galicia," a feminist rewriting of the famous Carroll work. Blanco herself said the story is meant "to express the outcry of free women from Galicia and around the world" ("Alicia" 147-148). Moreda's Elisa, like Blanco's Alicia, explores the importance of "the plurality of concepts Galician women have of what it means to be Galician" (Blanco, "Alicia" 148).

Additionally, the use of second-person narration throughout the novel, as well as breaking with the noted recent trend in examining the "eu" in Galician narrative (Vilavedra, *A narrativa* 291-301), is another of the novel's potentially feminist acts. The second-person narration both calls attention to the distance separating Gelo and Elisa, as well as his dependency on her. Gelo is always addressing "ti", lending an almost epistolary air to the novel, as he gives Elisa an account of her own life. The tone it lends his narrative is rather paternalistic, presenting him as a moral judge while he recounts her decisions and how she has chosen to live. It is interesting to note that, although he claims authority over her story, Elisa resists becoming the object of Gelo's narration without herself becoming the narrator. That Elisa is neither the first nor third person signals her bind as a Galician woman in London, somewhere between subjectivity and objectivity, which then creates a strange tension between concepts of authority and protagonism, as she discursively lacks the former but enacts the latter. Furthermore, the use of the second person creates an identification between Elisa and the reader, the latter becoming an additional interlocutor occupying the position of "ti." Using this narrative technique, Moreda establishes a distance between Gelo and the reader, who feels defensive of Elisa as she is scrutinized by a disapproving narrator. By encouraging readers to identify

with Elisa over Gelo, the novel resists chauvinistic reading practices that objectify women's experience.

Through Judith Butler's work on mourning we can also understand this use of second-person narration as being tied to Gelo's experience of migration as an uncomfortable sense of doubling and loss of singularity. Discussing loss, Butler writes, "[w]hen we lose certain people, or when we are dispossessed from a place, or a community, we may simply feel that we are undergoing something temporary, that mourning will be over and some restoration of prior order will be achieved" (*Precarious* 22). The way in which Gelo clings to this "ti" the past, and A Veiga would seem representative of this tendency to deny change. His own attempts at preserving a static sense of identity, time and place require that he control Elisa and deny that her transformations have been anything more than superficial. Despite hoping this is merely a temporary shift, loss, as Butler argues, is transformative and revelatory of the ways in which one's subjectivity is interrelated with and dependent on the supposed other. Again, Butler states, "It is not as if an 'I' exists independently over here and then simply loses a 'you' over there [...]. If I lose you, [...] then I not only mourn the loss, but I become inscrutable to myself. Who 'am' I without you? [...] I think I have lost 'you' only to discover that 'I' have gone missing as well" (*Precarious* 22). In a similar fashion Moreda's novel reveals the ways in which the "eu" and "ti" are bound together. Insofar as the "eu" and "ti" are codified in *A Veiga* as masculine and feminine respectively, Moreda also exposes the fragility of masculine authority and its dependence on feminine objectivity. Insofar as Elisa redefines her own identity, she undermines the authority of the narrator and of masculinist discourse at large, which both rely upon her passivity. Therefore, while Gelo repeatedly assumes Elisa to be lost, his narrative reveals that the person who is incapable of using loss

as a motive for constructive change and who is lost abroad is in fact none other than himself.

A Veiga differs not only in content and structure from other emigrant writing but also in tone. The songs of Twigg and the Beatles that comprise the soundtrack of Elisa's life in London are out of sync with the regimented march of traditional and domestic life expected for women under the Franco regime, a topic that Moreda has explored in her academic work as a musicologist. Gelo himself notes the difference, writing that in London one's personhood is bound up with music: "Gústabame oír a banda da Veiga os domingos no quiosco [...] pero Londres é distinto: aquí a xente ama a música, a xente parece precisar a música como o aire que respiran" (*A Veiga* 18). While Gelo recalls the provincial pace of *A Veiga* with fondness, Elisa has traded it in for rock and roll. Watching her dance to the latest music with Lidia, Gelo thinks: "Toda a formación musical que tiñades vós as dúas vínavos de dona Brígida e os Coros e Danzas da Sección Femenina, pero iso en Londres xa o tiñades esquecido; iso en Londres non era máis ca un pequeno e inconveniente segredo de familia. En Londres erades Liz & Lydia" (27). Participation in musical performances organized by Francoist institutions such as the Sección Femenina was meant to compensate for "the separatist pretensions of the regions with a distinct language and culture" and "the threat of foreign influence" (Moreda, "La mujer" 641). The new rhythms of London, however, allow Elisa and other women to perform their identities in innovative ways and to embody new sexual and cultural identities, to learn new ways of being that are not limited to traditional national notions of the feminine. In London, Elisa is able to live outside patriarchal family structures and so exerts relative control over her education, income, sexuality and reproduction.

The alternative soundscapes of London break not just with the folklorization of Galician culture under the Franco regime,

but also with the folkloric tendencies of emigrant writing, to the extent that *morriña* is characteristic of this tradition. Despite the complexity of emigration, nationalist discourse has been slow to reflect those changes. Moreiras-Menor claims

Nevertheless, while subjects cross, transgress, and modify frontiers, with a profound impact on the human geography of nations, nationalist discourses retain a clear position in regard to the limits these frontiers demarcate; for them, frontiers continue to be the checkpoints of a closed and well demarcated space. (106)

As she goes on to illustrate in the work of Rivas, *morriña* emerges as a way of uprooting Galician identity from a particular territory (111). Even women's writing, as Carmen Blanco points out, has centered on "a casa soñada: a memoria da morada primixenia" (*Sexo* 270). This master narrative is problematic in that it is focused on the past rather than the future and, in the case of women's writing, reinforces the relationship between national identity and domesticity. Moreda's awareness that nostalgia is just one of the many *escenificacións* of Galician identity abroad prompts her to offer glimpses of the spectrum of attitudes towards emigration, which as she stated in a 2011 online interview with *Fervenzas literarias*, "intentei retratalas, aínda que fose en poucas pinceladas, no resto de personaxes" (*Fervenzas*).

A Veiga not only recovers a female history but also wrests the feminine from the binds of sentimentalism and territory that Helena Miguélez-Carballeira has exposed as one of the oldest and misogynistic tropes in the Galician imaginary. As she illustrates in a number of recent publications, Galician sentimentality has been used throughout history "to disarticulate an insurgent national culture whilst facilitating a space for its controlled difference," as well as to provide an opportunity for "self-differen-

tiation and expression" (*Galicia* 5). Miguélez-Carballeira asserts that whether employed by detractors or promoters of Galician nationalism, there has been chauvinism implicit in the trope that equates Galicia with the sentimental and the feminine in order to justify "the reassertion of masculine authority over the definitions of the nation" ("From Sentimentality" 387).

During the period in which *A Veiga* is set, the *saudade* and *moriña* theorized in the thought and politics of Ramón Piñeiro as essential aspects of the Galician character were still setting the tone of Galicianist discourse. Gelo would seem to be representative of this movement, carrying out the project advanced by Piñeiro to "unleash the sentimental" and "contribute meaningfully to the Project of safeguarding those intangible cultural values for a more flourishing national future" (Miguélez-Carballeira, *Galicia* 192). Gelo's longing for a woman, place and time that lie beyond his reach cripple his ability to engage in political action in London. Just as feminist author and critic María Xosé Queizán would resist Piñeiro's "sentimentalismo" as a roadblock for the creation of a feminist narrative that is both "urbana e de carácter universal" (Miguélez-Carballeira, *Galicia* 194), so Elisa's dream of global sisterhood must also resist emotional paralysis of Gelo's nostalgia. Gelo addresses Elisa across a void—one that is as spatial and temporal as it is ideological—an act of interpolation intended to claim authority over and define a traditional female subject. The distance that Elisa maintains from the narrator through her refusal to live in the past, her sexual autonomy and the futurity of her political struggles allows Moreda to separate the feminine from sentimentality. Instead, the sentimentality in *A Veiga* then becomes associated with male chauvinism.

If nostalgia proved debilitating politically in Francoist Spain, it proves doubly problematic for an emigrant to the United Kingdom. In her analysis of sentimentality as a tool of colonial oppression,

Miguélez-Carballeira reveals the way in which the idea of the notion of the feminized and sentimental Celt of Scotland, Wales and Ireland became a tool for British Imperial expansion (*Galicia* 7-8). Gelo's identification with sentimentality can be seen to keep him removed from mainstream British culture, unable to cut ties with his absent home or adapt to his new surroundings. Gelo's sentimentality interestingly contrasts with the tone of writing that López Sánchez finds in texts by men during the period in which the novel is set. Male writers, such as Otero Pedrayo, she finds, view migration as a masculine epic or *bildungsroman* in which their male protagonists grow and triumph, while women remain passive and static (15-16); yet here, it is Gelo who cannot relinquish the past while Elisa is the one who grows and evolves.

Gelo's acceptance of a minority status, his passivity and sentimentalism are characteristic of what Joseba Gabilondo calls "masculine masochism." Through a close analysis of Manuel Rivas's fiction, Gabilondo traces the ways in which the authority of male subjects in Galician writing is problematically carried out through "an active and masochist remembrance of a historical violence" (82). Whether dealing with the Civil War or emigration, the dominant fiction that has emerged in recent years has been a male-centered homosocial history in which there is an identification with a victimized father figure. Just as Galician sentimentality is problematically compatible with discourses of Spanish centrism, the masochist masculinist Galician narrative is easily assimilated by a Spanish market. Moreda, unlike Rivas, questions the masochistic *morriña* upon which her narrator's authority is based. To begin with, the female subjects are written back into the traumatic histories of war and emigration. If in Rivas's work an authorized masculinist Galician subject emerges through a series of (dis)identification with other males, as Gabilondo's analysis reveals, in *A Veiga* the historical violence suffered by Gelo's fa-

ther, who is conspicuously absent from the outset, is an unspoken trauma in the narrative. The violence we later learn he suffered is merely insinuated in the opening scene in which Gelo recalls being a frightened boy, holding his mother's hand as they board a train. It is instead this identification between the fearful boy and his mother that frames the story of Elisa in London. Later in life, Gelo will also make the decision to emigrate after the untimely death of his young wife. With Elisa in prison, Gelo once again feels that fear; she, however, refuses to take part in his narrative (through her silence) and rejects the role of passive witness to history that women in other novels fulfill.

For Gabilondo, Rivas—and other writers—can present a true challenge to dominant Spanish fiction “by recentring his literature in non-masculine, non-hegemonic subjects” (100); this is precisely what Moreda does. Elisa's position as a feminist, working-class, immigrant woman presents a radical alternative to the masculinist narratives. As examined above, although Elisa is somewhat voiceless in the text since her words are only quoted by Gelo, she does not lack agency and authority. If, as Gabilondo shows, Rivas's male narrators play with oral and written genres to recover a lost paternal authority (89), Elisa seems to find authority largely outside of language. As an alternative, her feminine authority is embodied and enacted corporeally throughout the text: she dances, smokes, seduces, rejects, works, yells and protests, refusing the passive femininity and masochist masculinity offered by Gelo. Instead, she becomes a Galician subject of modern history, a position illustrated by her engagement with radical global feminism. Elisa's refusal to be the victimized subject is reinforced when she confronts the police officer who accuses her and the other protesters of obscenity: “Pero pasáche de forza e mallácheslle o ollo cunha das esquinas do cartel. O home acabou no hospital. E ti, na comisaría” (*A Veiga* 108). Far from the castrated fathers of

Rivas or the frightful mother and son, Elisa herself blinds—and in Gabilondo's terms, castrates—the figure of male authority and is upbraided not only by the judge but also by Gelo. Elisa's lack of a narrative is not then synonymous with her not being an agent of history, but rather *A Veiga* draws attention to the importance of women in emigrant and national history while simultaneously highlighting their discursive absence in dominant narratives.

In this regard, the masculinist stories of emigration and the misogynistic *morriña* with which they are written are exposed as being driven by fear. The novel opens with what we later learn is the final scene in which Gelo leaves the prison where Elisa is held. Their parting returns him to his earlier childhood self: "Depois son outra vez un neno pálido que sobe coa nai ao tren na Veiga e lle aperta a man cando ela ten medo, cando os dous temos medo, son outra vez ese neno aquí, neste país" (*A Veiga* 7). Fear becomes both a timeless characteristic that marks Gelo and provides a sense of belonging that traverses time and place. Like *morriña*, it is shown here to be a force around which collective bonds are formed: "cando os dous temos medo." Gelo fears London, the English language, and modernity; just as he grasps onto his mother's hand, fear drives him to cling to the past, to Elisa, to *A Veiga*, to the emigrant community in order to combat that fear, since letting go would be to risk unbecoming Galician. Elisa, however, does not allow him to cling to her as his mother would, instead she slides her hand over his as she departs (118). As such, she is willing to comfort Gelo but not to be bound by or complicit with his fear. In *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed shows how emotions are indeed constitutive of individual and collective identities. Fear, she argues, "shrinks bodily space," which in turn "involves the restriction of bodily mobility in social space" (64). When the exact object of fear is undefined, as is the case with Gelo and his mother, Ahmed argues that it is made all the more frightening (65).

That which one fears tends to loom both temporally and spatially in the future (Ahmed 65), which in the novel is indicated by Gelo and his mother's imprecise *medo* upon boarding the train, a fear whose object is the future or modernity itself. For the subjects of fear, "safety becomes a question of not inhabiting public space or, more accurately, of not moving through that space alone" (Ahmed 70). Ahmed then exemplifies this use of fear by revealing it as a tool that restricts women's participation in society, marking the home as the safe and legitimate space.

Fear and *morriña* become debilitating emotions that prevent social action whether in A Veiga or London. The fear Gelo feels when he learns of Elisa's arrest in London transports him psychologically to the Civil War. In his head, he reproaches Elisa for her actions: "Mil novecentos setenta e tres, este ano que ata aquel momento está sendo tan plácido, non é o trinta e seis. E un policía, e menos un *bobbie*, non é un alcalde, nin un cura, nin un sarxento da Garda Civil. E ti tampouco es meu pai" (*A Veiga* 109).³ Gelo fears that the consequences of Elisa's disobedience will be as severe as those faced by his father, and he is further angered that Elisa is playing a role historically reserved for men. In ways contrary to his intentions, Gelo's claims are indeed true: it is no longer 1936 and Elisa is not a victim. While he has restricted himself socially and politically, Elisa has sought involvement, exchanging fear and *morriña* for hope and futurity.

When Gelo hears of Elisa's arrest from Lidia, he claims it is "a historia máis fermosa que escoitei nunca. Porque acaba ben, como deben acabar todas as películas, todos os libros, todas as historias. Porque acaba contigo viva" (*A Veiga* 107). Despite her sentence of

3 In yet another possible indication of Gelo's lack of perception, 1973, far from a peaceful year, was the year of Luis Carrero Blanco's assassination and when Francoism repression worsened.

fourteen months in prison, Gelo considers Elisa's story happy from his conservative stance of preservation: "Non vas morrer, como hai moitos anos morreu meu pai" (112). Gelo's fear returns again when he visits Elisa in prison and sees that she is not defeated or repentant. Even in this environment, Elisa continues to transform into a global subject; as Gelo notes, "xa se che pegaron os sotaques caribeños e africanos e irlandeses e londinenses das túas compañeiras" (114). When asked about her future, Elisa is unsure whether she will stay in London, stating that she will possibly return to A Veiga. Even as she changes identities and accents, A Veiga has always remained present in all of her decisions which suggests that she has reached a stage in which the local and the global are not independent of each other. Even as Elisa leaves to go back to her cell, rather than appear confined, she becomes "un puntiño gris no medio dunha cidade inmensa, dun mundo inmenso e tamén gris e un pouco branco" (118). That sliver of white, suggestive of a silver lining, and the seeming limitlessness of Elisa's universe are inaccessible to the narrator who only feels the fear that he felt as a small child on the train with his mother.

Just as Elisa finds a radically different *discurso* in feminism and class activism in the 1960s and 70s, so Moreda moves away from a masculinist discourse of *morriña* which is, 'by virtue of its associated gender problematics, profoundly unassuming in its political aspirations' (Miguélez-Carballeira, "From Sentimentality" 374). Through a tale of emigration, Moreda is able to explore the multiple ties to nation, language and place that are central to Galician national identity. The new narrative strategies that emerge from exploring geographical displacement to the United Kingdom avoid folklorization, as well as the patriarchal tendencies of Galician literature and literary reception, by creating a text that interpellates a female who hears herself defined by the male voice but challenges and evades his authority to do so. *A Veiga é*

como un tempo distinto is a text that moves beyond the national to reconstruct a Galician identity that is at once feminine and political, local and global. The novel refuses the separation of men and women that Gelo associates with Galician culture and instead creates a dialogue between different genders, languages, ideologies and spaces without forfeiting Galicia or unbecoming Galician.

Works Cited

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.
- Blanco, Carmen. *Sexo e lugar*. Xerais, 2006.
- . "Alicia in Galicia: Sex and Place." *Writing Bonds: Irish and Galician Contemporary Women Poets*, eds. Manuela Palacios and Laura Lojo, Peter Lang, 2009, pp. 143-153.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Cagiao Vila, Pilar. *Muller e emigración*. Xunta de Galicia, 1997.
- . "Mujer y emigración en la historia contemporánea de Galicia: el caso americano (Cuba y el Río de la Plata)." *Emigración y literatura: historias, experiencias, sentimientos*, edited by Julio Hernández Borge and Domingo L. González Lopo, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, pp. 227-250.
- Durán Villa, Francisco R. "Soas e a aventura. As emigrantes galegas en Londres." *Pasado e presente do fenómeno migratorio galego en Europa*, edited by Julio Hernández Borge and Domingo L. González Lopo, Sotelo Blanco, 2007, pp. 187-204.
- Estévez, Eva. "Eva Moreda: 'Parecíame interesante a perspectiva da muller emigrante.'" *A Nosa Terra Diario*, 06.06.2010, <http://www.anosaterra.org/nova/46709/eva-moreda-pareciame-interesante-a-perspectiva-da-muller-emigrante.html>
- Eyré, Xosé Manuel. "A óptica poética na narrativa de Eva Moreda." *A Nosa Terra Diario*. 18.07.2011, <http://www.anosaterra.org/>

nova/52259/a-optica-poetica-na-narrativa-de-eva-moreda.html

Fervenzas Literarias. "Conversamos con... Eva Moreda." 31.08.2011, <http://www.fervenzasliterarias.com/index.php/conversas/conversas/item/238-conversamos-con-eva-moreda.html>

Gabilondo, Joseba. "Masculine Masochism as Dominant Fiction in Minority Literatures in Spain: An Analysis of Manuel Rivas's Narrative." *Galicia* 21, C, 2011, pp. 78-103.

González Fernández, Helena. *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*. Xerais, 2005.

Hernández Borge, Julio and Domingo L. González Lopo. "Las mujeres y la emigración." Introduction. *Mujer y emigración. Una perspectiva plural*, edited by Hernández Borge and González Lopo, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 11-17.

Hesford, Victoria. "The Politics of Love: Women's Liberation and Feeling Differently." *Feminist Theory*, vol. 10 no. 1, 2007, pp. 5-33.

Hooper, Kirsty. "Alternative Genealogies?: History and the Dilemma of 'Origin' in Two Recent Novels by Galician Women." *Arizona Journal of Cultural Studies*, vol. 10, 2006, pp. 45-58.

---. *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics*. Liverpool UP, 2011.

López Sánchez, María. "Women's Mobility in Contemporary Galician Literature: From 'Widows of the Living' to 'I Too Wish to Navigate.'" *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*, edited by María Jesús Lorenzo-Modia, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 10-26.

Miguélez-Carballeira, Helena. "From Sentimentality to Masculine Excess in Galician National Discourse: Approaching Ricardo Cavalho Calero's Literary History." *Men and Masculinities* 15.4, 2012, pp. 367-387.

---. *Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. U of Wales P, 2013.

- Moreda, Eva. *A Veiga é como un tempo distinto*. Xerais, 2011.
- . "Escenificando Galicia, escenificando a diáspora." *Galicia 21*, C, 2011, pp. 104-110.
- . "La mujer que no canta no es ... ¡ni mujer española!': Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89 no. 6, 2012, pp. 627-644.
- Moreiras-Menor, Cristina. "Galicia Beyond Galicia: 'A man dos paños' and the Ends of Territoriality." *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, edited by Benita Sampedro Vizcaya and Simon Doubleday, Berghan Books, 2008, pp. 105-119.
- Nogueira, María Xesús. "Apuntamentos nómades. Viaxe e literatura nas escritoras galegas." *Letras nómades: experiencias da mobilidade feminina na literatura galega*, edited by Ana Acuña, Frank & Timme, 2015, pp. 153-177.
- Rodríguez-González, Olivia. "The Chronotope of Galician Migration in Eva Moreda's *A Veiga é como un tempo distinto* (2011)." *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*, María Jesús Lorenzo-Modia, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 54-73.
- Romero, Eugenia R. *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Movable Identities*. Lexington Books, 2012.
- Vilavedra, Dolores. "A emigración cara a Europa na literatura galega." *Emigración y literatura: historias, experiencias, sentimientos*, edited by Julio Hernández Borge and Domingo L. González Lopo, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, pp. 187-201.
- . *A narrativa galega na fin de século: unha ollada crítica dende 2010*. Galaxia, 2010.
- . "O mundo dende outras perspectivas." *El País*, 01.07.2011, http://el-pais.com/diario/2011/07/01/galicia/1309515502_850215.html

Visibilizar lo invisible: (micro)Machismos en la obra de Laura Caveiro

Alicia Romero López

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este trabajo aplica la teoría de Galtung sobre los diferentes tipos de violencia (estructural, cultural y directa), referida específicamente a la violencia machista, al análisis de las obras *Polas inmensas e alleas fortunas* y *As naos afondando* de Laura Caveiro. Además usamos la definición y clasificación de los micromachismos (mM) de Luis Bonino, ya que consideramos son parte de las violencias invisibles. Estas aportaciones teóricas nos sirven para analizar qué violencias se reproducen en la obra de Laura Caveiro, y observar cómo estas son fundamentales para la construcción de las relaciones de género que la autora gallega nos presenta en sus páginas.

Palabras clave: micromachismos, violencias (in)visibles, Johan Galtung, Laura Caveiro, Luis Bonino

Resumo: Este traballo aplica a teoría de Galtung sobre os diferentes tipos de violencia (estrutural, cultural e directa), referida especificamente á violencia machista, ao análise das obras *Polas inmensas e alleas fortunas* e *As naos afondando* de Laura Caveiro. Ademais empregamos a definición e clasificación dos micromachismos (mM) de Luis Bonino, xa que consideramos que son parte das violencias invisibles. Estas aportacións teóricas sirvennos para analizar que violencias se reproducen na obra de Laura Caveiro, e observar como estas resultan fundamentais para a construción das relacións de xénero que a autora galega presenta nas súas páxinas.

Palabras chave: micromachismos, violencias (in)visibles, Johan Galtung, Laura Caveiro, Luis Bonino

Abstract: This work applies Galtung's theory on the different types of violence (structural, cultural and direct), referring specifically to macho violence, to the analysis of the works *Polas inmensas e alleas fortunas* and *As naos afondando* of Laura Caveiro. We also work with the definition and classification of micromachisms (mM) by Luis Bonino, as we consider they are part of the

invisible violences: structural and cultural. These theoretical contributions serve us to analyze how violence is reproduced in Laura Caveiro's narrative work, and to observe how these are fundamental for the construction of gender relationships between the characters that the Galician author presents to us.

Keywords: micromachisms, (in)visible violences, Johan Galtung, Laura Caveiro, Luis Bonino

1. Violencia estructural, cultural y directa

La sociedad patriarcal construye las relaciones de género, en muchos casos, sobre determinados actos de violencias invisibles. Si bien la violencia directa es la más visible, existen otras que de manera más subrepticia constituyen el caldo de cultivo para que aquella pueda tener cabida. La(s) violencia(s) de género representan una de las problemáticas sociales actuales más importantes respecto a las relaciones de género pues se observa, cada vez más, que son estas violencias las que las rigen. Para comenzar este estudio, y antes de analizar los diferentes tipos de violencia propuestos por Galtung, consideramos necesario definir qué entendemos por violencia contra la mujer. Hemos elegido la propuesta que se dio en el Artículo 1 de *Declaración sobre la eliminación de violencia contra la mujer* aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 23 de febrero de 1994:

Por “violencia contra la mujer” se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.

Esta definición enmarca el análisis posterior sobre la violencia de género, pero consideramos que primeramente hemos de trabajar con una clasificación genérica de las violencias. Para ello hemos tomado la teoría del sociólogo Johan Galtung, quien en su obra *Peace by Peaceful Means. Peace and Conflict, Development and Civilization* (1996), establece una división en tres tipos: cultural, estructural y directa.

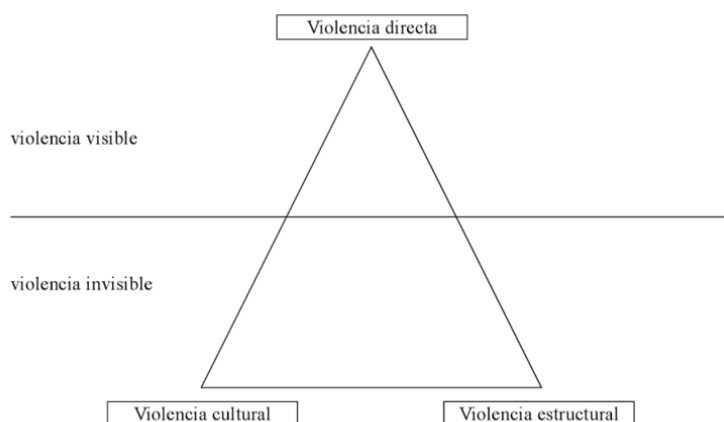


Fig. 1 (Espinar Ruiz 122)

Galtung considera la violencia estructural como un tipo de violencia indirecta: “Indirect violence comes from the social structure itself - between humans, between sets of humans (societies), between sets of societies (alliances, regions) in the world. [...]. The two major forms of outer structural violence are well known from politics and economics: repression and exploitation” (Galtung, *Peace* 2). Galtung señala como ejemplo de este tipo de violencia el

patriarcado, afirmación que secundamos, pues entendemos que la violencia contra la mujer

[...] constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que han conducido a la dominación de la mujer y a la discriminación en su contra por parte del hombre e impedido el adelanto pleno de la mujer, y que la violencia contra la mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre. (Asamblea General de las Naciones Unidas)

Por lo tanto, la violencia estructural es la que sustenta los pilares de la sociedad patriarcal, si bien, esta también se apoya en la violencia cultural: “Behind all of this is cultural violence: all of it symbolic, in religion and ideology, in language and art, in science and law, in media and education. The function is simple enough: to legitimize direct and structural violence” (Galtung, *Peace* 2). Consideramos la violencia cultural como una de las más complejas de desentrañar, pues se esconde tras ideologías mantenidas por el sistema durante largos periodos de tiempo. Galtung ejemplifica este tipo de violencia, asociada a las cuestiones de género, a través del lenguaje sexista.

Estos dos tipos de violencia son los que sirven de base para la construcción de la violencia directa: “Exploitation means that one party gets much more out of a deal than the other - measured by the sum of internalities and externalities. [...] This condition often leads to direct violence intended to change or to maintain the structure, and is solidly protected by the cultural violence provided by mainstream theory. A heavy triangle of violence” (Galtung, *Peace* 6). La violencia directa constituye el punto más alto del triángulo, constituye la parte visible del mismo y en el caso

de género, se refleja en los feminicidios, violaciones, agresiones sexuales, violencia física, etc.

El patriarcado está legitimado socialmente por determinados patrones culturales, por ello es difícil identificar todas sus formas de expresión. Galtung dedica un apartado en su obra a esta problemática, *Women: Man = Peace: Violence*, donde no solo apunta al patriarcado como una forma de violencia estructural, sino como una combinación de las tres expresiones de violencia:

Patriarchy is then seen as an institutionalization of male dominance in vertical structures, with very high correlations between position and gender, legitimized by the culture (e.g., in religion and language), and often emerging as direct violence with males as subjects and females as objects. Patriarchy, like any other deeply violent social formation (such as criminal subcultures and military structures), combines direct, structural, and cultural violence in a vicious triangle. They reinforce each other in cycles starting from any corner. Direct violence, such as rape, intimidates and represses; structural violence institutionalizes; and cultural violence internalizes that relation, especially for the victims, the women, making the structure very durable. (Galtung, *Peace* 40)

Como se observa en la cita, la violencia estructural institucionaliza tanto la cultural como directa, lo cual hace que la violencia de género se reproduzca constantemente. Consideramos que una forma de subvertir el orden patriarcal consiste en la identificación de estas violencias invisibles, pues son las que tienen raíces sociales más profundas y las que permiten que el sistema patriarcal siga funcionando. En este trabajo nos centraremos en el análisis de los micromachismos, siguiendo las definiciones dadas por Galtung, ya que los consideramos parte de las violencias invisibles. La literatura, dado su potencial condición de herramienta de crí-

tica social, es una forma perfecta para poner al descubierto este tipo de estructuras violentas, por ello, aquí nos centramos en dos obras narrativas que ponen de manifiesto estas problemáticas de género ligadas constantemente a las violencias, tanto invisibles como visibles.

2. La narrativa de Laura Caveiro

La escritora viguesa Laura Caveiro (1967) es autora de la primera novela criminal de autoría femenina en lengua gallega, *Polas inmensas e alleas fortunas* (1995). Su segunda novela, *As naos afondando*, obtuvo el “I Premio de Novela Rubia-Barcia Cidade de Ferrol” en 1999. El análisis que aquí realizaremos de estos textos está enfocado al estudio de relaciones de género entre los personajes principales y las violencias machistas que se reflejan en la obra, y que consideramos que son la base de dichas relaciones. Por un lado, en la novela *Polas inmensas e alleas fortunas* se profundizará en la figura del detective privado Tom Vas, ya que es este una parodia de detective misógino: “dominante, duro, imperativo, materialista y sentimentalmente impenetrable” (Lama 161), y, por lo tanto, donde radica uno de los temas más importantes de la obra. A través de la escritura en primera persona la autora acerca al lector, de forma irónica, la polémica de la violencia machista y las relaciones de género. Por otro lado, en el estudio de *As naos afondando* también analizamos la figura del protagonista, Henrique Amaros, que responde a las características arquetípicas del Don Juan (fanfarrón, seductor, osado). Este trabajo emplea para el análisis literario una perspectiva de género para así poder estudiar cómo se desarrollan las relaciones de estos hombres con las mujeres que les rodean. La crítica feminista, marcada por la autora en sus textos, será el punto de partida y la base desde la que analizaremos sus obras en relación con la sociedad patriarcal en la que se desarrolla,

prestando más atención a su carácter de instrumento para la visibilización de las violencias (in)visibles.

Antes de realizar el análisis crítico de las obras consideramos que es necesario señalar la problemática existente en torno a la novela criminal escrita en gallego. La primera obra de este género en lengua gallega aparece en 1984 de la mano de Carlos González Reigosa y bajo el título *Crime en Compostela*. A partir de este momento se sucederán novelas criminales escritas por hombres, como las de Manuel Forcadela, Suso de Toro, Román Raña, Bieito Iglesias o Aníbal Malvar; incluso alguna de ellas llevada a la gran pantalla como es el caso de *A praia dos afogados* de Domingo Villar. El panorama que nos encontramos al estudiar la presencia de novela criminal en gallego escrita por mujeres es completamente diferente; si bien Laura Caveiro fue la precursora del género posteriormente encontramos una lista muy breve de autoras que trabajan este tipo de novela, y en algunos casos con obras que se encuentran en las difusas fronteras del género. María Xosé Queizán publicó en 2011 la obra *Meu pai vaite matar*, que también puede ser considerada una novela de tesis, puesto que a través de una investigación familiar se ponen de relieve las preocupaciones feministas de la autora. En 2014, Elena Gallego Abad publicó *Sete Caveiras*, obra en la que una periodista investiga las muertes de siete hombres, que en su juventud habían violado a una niña de trece años. María López Sánchez en 2015 presentó la novela *O faro escuro* en la que la inspectora Neira se encarga de la desaparición de una joven periodista, si bien el secuestro de la mujer no está relacionado con la problemática de género, ya que se trata una venganza personal. Consideramos que esta situación responde a una problemática derivada de la estructura social patriarcal en la que la labor de reconocimiento literario de la mujer queda en un segundo plano. Al igual que el canon occidental recoge en su mayoría obras de hombres blancos heterosexuales, en este caso nos

encontramos con un problema que, desde nuestro punto de vista, responde a las ya mencionadas violencias estructural y cultural. Por un lado, violencia estructural porque el sistema patriarcal sigue legitimado la idea de que los hombres deben predominar en la esfera pública y mujer en la privada; y por otro, violencia cultural dado que los medios de comunicación, incluida la literatura, siguen reproduciendo determinados estereotipos y roles de género, en los que la mujer está subyugada a lo masculino.

De la autora Laura Caveiro, estudiaremos sus dos obras cumbre, dado que en ellas se nos presentan dos modelos de masculinidad que pueden parecer totalmente contrarios, pero que, sin embargo, y tras un detenido análisis, se observa que reproducen comportamientos similares. La obra *Polas inmensas e alleas fortunas* muestra una de las investigaciones del detective Tom Vas, quien es contratado por una empresaria viguesa para descubrir al asesino de su hijo. La identidad del criminal no es revelada, pues es una personalidad influyente en el mundo empresarial y con contactos en la policía. Finalmente, el caso acaba sin resolución, pues la mafia se encarga de pagar al detective para que no siga investigando. Este breve resumen deja ver una crítica social clara: la impunidad de los poderosos frente a la actuación de la justicia; sin embargo, la novela de Laura Caveiro indaga y disecciona una sociedad machista en la que el hombre se nos presenta como agresor y represor de las libertades de la mujer. Tom Vas es misógino y violento, es un personaje hipercaricaturizado con el que la autora consigue mostrar al lector las violencias que rodean a las relaciones de género.

Por otro lado, la obra *As naos afondando* nos presenta al pedante profesor de universidad Henrique Amaros y la relación de este con diferentes mujeres: Nuria, Esther (exmujer), Karen y Lucía. Esta novela trae hasta nuestros días el mito del Don Juan, protagonizado por este profesor “ilustrado” y narcisista: “Amaros reina

con deslumbrante fulgor en un mundillo literario –mucho nos tememos que no exclusivo de la ficción- donde la mediocridad y la hipocresía se alían con amplísimas sonrisas, en una suerte de carnaval en el que Amaros ejerce su solemne papel de Casanova” (Sierra 434). Como se señala en esta cita, se ha de incidir que aunque estemos ante una obra de ficción, los personajes responden a estereotipos masculinos con base real. En esta obra la mayoría de violencias que encontramos son invisibles, centradas, sobre todo, en la superioridad intelectual que el profesor Amaros considera tener, mas a la hora de “iluminar” a mujeres más jóvenes como Nuria, becaria en la editorial en la que él publica.

3. Violencias invisibles o micromachismos

Como se ha señalado en el primer apartado consideramos que las tres violencias que describe Galtung son complementarias y pueden aplicarse al estudio de las problemáticas de género. En este caso nos centraremos en los micromachismos que consideramos que son parte de las violencias invisibles, y que responden específicamente a las características de la violencia cultural. Estas violencias son imprescindibles para que se produzca la violencia directa, por lo tanto es necesario dedicar un espacio a su estudio. Para llevar a cabo este análisis, y teniendo en cuenta el marco teórico descrito por Galtung, es necesario recurrir al texto de 1998 de Luis Bonino, *Micromachismos, la violencia invisible en la pareja*, en el que establece la definición y clasificación los micromachismos (mM):

los mM son prácticas de dominación y violencia masculina en la vida cotidiana, del orden de lo “micro”, al decir Foucault de lo capilar, lo casi imperceptible, lo que está en los límites de la evidencia. [...] Los mM son microabusos y microviolencias que procuran que el varón mantenga su propia posición de género

creando una red que sutilmente atrape a la mujer, atentando contra su autonomía personal [...]. (4)

Luis Bonino clasifica los mM en cuatro tipologías: coercitivos, utilitarios, encubiertos y de crisis. El análisis de las obras seleccionadas de Laura Caveiro se realizará respecto a esta catalogación, ya que en ellas existen determinados comportamientos que ejemplifican los mM señalados por Bonino.

3.1. Micromachismos utilitarios: *No participación en lo doméstico*

Uno de los roles de género asociados, de manera estereotipada, a las mujeres es el de ama de casa; recluidas en la esfera privada han de ser madres, esposas y criadas al servicio de las labores domésticas. Consideramos que la percepción social de que la mujer ha de quedar recluida al hogar hace que la violencia de género siga siendo considerada socialmente como un problema de ámbito privado y no público, como sí lo es el terrorismo, aunque las víctimas (in)visibles por violencia de género sigan aumentando en número. Es por ello, por lo que el asociar a la mujer a las labores domésticas va más allá de una problemática individual, y ha de ser contemplada como una violencia más, una de las invisibles, que como todas las demás ayuda a sustentar el orden establecido.

En el caso de la obra de *Polas inmensas e alleas fortunas* estas ideas quedan perfectamente plasmadas a través de las palabras de Tom Vas, quien después de echar a su pareja, Patricia, de casa, lo único por lo que se queja es por el desorden, el caos y la suciedad que esto conlleva: “Tiña que te manter e facer de amo de casa e fregona. Eu por esas non paso. E aínda por riba a lle dar cartos. ¡Un carallo! Menos mal que non a pingara cun fillo. [...] Mágoa que non lle fixen arranxa-la casa antes de a poñer na rúa [...]. Pero a pesar de perder unha cociñeira, a visa continúa” (11-12). La pérdida de Patri-

cia se convierte en la pérdida de una cocinera, de una limpiadora, es decir, prácticamente de una esclava, idea que queda explicitada en la expresión: “Mágoa que non lle fixen arranxa-la casa antes de a poñer na rúa”, pues la obligación de ella hacia él a la hora de realizar las tareas domésticas parece clara. Además, se felicita a sí mismo por no haberla dejado embarazada, pues esto constituiría un problema, a todas luces económico, para el detective.

3.2. Micromachismos encubiertos y coercitivos: *Desautorización y Apelación a la “superioridad” de la “lógica” varonil*

En este apartado queremos trabajar dos mM: desautorización, perteneciente a los mM encubiertos y Apelación a la “superioridad” de la “lógica” varonil, que corresponde a los mM coercitivos. Consideramos que para el análisis de la obra *As naos afondando* y el estudio del personaje Henrique Amaros, estos dos conceptos van ligados. Bonino define la superioridad masculina en su artículo “Micromachismos, el poder masculino en la pareja moderna” de la siguiente forma: “El sentirse superior implica sentirse con derecho a hacer la propia voluntad sin rendir cuenta, a tener la razón sin demostrarlo, a no ser opacado por una mujer, a ser reconocido en todo lo que hacen, a que lo propio no quede invisibilizado, a ser escuchado y cuidado [...]” (95). En el contexto de *As naos afondando* las características que más claramente podemos asociar a Amaros es el “no ser opacado por una mujer, a ser reconocido en todo lo que hacen”. Encontramos estas ideas relacionadas sobre todo con la relación que se establece entre Nuria y el “poeta, ensayista, novelista, crítico literario e profesor” (47). Ella, una joven becaria aspirante a escritora, enamorada del profesor, tiene una idea sobre una futura novela, la cual le expone:

- Eu son un estudioso do tema, non é que teña a exclusiva, é que controlo o tema. Eu controlo Nuria. Ti non tes un proxecto. Nin sequera tes editor.
- Eu tamén controlo perfectamente o que quero facer. [...]
- Noto que miña influencia sobre ti, especialmente no tema e no personaxe, é excesiva –amosaba orgullo a voz- Eu son o teu Don Xoan, o teu Heathcliff. (72)

La respuesta que da el profesor a Nuria es prepotente y ego-céntrica, por un lado impone su *autoritas* y por el otro desautoriza a la joven, dejando claro que él es el que tiene el conocimiento y no ella. Al desautorizar a la joven encontramos al mismo tiempo una descalificación del trabajo de la misma y un reforzamiento de su autoridad intelectual sobre ella.

Estas maniobras están basadas en la creencia de que el varón tiene el monopolio de la razón, lo correcto y el derecho a juzgar las actitudes ajenas desde un lugar superior. Presuponen el derecho a menospreciar. Conducen a interiorizar a la mujer a través de un sinnúmero de desvalorizaciones, que en general son consonantes con las desvalorizaciones que la cultura patriarcal realiza, y que hacen mella en la autoestima femenina. (Bonino, *Micromachismos, la violencia* 12)

Para que Henrique Amaros pueda mantener este estatus de superioridad se autodenomina así mismo como un donjuán, que puede juzgar y jugar con las mujeres desde un estatus superior: “Un día, paseando pola praia, Henrique contoume que ás veces tiña a sensación de ser a reencarnación do Don Xoán de Torrente Ballester, pero trasladado a la época actual, en 1997” (55). Al asumir las características de este personaje su personalidad pedante y narcisista queda avalada por una tradición literaria, y social,

que le permite tratar a las mujeres como si tan solo fueran objetos cosificables, en este caso no solo sexualmente, sino también intelectualmente.

- No teu corazón, Henrique. ¿Qué desexabas?
- Eu quizais busquei en todas as damas do Renacemento o espello que reflectía a miña vea donxoanesca, unida inseparablemente á caprichosa e fuxidía inspiración literaria. Por iso neccesitoas para vivir como necesita o sangue o vampiro. (93)

El profesor Amaros necesita a las mujeres para vivir, lo que refleja un sentimiento egoísta en el que la mujer es tan solo una marioneta de su vida con el que puede jugar a placer. De las mujeres que aparecen en la obra esta concepción de las relaciones se ve perfectamente en sus interacciones con Nuria, ya que al estar enamorada ella de él cae totalmente en el juego donjuanesco. Más difícil le resulta esta actuación con Karen, mujer sueca a la que recoge haciendo autostop: “Creo que contigo teríao difícil, non cadas moito co Quattrocento... / Nin cadraba nin semellaba importarle [a Karen]” (47). En el caso de Lucía la relación que existe entre ellos es de tipo sexual, y mientras que el fogoso profesor intenta que esta relación siga adelante, por segunda vez, ella le corta de raíz: “Non me volvas chamar nunca máis” (86), además de aconsejarle que acuda a un psicólogo. Finalmente, el profesor decide obtener ayuda profesional, y vuelve con su (ex)mujer, que se queda embarazada de su segundo hijo:

Agora comenzo unha nova etapa da miña vida, rematadas de todo as anteriores: Esther está embarazada de tres meses do noso segundo fillo. Ser pai casi ós corenta, e tras me ter separado da nai por este proceso que tan ben coñece de se multiplicar a miña personalidade de Don Xoán, Lord Byron e Julien Sorel, é

un shok que ninguén podería ter aturado sen a axuda dun profesional. (105)

Todas estas conquistas refuerzan la idea de su supuesta superioridad, ficcionalizada en el personaje del Don Juan, y como señalaba Bonino “a ser reconocido en todo lo que hacen, a que lo propio no quede invisibilizado” (*Micromachismos, el poder* 95); en el caso de la relación con Esther lo que nos encontramos es con una vuelta al hogar, “a ser escuchado y cuidado”. Pasadas sus conquistas amorosas el profesor quiere volver a la tranquilidad de la vida que le dan su mujer y sus hijos, a los cuales había abandonado en su aventura donjuanesca.

3.2.1. *Terrorismo misógino*¹

Dentro del apartado terrorismo misógino Luis Bonino señala el insulto o la cosificación sexual de la mujer, sin embargo, consideramos que es necesario añadir a esta clasificación el piropo como forma de cosificación. En la obra *Polas inmensas e alleas fortunas* encontramos diversos ejemplos a este respecto ya desde la primera frase con la que se abre la obra: “O de Patricia non ten solución, nin de noite nin de día. Unha porca” (11). Patricia es la expareja del detective, a quién él ha echado de casa, y la primera descripción que hace de ella va a asociada a un insulto, “porca”, si bien es él el que nunca se ha preocupado por realizar las tareas de la casa, pues es un trabajo asociado a las mujeres. Más adelante también se refiere a las mujeres como “pérfidas” (31), “pendón sandungueiro e vello” (68) o “pendangas”: “Mais hei de sufrir unha debilidade afervoadada polas pendangas que esculco; mesmo as trato como se fosen raíñas” (13). Una característica del detective es que los insulto-

¹ Bonino considera el terrorismo misógino como parte de la desautorización, que a su vez pertenece a los mM encubiertos.

tos que lanza a las mujeres refuerzan su superioridad masculina y su buen hacer, porque ellas, y solo ellas, son unas pendangas, él es un caballero que las trata como reinas. Esta actitud de superioridad y victimismo también son consideradas actitudes que forman parte de los diferentes mM que aquí estamos analizando.

Sumergiéndonos en las páginas del relato, encontramos una cita que es breve pero resume a la perfección todas las ideas que se engloban dentro del concepto terrorismo misógino: “Rasquei a caluga mentres ollaba as sedutoras pernas dunha minisaieira ben acompañada. Unha moi mantida traballadora da banca. Aínda que o de traballadora fora un dicir. [...] Unha derradeira esculca de enriba abaixo rematando as pernas, e axiña andando ao choio” (14). En estas líneas el detective Tom Vas cosifica a la trabajadora a través de una mirada que sexualiza a la chica y que, además, podemos leer de forma crítica en tanto que la prenda de ropa que se resalta es la minifalda. Esta idea hace hincapié sobre la victimización social que se hace de los violadores, quienes son tentados por la forma de vestir de las mujeres a las que agreden, pasando a ser estas culpables de su propia violación. Además, Tom Vas añade: “Aínda que o de traballadora fora un dicir”, violencia, que no solo responde al insulto (de la inteligencia femenina), sino que podríamos encuadrar perfectamente en la desautorización de lo femenino a favor de lo masculino. Esta idea se reproduce más adelante en la obra, referida, en este caso, a su secretaria: “O bombón abraioume cunha descoñecida eficacia” (21). Estas líneas dejan entrever la personalidad machista del detective que no duda en cosificar sexualmente a cualquier mujer que se cruce en su camino. Siguiendo la línea argumental que nos proporciona la primera cita se ha de señalar que unas frases más abajo el detective tilda de “boneca” a la mujer empleada del banco. La maestría narrativa de Laura Caveiro consigue congrega en pocas líneas

todas aquellas características que hemos dado para el terrorismo misógino.

Las páginas de *Polas alleas e inmensas fortunas* están cargadas de piropos, por eso es necesario incidir en por qué consideramos que estos son una forma de violencia.

Los piropos son un instrumento que la mayoría de los varones usan para ejercer el poder que creen que tienen, y que el sistema patriarcal que aún en la actualidad nos rige legitima. Cuando las mujeres salen a la calle están expuestas a la mirada de los otros, en una relación de desigualdad asociada a su condición sexual. La mujer es cosificada y tomada como objeto sexual para la satisfacción del varón que asume tener derecho a calificar, clasificar, opinar y poner en su lugar a cada una de ellas. (Aymú)

Tom Vas es la personificación del hombre machista, que considera que el piropo es un halago y no una violencia contra la mujer, que trata de someterla, por ejemplo, a diferentes cánones estéticos. Algunos de los ejemplos referidos en el texto son: “meu bombón” (15), “nena” (20) o “Guapa, e chisqueille un ollo de propina” (21). La primera alude a su secretaria, de la cual no sabemos el nombre, el posesivo “meu”, además, añade al piropo la posesión. El detective se cree poseedor de toda mujer que está en su vida, idea que remarca la autora en el caso de la secretaria, y queda ejemplificada en una escena en la que ella le responde como si fuera su esclava: “si, buana” (20). Laura Caveiro hace reflexionar a los lectores no solo sobre la concepción del mundo, y de género, que tiene Tom Vas, sino sobre la que tienen las mujeres que le rodean. En este caso la autora nos presenta a una mujer sometida a los deseos de su jefe. Esta percepción social forma parte de la institucionalización de la violencia, creada por la violencia estructural de la que habla Galtung, perpetuada tanto por hombres como por mujeres.

Por ello, el descubrir estas violencias en la literatura y reflexionar sobre ellas sirve como forma de concienciación frente a las desigualdades sociales asociadas a las cuestiones de género. El terrorismo machista que describe Bonino es perpetuado gracias al sistema patriarcal, en el que pequeñas violencias como los piropos forman la base invisible que lo sustenta.

3.4. Micromachismos de crisis: *Victimismo*

Por este mM el varón se declara víctima inocente de los cambios y “locuras” de la mujer, con culpabilización acompañante para intentar doblegarla. Si finalmente él se decide a algún cambio, lo vive como un gran sacrificio, por lo que no se le puede pedir mucho, esperando ser aplaudido por pequeños cambios y frustrándose si no lo hacen. (Bonino, *Machismos, la violencia* 16)

Este tipo de mM lo encontramos reflejado en los dos personajes que estamos analizando en este trabajo. Respecto Henrique Amaros en *As naos afondando* se observa perfectamente en la imagen que tiene el profesor de su separación con Esther: “Lucía era a única persoa do mundo que coñecía a inxustiza da súa separación. / - Esther... segue rencorosa, nunca quixo mostrarse comprensiva” (70). Para él la separación a sido una injusticia, cometida por la mujer, que además sigue rencorosa con él. Esta incomprensión de la mujer hacia el profesor convierte a este en una víctima de los deseos egoístas de Esther, si bien, es él el que en su juego donjuanesco prefiere dedicar su vida a conquistar damas. La obra finaliza, como ya se ha señalado, con el nuevo embarazo de Esther y la vuelta a la vida “normal” del profesor, que para ello ha tenido que dejar sus sueños renacentistas y colgar la capa de Don Juan, como señala Luis Bonino ha realizado “un gran sacrificio”, que de nuevo le convierte en víctima de su propio destino. La autora

gallega da así por finalizada esta obra, aunque nos veamos tentados a señalar que el final es de carácter abierto, ya que aunque Henrique haya asistido a terapia, no podemos saber si volverá a sus andanzas donjuanescas, cayendo en las mismas ilusiones de conquistas pasadas.

En el caso de *Polas alleas e inmensas fortunas* estos casos de victimismo los encontramos asociados al detective Tom Vas, que considera que las mujeres son unas “histéricas” y debido a ello se ve legitimado para atentar físicamente contra ellas (como se verá en el siguiente apartado).

4. Violencias visibles o violencia directa

Se puede considerar la violencia directa como aquella más fácilmente identificable: acoso sexual, violación, agresión física o asesinato son algunas de sus caras, pero, sin embargo, esta puede adquirir múltiples representaciones, algunas más difíciles de identificar que otras, como la que nos encontramos en la obra *As naos afondando*: “Entón notou Nuria o peso dunha man no ombreiro, e outra no costado, preto do cu, turrando da tea do vestido para empurrarla cara un lado. Mirou para quen se abría paso sobándoa, un home de gafas que apertaba os beizos” (15). En esta escena, con la que se abre la novela, observamos cómo Henrique Amaros comienza su “conquista” a Nuria. El acoso sexual que observamos en esta escena es sutil y situaciones como estas se encuentran diariamente en cualquier tipo de fiesta o discoteca, sin que sea observado, por ninguna de las partes, como una forma de violencia. Estos pequeños actos violentos han de ser cortados de raíz, pues son tan solo el comienzo de un tipo de violencia que puede incrementando hasta llegar a la última fase: el asesinato.

Una vez tras pasada la barrera de la violencia invisible a la visible los actos violentos van *in crescendo*. Este comportamiento está perfectamente reflejado en el personaje de Tom Vas, ya que

su actitud traspasa con creces dicha barrera, pues no solo acosa sexualmente, sino que también agrede físicamente a dos mujeres. Un ejemplo de violencia sexual lo encontramos en la escena en la que acorrala contra la pared a Susana, la novia del chico que ha sido asesinado: “Arrechegueime de vagar, coma quen non tiña presa ninghuna en botala contra a parede e bicala castigador deixándoa sen respiración. A cada intento dela de zafarse apretaba máis, ata que non tentou rispase” (31-32). La autora no nos muestra una escena de violación, pero, sin embrago, la forma que tiene el detective de tratar a la joven también es una forma de violencia sexual. Consideramos necesario detenernos en el análisis de la última frase de la cita: estando Susana casi sin respiración y contra la pared, los pensamientos del detective nos dan a entender que para él ese “non tentou rispase” es que ella accede al beso, y no, por el contrario, que la situación impide que ella realice ningún otro movimiento. Por lo tanto, aunque no se nos muestre una violación sexual, sí aparece una forma de violación de la intimidad y de los deseos de la joven, que además son pensados por el hombre como consecución pacífica de su objetivo. La relación entre estos dos personajes llega a su punto culmen cuando se produce una agresión física: después de un accidente de coche, que es casi un intento de suicidio por parte de Susana, caen al mar y estando ella “histérica” (38), se sucede la siguiente escena:

- ¡Maldito, maldito...!

Suxeiteille os brazos e zosqueille sen demasiado ímpeto. Cunha so aman erguina ata a miña altura arredando os seus pés da terra, fiteina imperioso ata os fondaís dos ollos, e faleille na cara.

- Non che bato máis porque es unha muller...

Puiden ler nos seus beizos que me chamaba bruto cunha insoportable carga de noxo. Santa Paciencia me valla. Pero non me axudou.

- De bos modais ti tampouco andas sobrada- espeteille.
E cruceille o hermoso rostro dunha labazada con firmeza. Sangra polo nariz e mais pola. Así falaría con motivos. (38-39)

Además de la agresión física encontramos otras dos ideas muy interesantes para el análisis de género: por un lado la tan manida frase de “no te pego más porque eres una mujer”, que refleja la concepción social de la mujer como sujeto frágil y débil, al que sin embargo hay que reprimir para que “hable con motivos” y no se revele contra la dominación del hombre. Y por otro, la observación del victimismo como mM, pues es la “histeria” de Susana la que lleva al detective a “calmar” ese comportamiento. Por lo tanto, el hombre, en este caso Tom Vas, encuentra justificaciones varias para su comportamiento.

Una de las relaciones más complejas que se suceden en esta obra es la que se desarrolla entre el detective y su secretaria, cuyo nombre no llegamos a conocer en ningún momento, pues él normalmente se dirige a ella como “bombón”. Algunos mM ya han sido señalados al respecto, por lo que la evolución lógica de los mismos es desencadenar una serie de respuestas de violencia directa. La primera escena que encontramos a este respecto es la siguiente: “refregou dolorida o seu agasadallo cu” (20); el detective da un cachete a su secretaria, por el cual además ella tiene que estar agradecida. Esta violencia no solo debe ser considerada como agresión física, sino que también la desautoriza como trabajadora, convirtiéndola en su juguete (sexual). Sin embargo, la violencia contra su secretaria va a más: “Abrollaba o tráfico da madrugada na estrada de Baiona. O bombón refregábaseme ronroneante. Esquiveina mentres puiden e cando non, tiven que escorrentala dun revés. Coido que lle zoupei ben porque non volveu tentalo” (62). Esta cita es interesante en tanto que los personajes se intercambian los papeles, pues es ella la que quiere “ronronear” con su

jefe. El verbo ronronear proyecta una imagen cariñosa y no violenta, sin embargo, la respuesta del hombre es directa, acabando con ese comportamiento con un tortazo que deja un ojo morado a la joven. María Xesús Lama señala muy acertadamente a este respecto: “La confrontación con la propia condición violenta no produce remordimiento, al contrario, enorgullece porque es la “marca de fábrica” [Caveiro 66] que la mujer debe llevar grabada” (179). Además de todo ello, debemos señalar cómo de nuevo se puede observar el victimismo del detective que considera que ha sido “acosado sexualmente” (Caveiro, *Polas alleas* 62) por su subordinada. La actitud violenta del detective es tan solo la consecuencia de una serie de violencias invisibles o mM que se nos han mostrado a lo largo de toda la obra. No podemos considerar la que la violencia directa aparezca por generación espontánea, sino que existen determinadas concepciones sociales que la alimentan y la sustentan.

5. Conclusiones

Este breve análisis de los diferentes tipos de violencias clasificadas por Galtung y aplicadas a la violencia machista, con hincapié en el estudio de los mM de Luis Bonino, ha querido servir para sacar a la luz, a través de la literatura, algunos ejemplos de violencias invisibles. Las actitudes masculinas reflejadas en las obras narrativas seleccionadas y teorizadas a través de Galtung y Bonino acercan la literatura a la realidad. La sociedad patriarcal actual reprime y oprime a las mujeres a través de muchas violencias diferentes, casi invisibles, y que en una primera lectura, tanto de la realidad como de la obra literaria, pueden quedar escondidas en un segundo plano. Es por ello, y como se ha reiterado a través de este estudio, es necesario revelar los pequeños mM, ya que son estos, amparados por la violencia estructural y cultural, los que legitiman y sustentan el patriarcado.

Las obras, *Polas inmensas e alleas fortunas* y *As naos afondando*, nos han servido como base para realizar este análisis, ya que ambas reflejan dos personalidades masculinas muy distintas entre sí, pero que comparten comportamientos violentos respecto a la relación con las mujeres que rodean su vida. En *Polas inmensas e alleas fortunas* descubrimos, tras una lectura pausada, que determinados comportamientos de Tom Vas que pueden parecer una exageración o parodia, se ajustan perfectamente a la realidad. En el caso de Henrique Amaros, en *As naos afondando*, nos encontramos con violencias más sutiles, que tan solo en un caso se acercan a la agresión sexual, y que sin embargo, son representaciones de actitudes machistas tan peligrosas como las encarnadas por el detective.

En conclusión, las obras de Laura Caveiro nos acercan a través de la literatura, y de forma magistral, a dos tipologías masculinas que parecen opuestas, y que sin embargo, reflejan una misma serie de actitudes patriarcales. Consideramos que tan solo a través del descubrimiento de estas violencias invisibles es posible trabajar para acabar con ellas, y en este caso la literatura se nos presenta como una perfecta herramienta para la reflexión.

Referencias bibliográficas

- Asamblea General de las Naciones Unidas. *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, 23.02.1994, <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/48/104>
- Aymú, Alejandro. "Macho hegemónico", 27.04.2014, <http://emancipacionobrera.blogspot.com.es/2014/04/el-piropo-acto-intrusivo-poder.html>
- Bonino, Luis. *Micromachismos, la violencia invisible en la pareja*, 1998, <http://www.luisbonino.com/pdf/mM96.pdf>
- . "Micromachismos, el poder masculino en la pareja moderna." *Voces de hombres por la igualdad*, comp. por J.A. Lozoya y J.C. Bedoya, 2008,

<https://vocesdehombres.files.wordpress.com/2008/07/micro-machismos-el-poder-masculino-en-la-pareja-moderna.pdf>

Caveiro, Laura. *Polas inmensas e alleas fortunas*. Xerais, 1995.

---. *As naos afondando*. Liceo Rubia Barcia, 2000.

Espinar Ruíz, Eva. "Claves de la violencia de género: la violencia directa, estructural y cultural." *La construcción de la paz: Promesas multidisciplinares*, coord. por Clemente Penalva y Clarisa Ramos, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, pp. 119-127.

Galtung, Johan. *Peace By Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*. SAGE, 1996.

---. "Cultural Violence." *Journal of Peace Research*, vol. 27, no. 3, 1990, pp. 291-305.

Lama, María Xesús. "La parodia de la figura tradicional del detective en la novela negra de Laura Caveiro." *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, ed. por Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Icaria, 2015.

Sierra, Xurso. "Reseña de *As naos afondando*." *Revista de Llenguas y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, vol. 7, 2000, pp. 433-435.

Reinterpretación de los papeles de la Penélope y Circe clásicas en *Circe ou o pracer do azul* de Begoña Caamaño

Paloma García Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

Resumo: A revisión dos mitos clásicos é un tema recorrente na literatura galega. Figuras femininas coma Penélope protagonizaron directa ou indirectamente composicións canónicas e amplamente difundidas de Xohana Torres, Álvaro Cunqueiro ou Xosé Manuel Díaz Castro. Con todo, esta revisión do mito homérico en Galicia nunca se fixera dende a perspectiva feminista de maneira tan explícita coma na primeira obra de Begoña Caamaño, *Circe ou o pracer do azul*. Caamaño constrúe aquí a súa nova visión sobre unha feminidade poderosa a través de dúas mulleres ás que a tradición mantivo no seu imaxinario coma sumisas e odiosas. Ademais de ser un texto cunha clara vontade transformadora e de denuncia, resitúase como central o papel feminino na historia mítica e incorpórase a sororidade como elemento fundamental na igualdade social.

Palabras chave: Caamaño; Homero; sororidade; literatura galega; Odisea

Resumen: La revisión de los mitos clásicos ha sido un tema recurrente en la literatura gallega. Figuras femeninas como Penélope han protagonizado directa o indirectamente composiciones canónicas y ampliamente difundidas de Xohana Torres, Álvaro Cunqueiro o Xosé Manuel Díaz Castro. Sin embargo, esta revisión del mito homérico en Galicia nunca se había hecho desde la perspectiva feminista de manera tan explícita como en la primera obra de Begoña Caamaño, *Circe ou o pracer do azul*. Caamaño construye aquí una nueva visión sobre una feminidad poderosa a través de dos mujeres a las que la tradición ha mantenido en su imaginario como sumisas y odiosas. Además de ser un texto con clara voluntad transformadora y de denuncia, se resitúa como central el papel femenino en la historia mítica y se incorpora la sororidad como elemento fundamental en la igualdad social.

Palabras clave: Caamaño; Homero; sororidad; literatura gallega; Odisea

Abstract: Classical mythology has been a recurring theme in Galician literature. Female characters, such as Penelope, have been represented, both directly and indirectly, in the canonical and widely-read works of Xohana Torres, Álvaro Cunqueiro and Xosé Manuel Díaz Castro. However, the Homeric Myth was first studied in detail from a feminist perspective in Begona Caamaño's first work *Circe ou o pracer do azul*. Caamaño creates a new vision of powerful femininity based on two women traditionally conceived as submissive and loathsome. Apart from being a work of critical transformation, the central idea of Caamaño's book is the female role in mythology, highlighting the cooperation among women as a key to achieving social equality.

Keywords: Caamaño; Homer; cooperation among women; Galician literature; The Odyssey.

Introducción

Tal y como reconoce Ruíz de Elvira (13), definir el mito no es una tarea fácil. Bajo un mismo término se han agrupado relatos muy distantes en cuanto a forma y fondo, y a su vez, el abordaje desde diferentes disciplinas y épocas, ha producido nuevas discusiones sobre este concepto o alguno de sus aspectos, muchas veces excluyentes entre sí.

Geoffrey Stephen Kirk (22) en su libro *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, lo describe de manera muy sencilla cuando dice que se trata de una “narración, relato, historia o argumento de una obra teatral”, sin incorporar otras cuestiones como la explicación de la realidad o el elemento extraordinario.

El filósofo suizo Bachofen (10) por su parte, dice que el mito no se puede tratar de forma aislada, sino que es necesario incluirlo en el contexto histórico que le es propio. Así, mitos como el origen de la humanidad, la concepción femenina o incluso la fundación de una ciudad, proliferaron en la antigüedad con abundancia, sujetos a diferentes culturas y maneras de entender el mundo.

Pero los mitos también pueden llegar a ser modelos perversos y erróneos cuya recuperación en la literatura a lo largo del tiempo

perpetúa unos comportamientos establecidos por motivos tradicionales, con independencia de su papel social; y por este motivo, resulta de vital importancia que su recuperación literaria se produzca desde el enfoque de una revisión en función de los nuevos paradigmas sociales y culturales. En efecto, si estos modelos son discriminatorios o fomentan actitudes negativas, la necesidad de educar a la sociedad en valores igualitarios y constructivos demanda nuevos métodos y herramientas con las que podamos conseguirlo sin prescindir de su estudio.

Tratar sobre el mito en nuestro contexto cultural supone inevitablemente retrotraerse a los textos de Homero como fuente originaria. Por ello se ha decidido para el tema aquí propuesto tomar como material de referencia principal el contenido de la *Odisea*. Es sobradamente conocida la historia de Ulises y Penélope, su matrimonio y su pronta separación causada por la guerra de Troya. Sus figuras nos muestran en el texto homérico el reflejo tradicional de los roles sociales vinculados a los géneros, al tener que partir él para luchar en la guerra y ella tener que quedarse en Ítaca con su hijo protegiendo el reino. Él volverá veinte años después, tras diez de guerra y diez intentando regresar desde Troya. Llegará al palacio donde Penélope le ha estado esperando todo este tiempo sin rendirse a la presión ejercida por sus pretendientes, y retomará así su función de marido, rey y padre.

El mundo en el que vive Homero es un mundo de ideales estructurados desde un punto de vista masculino, pero la presencia de la mujer tiene en él una gran importancia, y esto se refleja en su obra tanto en lo que respecta a las alusiones como en las apariciones físicas de personajes femeninos. Resulta interesante ver cómo a pesar de ser una sociedad patriarcal, el lenguaje de la obra recoge con frecuencia la importancia social y cultural de los dos géneros, reflejándola en expresiones como “troyanas y troyanos” o “dioses y diosas”, que parecen mostrar una intención de

no producir un sesgo de género en la forma de la expresión lingüística. Además, es incuestionable que las mujeres de la odisea aparecen valoradas positivamente, si bien, -como era de esperar en su contexto histórico y cultural- en su calidad de esposas, madres o hijas, y nunca como personajes individuales. Sus acciones siempre dependerán, así, de las de un hombre, como en el caso de Penélope, quien no aparece en la obra mostrando inquietudes o motivaciones individuales, sino que se nos dice que no desea alegrar otro corazón que no sea el de Odiseo.

Además, como es sabido, las mujeres aparecen, en este contexto, representadas realizando trabajos considerados como de ‘mujeres’, como es el caso de la actividad principal con la que Homero representa a Penélope: la de tejer. ¿Por qué no representarlas luchando o navegando? Se mantiene aquí en vigor el pensamiento de que las mujeres únicamente pueden realizar tareas en el hogar y los hombres son los que salen “a trabajar para llevar el pan a casa”, consideración que en Homero nunca llega a ponerse en cuestión, dado el contexto en el que se encuadra este mito. Esta situación está soterrada como elemento subyacente en la obra a través de adjetivos que desvían la atención del problemático estatus de la mujer, de manera que nunca llega a plantearse de modo explícito la cuestión de la separación y el distanciamiento de los roles de hombres y mujeres que se ha venido produciendo desde antiguo. Sorprende ver, de hecho, cómo se castiga cualquier cambio en la dinámica establecida de esos roles en algunos pasajes del texto homérico, en los cuales las mujeres son castigadas si se comportan con osadía y atrevimiento, y cómo es bien aceptada la inacción, la pasividad y la ausencia de iniciativa, incentivándose así el comportamiento asumido como aceptable para las mujeres.

Los mitos griegos transmiten valores muy alejados de los principios coeducativos. Así, Penélope, el prototipo de esposa que aguarda fiel, es descrita en casi todas las ocasiones como “la dis-

creta¹”, “la prudente”², siempre roles pasivos frente a la caracterización del valeroso, hombre de las múltiples tretas, su marido³. Si los mitos funcionan como unión con la moral⁴, ¿por qué entonces no dejar de adaptar la sociedad a los mitos, y transformar éstos en pos de una sociedad más justa? La literatura contemporánea, de este modo, puede optar por rastrear el mito clásico en busca de aquellos enfoques en los cuales el papel de lo femenino vaya más allá de lo planteado en ellos explícitamente. Véase a la Penélope que es capaz de llevar una casa ella sola, sin la presencia masculina, o a la heroína que se enfrenta a sus pretendientes con inteligencia y sin temor, o incluso a la madre que se encuentra con la responsabilidad de educar ella sola a su hijo y hacer de él una persona valiosa; y desde este punto de vista resulta planteable por qué no considerarla a ella también la mujer de las múltiples tretas. Penélope es, sin duda, un viejo arquetipo que hay que romper en lo que tiene de estatizador de los roles tradicionales, y rescatar en lo que muestra de capacidad de replanteamiento de la definición del papel de la mujer.

En la *Odisea* las mujeres tienen un protagonismo mucho mayor que en la *Iliada*. Esto puede ser debido a que ya no es un poema bélico, sino uno centrado en el viaje y la aventura. De este modo, la mayor presencia de protagonismo femenino no implica necesariamente un cambio de la mentalidad subyacente, ya que, a pesar de todo, las mujeres siguen siendo presentadas como el obstáculo de la vuelta del héroe (Cortés 169).

Como recuerda la profesora Cortés Tovar (172), Penélope es la esposa de Ulises que detenta el poder durante su ausencia. Son muchas las muestras que podemos encontrar en el poema de la

1 *Od.* IV, III.

2 *Od.* XIX, 59.

3 *Od.* I, 1.

4 Valero et al.

acción de Penélope ejerciendo su autoridad: defiende a su hijo de las asechanzas de los pretendientes⁵ o lanza reproches contra Telémaco⁶. Se comporta como reina; pero su poder tiene muchas limitaciones, porque es producto de una situación anómala, la derivada de la ausencia prolongada de su marido. Por un lado, la astucia con la que defiende su casa y su familia solo le permite ganar tiempo: es decir, no detenta el poder de modo tal que entre sus atribuciones esté la de expulsar a los pretendientes, pero sí que puede prolongar la situación al engañarlos. Ella misma se muestra consciente de su importancia en el empeño para detener el saqueo al que los pretendientes someten la casa de Ulises⁷. Por otra parte, su hijo según crece y se afirma en el papel de joven varón heredero, va desplazando a la madre en el ejercicio del poder. En dos ocasiones en las que Penélope interviene en público, la desautoriza y envía a sus habitaciones. Penélope, que conoce muy bien el carácter transitorio de su posición, obedece incluso contenta porque las discretas palabras de su hijo auguran un próximo restablecimiento del poder masculino.

Penélope en la literatura gallega

La figura de Penélope ha protagonizado directa o indirectamente composiciones canónicas ampliamente difundidas en la literatura gallega. Entre ellas, una de las reinterpretaciones más destacadas es la que se produce en los poemas *Retorno de Ulises* y *Ulises vai falar*, de Álvaro Cunqueiro. En este punto de nuestro recorrido, un breve análisis de la transformación de las figuras de Ulises y Penélope por parte de Cunqueiro nos resulta interesante para su puesta en conexión con la obra de Xohana Torres.

5 Od. XVI, 409-47.

6 Od. XIX, 96-ss.

7 Od. XVIII, 529-ss.

El poema *Ulises vai falar* aparece en el número 12 de la revista *Alba* del año 1952. El protagonista es aquí claramente Ulises, quien en cierta medida representa lo que podía ser la vida de Cunqueiro. Ulises ocupará, en efecto, un lugar privilegiado en la memoria de Cunqueiro, ya que será un personaje al que recurrirá en una gran cantidad de ocasiones⁸. Muchas veces estos poemas fueron surgiendo mientras escribía sus obras en prosa como él mismo dice: “al mismo tiempo que trabajo en prosa me van surgiendo poemas paralelamente. Lo mismo sucedió cuando estaba escribiendo *Un hombre que se parecía a Orestes* o *Las mocedades de Ulises*. Son creaciones paralelas, que tienen ese ambiente, esa patética de la narración”. Muchas veces esos poemas también se incorporan a las novelas respectivas (Molina 173).

Quizá uno de los motivos de esta insistencia en el empleo del personaje se encuentre en la proximidad que muestra con el carácter a un tiempo unido a la tierra y desarraigado de ella que históricamente ha tenido el pueblo gallego. Por ese motivo Ulises parece haber sido un personaje de importancia para la literatura gallega en general, pues no sólo Cunqueiro lo trata en sus poesías, sino que también por ejemplo, Antón Avilés de Taramancos (Cáccamo 59) lo convierte en núcleo central de su poema *Limiar*, tomando en cierta medida la voz de Homero cuando comienza diciendo: “Fálame, musa, do varón famoso...”

Por lo que respecta al poema de Cunqueiro, su estilo se muestra aquí más renovador y experimental, y las alusiones mitológicas le sirven para crear una atmósfera de misterio y añoranza de un

8 Ulises será el protagonista de estas obras: *Retorno de Ulises*, *Ulises pasa N.W. noite*, *Las mocedades de Ulises* y el poema que se está tratando. Hay que recordar que el primero aparece con este título en la edición *Herba aquí ou acolá* de César Antonio Molina (Madrid: Visor, 1988), pero con el nombre de *Penélope perde novelo nove* en la de Costas (Vigo: Galaxia, 1991) que es con la que se ha trabajado a la hora de realizar la investigación.

pasado idealizado. La figura de Ulises aparece desempeñando la labor casi de un literato. Cuando habla de Troya la ciudad resucita ante los ojos de quien le escucha; cuando alza la mano dirige la vista de su auditorio hacia la imagen de la vela hinchada por el viento que recuerda sus viajes. El Ulises de *Ulises vai falar* no es ya el héroe de los mil ardides, sino el anciano que recuerda sus aventuras desde la vejez. Pero al mismo tiempo, este Ulises mantiene la capacidad de fascinar con su intelecto, igual que el personaje homérico. Su labor, por tanto, se equipara con la del propio poeta, que ejerce a la vez de contador de historias y de seductor con las palabras.

Los referentes clásicos de este modo de enfocar el personaje no serán ya, por tanto, los pasajes en los que los héroes llevan a cabo sus hazañas, sino aquellos en los que las relatan tan vívidamente como son capaces a aquellos que no estuvieron presentes.

Como Cunqueiro, el Ulises de *Ulises vai falar* es ya un retornado, pero aun así se sitúa en el ambiente externo al propio hogar; Ulises no está en su casa contando sus historias, sino en la costa de su patria, desde donde puede contemplarse la salida y llegada de los barcos, como si fuese uno de los muchos marineros galegos que, regresados del mar, pasan el día en el puerto contando historias con sus compañeros en lugar de quedarse en casa, en un hogar que casi no reconocen como propio.

Cunqueiro proyecta, así, los estados anímicos del personaje sobre el entorno que le rodea y nos muestra al protagonista de su texto como alguien imbuido de melancolía y añoranza. Su Ulises ya no navega. El personaje está sentado junto al mar acariciando la arena, pero no el agua; recibiendo la llovizna, pero entre humo y tejas; contemplando las estrellas, pero sin usarlas para la navegación.

El protagonismo del personaje masculino lleva a que no sea hasta los versos 18-23 del mismo cuando por primera vez se hace

referencia a la manera que tiene Ulises de recordar la unión amorosa con Penélope, como considera Luz Pozo (117). En gran medida no se trata de reflejar el encuentro entre los personajes homéricos, sino el encuentro entre él y su propia mujer, Elvira. La figura de Ulises que refleja Cunqueiro en el poema es un Ulises derrotado que recuerda tiempos gloriosos. La sensación que el personaje transmite es la de fracaso, ya que el propio viaje en última instancia es visto desde una perspectiva negativa. No se trata ya de la narración de una aventura victoriosa, sino más bien de la rememoración de avatares desdichados que arrancaron de manera aciaga.

Así pues, en el poema, el Ulises narrador de historias no está contando la aventura afortunada, sino el curso caótico de una vida en la que las figuras divinas no son favorables ni desfavorables, sino que sencillamente están ausentes. De esta manera en paralelo con un estilo vanguardista y experimentador, Cunqueiro se aproxima aquí a un sentido profundo más cercano al existencialista, mostrando la vida como un absurdo azaroso que, sin embargo, aún puede ser contado con la brillantez literaria de la épica y la profundidad psicológica de la tragedia.

Resulta interesante que el final del poema haga una referencia directa a la región de Sirte, en la costa norte de África, pues es un punto de la costa africana muy próximo donde suele situarse la isla de los lotófagos, en la que Ulises y sus compañeros se detienen en su viaje. Allí, los habitantes de la isla les ofrecen el que es su principal alimento, el loto, planta que hace olvidar a los viajeros su intención de regresar a casa. Así, el personaje masculino en este replanteamiento de la escena mitológica, no solo no tiene apenas presente al personaje femenino en su rememoración de su vida, sino que incluso esboza un cierto anhelo de olvido que incluye tanto la propia aventura como la vida anterior a que esta aventura comenzase.

Penélope reinterpretada

A la vista de la obra poética de Cunqueiro, puede apreciarse el camino paralelo de replanteamiento del mito, aunque al tiempo fuertemente diferenciado, que plantea Xohana Torres en su *Penélope* (Luciano Rodríguez 251), donde se muestra también una representación del mito muy diferente de la homérica⁹. El poema de la escritora santiaguesa puede interpretarse, más bien, como una respuesta al poema mencionado de Álvaro Cunqueiro: *Retorno de Ulises*, aunque desde una perspectiva más feminista:

Penélope

Declara o Oráculo:

“Que a banda do solpor é mar de mortos,
incerta, última luz, non terás medo.

Que ramas de loureiro erguen rapazas.

Que cor malva se decide o acio.

Que acadas disas Patrias a vendimia.

Que amaine o vento, beberás o viño.

Que sereas sen voz a vela embaten.

Que un sumario de xerfa polos cons.

9 La figura de Penélope en la versión que transmite Xohana Torres tiene, desde cierto punto de vista, un paralelo directo en la literatura española contemporánea en el personaje protagonista de la obra *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo. En dicho texto, Buero hace descansar el peso dramático de la acción teatral por completo sobre los hombros del personaje de Penélope, siempre presente en escena, frente a un Ulises casi únicamente mencionado y recordado. Frente la versión homérica, además, Buero hace de Penélope un personaje fuerte y activo, con capacidad de decisión y un fuerte nivel de independencia respecto del ausente Ulises. Por su parte Torres le aporta a dicho personaje una actitud aún más explícitamente activa que la de la versión bueriana. Frente a la Penélope de Buero, que reclama su capacidad para decidir sobre su vida e incluso sobre sus pretendientes, pero permanece en Ítaca, la de Torres reclama incluso su posibilidad de romper con la atadura que supone la patria de Ulises (Cf. Buero Vallejo).

Así falou Penélope:

Existe a maxia e pode ser de todos.
¿A que tanto novelo e tanta historia?

EU TAMÉN NAVEGAR”

También Cunqueiro es otro ejemplo, pues hizo a Penélope protagonista de una de sus poesías siguiendo el modelo de Homero. Representó a una mujer de los años sesenta, cuyo único oficio era estar en casa y ocuparse de las tareas del hogar. En la mayor parte de las casas de aquella época en las zonas interiores de Galicia, la mujer era el ejemplo perfecto de la pendiente y dependiente Penélope. La Penélope del escritor gallego es la mujer que espera a que vuelva de la emigración su marido, quien en muchas ocasiones regresa tras diez o veinte años en el exilio y la única forma que tiene de reconocerlo es una foto, en este caso una tela bordada con su rostro:

O retorno de Ulises

Pende que pende Penélope pensativa
perde novelo novamente nove canto.

Este rostro que ás augas envexando
como sorri tecendo cando o vento:
ás augas como sorri envexa que tecendo
ese rostro en que pende que amañeza.

Cando o vento novelovento leva,
-os longos dedos que nasceron frautas
na boca de Ulises, cando namorado.
Digo que os longos dedos non resisten
os pós do vento que nas oliveiras,
os longos dedos que solprendidos dicen
novelovento, novelo nove pido,
o meu corazón tecendo mar e soño

baixando esa ponte de ignorados ríos.
¡Ouh Venus!, ¿ónde camiña o fío revoando
que as miñas brancas pernas amorosas,
onde os muiños, onde o vento xira,
cauces por onde o vento pasa, pisa?
Dígoche Venus por cómaros, valados,
rocas, camiños, pontes, asubíos,
ese fío é un rostro que sorrí tecido:
lembrándome agora estóu que no novelo
nove os beizos cando se pregan falan.
¿Soiamente dicen que cando ven a sede
polas celestes illas?
(Costas 13)

Por poner un último modelo, encontramos a la Penélope de Xosé Manuel Díaz Castro (32), donde se muestra la esperanza frustrada de Galicia. Descubrimos una representación dramática de Galicia, “patria asolagada”, como la ha denominado Arcadio López Casanova (113), mientras el tiempo vacío, va y viene sobre ella. Claudio Rodríguez Fer (98-102) en su libro *Comentario de textos literarios* dedica un amplio comentario a este poema.

El poema muestra una estructura circular bien definida, en la cual la idea que abre y cierra la obra es la de una Galicia que espera algún cambio en su historia mientras ve la vida pasar delante de ella. En los dos primeros versos Díaz Castro muestra un país que intenta avanzar en el terreno industrial, pero al mismo tiempo no puede dejar de lado su identidad y su sentimiento labriego. Podemos ver una clara referencia al telar de Penélope quien lo tejía y destejía para no tener que casarse con uno de sus pretendientes.

Aparecen a lo largo de todo el poema alusiones a las emigraciones que experimentó el pueblo gallego a lo largo del siglo XX: “Un bruar de navíos moi lonxanos” y a la vez se refleja más tarde

en el poema su ansiado fin: “Traguerán os camiños algún día a xente que levaron”.

Un paso adiante i outro atrás, Galiza,
 i a tea dos teus sonos non se move.
 A espranza nos teus ollos se esperguiza.
 Aran os bois e chove.
 Un bruar de navíos moi lonxanos
 che estrolla o sono mól como una uva.
 Pro ti envólveste en sabas de mil anos,
 i en sonos volves a escoitar a chuva.
 Traguerán os camiños algún día
 a xente que levaron. Deus é o mesmo.
 suco vai, suco vén, Xesús María!,
 e toda a cousa ha de pagar seu desmo.
 Desorballando os prados coma sono,
 o Tempo vai de Parga a Pastoriza.
 Vaise enterrando, suco a suco, o Outono.
 Un paso adiante i outro atrás, Galiza!

Se ha tomado como elemento de comparación el texto novelístico de Begoña Caamaño, *Circe ou o pracer do azul*, en el cual son protagonistas las mujeres de la *Odisea* y son los hombres quienes quedan relegados a un segundo plano. La narración contiene numerosos ejemplos donde se busca subvertir la historia antigua, como por ejemplo, del discurso de Circe: “Se un home chegado a Eea actúa como un porco, como tal é tratado; se se comporta como un lobo, recibe de min o mesmo trato que ese animal” (68). Con estas palabras, la autora pone al mismo nivel a todas las personas sin diferencia de sexo, trata al otro como a un igual sin tener nada más en cuenta y derriba la imagen negativa de la bruja construyendo en su lugar la de justiciera/heroína.

Caamaño comienza la historia con una representación de Penélope que no sorprende, puesto que sigue la línea homérica ya mencionada: “digna do trono de Ítaca, dócil e sumisa co seu esposo, respetuosa e servizal cos vellos reis, dilixente nas súas tarefas e con esa mestura de orgullo e de recato”. Según avanza la obra se nos va mostrando una Penélope fuerte, capaz de enfrentarse a los pretendientes. Una reina que, sensata, no da importancia al hecho de que su rey esté con otra mujer, y sí al hecho de que ello suponga un perjuicio para su hijo. Y vemos una Circe que no odia al género masculino sino a aquellos hombres que ofendiesen a las mujeres con algún gesto obsceno o agresivo, cualquier palabra intimidante o amenazante, una mirada molesta o impertinente. No castiga al hombre sino su actitud hacia la mujer, quien va convirtiéndose en un personaje osado y valiente, rompiendo el tópico de sumisión.

Tenemos por tanto una transgresión a favor de los aspectos de género con los que no solo hace una versión alternativa del relato de Ulises (de hecho, la transgresión más fuerte de la novela es cambiar al protagonista: pasar de centrarse en Ulises a situar como eje de la acción a un personaje femenino) sino que tiñe de ideología feminista su relato.

La autora de *Circe ou o pracer do azul* introduce novedades en cuanto a lo que se supone que es el contexto histórico de la época. Al hablar de las mujeres que se saben viudas tras conocer que sus maridos murieron en el mar, Penélope instituye una ley en la que se dice: “Só casarán de novo se era por propia vontade”. Esto es un cambio importante en el trato del mito pues sabemos que en esos momentos la mujer no tenía voz en lo relacionado al matrimonio.

Por otra parte, todos los actos “de odio” de las mujeres que podemos ver, están justificados claramente por los actos crueles de los hombres¹⁰ (132). Las mujeres son tratadas como meros objetos.

10 Al referirse a la historia de Medea y Jasón.

Esto puede verse claramente en todos los casos en los que se habla de las historias de las mujeres: casadas para unir ciudades. Caamaño desmitifica todos los “sacrilegios” cometidos por las mujeres, aquellas que sólo buscaban el amor. Pero el amor es visto como una mera artimaña que reduce a las mujeres a ser “una mariposa atrapada en una tela de araña” (135). Para ella, las mujeres buscan la igualdad en el amor, basadas en el respeto y en el aprecio no sólo en la pasión. Sin embargo, Penélope sabe que realmente esto es una utopía y que sólo pueden aspirar a ella “las diosas”.

La escritora gallega muestra a lo largo de las páginas de su obra la importancia del concepto de sororidad. Antepone la gran amistad que se ha forjado entre las dos protagonistas de la obra al amor de Ulises. Es un mundo de mujeres independientes que no necesitan de ningún hombre, pero les gusta compartir la vida con ellos, aunque siempre dejando claro que no lo hacen por necesidad. Penélope quiere únicamente la vuelta de su marido para poder olvidarse de las responsabilidades que ahora le quitan tranquilidad y tiempo para dedicarse a lo que realmente quiere: soledad y seguir cultivando la relación con su nueva amiga, pero ante todo ser dueña de sí misma.

Aquellas mujeres que en la *Odisea* eran casi arquetipos esquemáticos, ahora son protagonistas, y aquellos personajes masculinos que dominaban el relato clásico, tomando todas las decisiones y ocupando las escenas, ahora están invertidos. En la novela son los hombres los que son personajes secundarios y vacíos, mientras que el discurso femenino, la historia y las mujeres son lo predominante. Caamaño es consciente de que el pensamiento de la mayoría de la población es el implantado por el sistema patriarcal y ella a través de la obra denuncia esta situación: “Este é un mundo de homes, no que nacer muller é sinónimo de ser portadora de desgrazas. Súas son as guerras e as vitorias, seu é o poder e súas as palabras” (173).

Son muchas las veces que podemos ver cómo Caamaño habla de relaciones sanas, de cómo las mujeres renuncian a ser ellas mismas para poder conseguir o mantener el amor de un hombre y eso es lo que precisamente Penélope quiere evitar. Realiza un cambio de roles totalmente distinto al presentado por el mundo griego: se muestra a un Ulises que se llega a describir como inquieto, receloso, melancólico y frágil, ¿dónde queda el valeroso Ulises que urdió la trama que acabó con Troya?

En varias ocasiones se nos habla claramente sobre el objetivo de los hombres en la vida, sobre su insaciable afán de conquista y de un afán de poseer todo lo que pertenece a otro, y se repite una y otra vez en su texto que es la mujer la prisionera del hombre.

Juega Caamaño con una doble intencionalidad: la de mostrar cómo son los hombres, con independencia de que se trate del mundo griego o en el actual, haciendo contrastar esa imagen con la de cómo deberían ser y cómo debería establecerse su relación con las mujeres. Como indica Laura Piñeiro (9), las dos protagonistas rechazan en un primer momento el amor heterosexual por lo que han visto en otras relaciones: Medea, Helena. Plantea, así, nuevas posibilidades: se trata abiertamente la opción de la homosexualidad de Penélope: “Como esquecer a naturalidade coa que a miña man se axustaba á forma do pequeno peito de Helena, e o pracer que sentía ao notar na miña palma a súa respiración axitada e a súa mamila endurecida?” (174), quien encuentra en Circe a una amiga y confidente, y a quien le cuenta cómo ella en su juventud tuvo sus primeras relaciones con mujeres y confiesa que, de no haber sido porque en esos tiempos era una cosa impensable, habría encontrado realmente el amor en una mujer.

En conclusión, la autora nos muestra la opción de ver cómo una nueva Penélope es posible. Una Penélope que puede tener la capacidad de decidir si quiere o no estar con un hombre, que puede elegir qué vida quiere llevar fuera de las reglas establecidas

por la sociedad. Una mujer valiente, precavida, que se enfrenta a la vida ella sola sin necesidad de tener a ningún hombre al lado.

Por último, es de destacar cómo el cambio de roles hace de la novela un tema de actualidad. Aquí, en efecto, los hombres pasan a desarrollar el papel sumiso y a estar en un segundo plano y las mujeres toman el mando y son ellas las que dirigen el rumbo de sus vidas. Planteándose, de este modo, también, una dura crítica a las mujeres que dejan de ser ellas mismas para amoldarse al modo de ser que la sociedad patriarcal tradicional quiere que adopten.

Referencias bibliográficas

- Bachofen, Johann Jakob. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Akal, 2008.
- Buero Vallejo, Antonio. *La tejedora de sueños*. Cátedra, 1980.
- Caamaño, Begoña. *Circe ou o pracer do azul*. Galaxia, 2009.
- Cácamo, Xosé. (ed.) *Obra poética. Antoloxía Antón Avilés de Taramancos*. A nosa terra, 1997
- Cortés, Rosario. "Orígenes en Grecia y Roma de las actitudes actuales hacia las mujeres". *Literatura, política y sociedad en el mundo grecolatino: antecedentes y relaciones con la actualidad*, coord. por Dulce Estefanía et al. Santiago de Compostela, 2001, pp. 161-196.
- Costas González, Xosé Henrique. (ed.) *Herba aquí ou acolá de Álvaro Cunqueiro*. Galaxia, 1991.
- Díaz Castro, Xosé María. *Nimbos*. Galaxia, 2006.
- García Gual, Carlos. "Los mitos griegos en la literatura" *Cuadernos de literatura griega y latina*, Nº 6, (2007), pp.9-27.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barral editores, 1973.
- López Casanova, Arcadio. *Diccionario metodológico de análise literaria I*. Galaxia, 2001.
- Molina, César. *Herba aquí ou acolá*. Visor, 1988.

- Pabón, J. Homero. *Odisea*. Gredos, 1982.
- Piñeiro Laura. *Circe y Penélope, la transfiguración del mito en Circe ou o pracer do azul de Begoña Caamaño*, pp.1-13.
- Pozo Garza, Luz. Álvaro Cunqueiro y “*Herba de aquí ou acolá*”. *Galaxia*, 1991.
- Rodríguez, Luciano. *Xohana Torres. Poesía reunida 1957-2001*. PEN Clube de Galicia, 2004.
- Rodríguez Fer, Claudio. *Comentario de textos literarios*. Xerais, 1992.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Gredos, 2000.
- Valero, A., Encabo, E., Moreno C. y Jérez, I. “Cómo enseñar a través de los mitos. La Didáctica de la Lengua y la Literatura en una fábula alegórica”. *Didáctica lengua y literatura*, vol. 15, 2003, pp. 121-138.

TEATRO

A historia do teatro galego: um esboço (desde os inícios até aos nossos dias)

Anna Kalewska

Universidade de Varsóvia

Resumo: A recuperação do teatro galego (desaparecido a partir do séc. XV e inserido no teatro popular desde a Idade Média) iniciou-se nos fins do séc. XIX, como parte de um programa da regeneração da consciência nacional galega. Focalizando a sua formação, o artigo apresenta uma incursão pela história do teatro galego desde os primórdios até ao século XXI, passando pelos anos de 1936 (o ano em que a Guerra Civil Espanhola acabou com as manifestações da cultura galega), de 1973 (a data de renascimento do teatro galego em Ribadavia e os Concursos de textos, organizados pela Associação Cultural Abrente), de 1981 (ano em que, através do Estatuto de Autonomia, o galego foi reconhecido como língua co-oficial da Comunidade Autónoma) chegando até à sua constituição final relacionada com os novos rumos do ambiente dramático na Galiza nas últimas décadas, dentro da especificidade do teatro desenvolvido no espaço cultural lusófono.

Palavras-chave: Teatro, cultura galega, elementos identiários, galeguismo, estudos lusófonos.

Abstract: The recovery of Galician theater (lost since the beginning of the XVth century and inserted into the popular theatre since the Middle Ages) started by the end of the XIXth century, as the part of a programme of the regeneration of national Galician consciousness. Focusing on its formation, the article tries a raid throughout the history of the Galician theatre since its origins until the XXIst century, going beyond the years of 1936 (the year when the Civil Spanish War put an end to the manifestations of the Galician culture), of 1973 (the date of renaissance of the Galician theatre in Ribadavia and of the Competitions of texts, organized by the Abrente Cultural Association), of 1981 (the year when, through the Statute of Autonomy, the Galician was recognized as the co-official language of the Autonomous Community), coming to its final constitution related with the new courses of the dramatic environment in Galicia within the last decades, within the specific character of the theatre cultivated in the Lusophone cultural space.

Key-words: theater, Galician culture, identity elements, Galician national identity, lusophone studies.

O imaginário lusófono tornou-se, definitivamente, o da pluralidade e da diferença e é através desta evidência que nos cabe, ou nos cumpre, descobrir a comunidade e a confraternidade inerentes a um espaço cultural fragmentado, cuja unidade utópica no sentido de partilha em comum, so pode existir pelo conhecimento cada vez mais sério e profundo, assumido como tal, dessa pluralidade e desse diferença.
Eduardo Lourenço

1. Uma breve característica do teatro galego no panorama do seu desenvolvimento (a oralidade, a literatura popular, o testemunho de resistência)

Em primeiro lugar, convém explicar as causas que levaram a que uma língua, que contou na idade Média com a lírica tão rica e extraordinária como a que contém os Cancioneiros – a lírica medieval galego-portuguesa – iniciou a história do seu teatro no derradeiro terço do século XIX, situação que a emaprelha com as literaturas nacionais de muitos dos países da América Latina. Com efeito, a literatura galega desapareceu do campo da escrita a partir do século XV, depois de os Reis Católicos acabarem com a nobreza galega, submeterem o Reino da Galiza e deixarem a sua língua reduzida ao âmbito oral.

Esta redução da literatura e da língua galegas ao contexto da oralidade conincidiu com o nascimento do teatro nos reinos ocidentais da Península Ibérica. Das obras galegas representadas, tanto em festas

1 Sobre as Cantigas Medievais Galego-Portuguesas consulte, por exemplo, a base de dados da FCSH da Universidade Nova de Lisboa: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>.

religiosas quanto profanas, desde o século XVI ao XIX, conhecemos apenas seis textos: um dos finais do século XVIII, outro do século XVIII e quatro do século XIX. Evidentemente, estas obras não foram escritas com a intenção de criar uma literatura ou um teatro galegos, de maneira de devem ser inseridas na denominada literatura popular e o seu estudo, dentro da história do teatro galego, interessa como testemunho da vitalidade e resistência da cultura galega.

Ao ser o teatro uma plataforma excepcional para a difusão de qualquer ideologia, foi controlado pelos poderes políticos com mais rigor do que outras manifestações culturais, de tal modo que, quando já está consolidado o sistema literário galego quanto à narrativa e à poesia, o a dramaturgia galega (no sentido brechtiano e pós-brechtiano do termo, percebido como estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça, referindo-se também à comunicação teatral, designando o processo de troca de informação entre o palco e a platéia/o público) continuará a carecer de uma literatura dramática e representação específicas. Aliás, como o espectáculo que é, o teatro na Galiza padeceu também, em maior medida que qualquer outra forma de literatura, dos condicionamentos de uma sociedade diglósica, requerendo a participação de amplos sectores da sociedade: de empresários e políticos ‘hispanoablantes’ aos operários, até aos actores e ao público galego.

Por tudo isto, exporemos esta breve história do teatro galego como organizada em duas fases: primeiro desde os seus inícios até ao ano de 1936 – ano em que a Guerra Civil Espanhola acabou com todas as manifestações da cultura galega e na segunda, depois dessa data, passando pelo ano de 1981 até à contemporaneidade, apresentando e comentando brevemente as obras que contribuíram efectivamente para a criação de um teatro nacional galego e tornaram-se fundamentais na história da dramaturgia galega.

Trata-se, também, no dizer de Xaquín Núñez Sabarís, do “imprescindível encontro entre Galicia e o Norte de Portugal”, como

também da “franca mestiçagem cénica que algum dia contemplará como comum o teatro galego e português”, e, enfim, de “um espaço humano de mais de seis mil de potenciais espectadores teatrais galego-portugueses” (palavras proferidas pelo próprio Autor em Varsóvia, aquando do congresso internacional *Identidade e Xénero en Galicia desde unha Perspectiva Interdisciplinar*, em 10 de Maio de 2016).

2. Os inícios da recuperação da literatura e teatro galegos – o Liceu Brigantino

A recuperação da literatura galega iniciou-se no dealbar do século XIX, como parte de um programa mais amplo que contemplava a defesa da Galiza em todos os planos (territorial, social, político, económico e cultural) e a regeneração da consciência nacional galega. Este vínculo com os programas de reivindicação nacional será uma das características fundamentais da literatura galega e, portanto, do seu teatro, até 1981, ano em que, através do Estatuto de Autonomia, o galego foi reconhecido como língua co-oficial na Comunidade Autónoma. Até esse momento, o simples facto de escrever em galego era já uma declaração de princípios do autor e significava a adesão a uma determinada ideologia que recebeu a denominação de galeguismo. Os movimentos em defesa da Galiza e da sua cultura passaram por diversas fases, seguindo o progresso do pensamento político das diferentes épocas; estes movimentos conhecem-se com os nomes do Renascimento Galego, Provincialismo, Regionalismo e Nacionalismo (este último já no séc. XX).

Um dos objectivos dos escritores do século XIX, no denominado Primeiro Renascimento Galego, foi criarem um registo elevado, poético, erudito com o que refutaram as acusações de rudeza e barbárie com que era desprezada a língua galega nos círculos cultos espanhóis. Desta forma, como todas as literaturas emergentes, periféricas e marginais, a galega reiniciou a sua recuperação centrando-se na poesia e na prosa narrativa. Só quando

a lírica desfrutava já do reconhecimento geral, graças à obra de Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Manuel Curros Enríquez, começou a preocupação por criar também um teatro galego, nos fins do século XIX, dentro do movimento regionalista.

A tarefa não foi fácil, porque no início eram poucos os regionalistas que consideraram necessário contactar também com um teatro galego. Muitos dos escritores da época tinham preconceitos contra o teatro popular (i.e., neste sentido, o teatro galego), porque não era compatível com a imagem da Galiza ideal que queriam apresentar em Madrid. A primeira obra dramática redigida com a intenção de completar o sistema literário galego e criar um teatro próprio foi *A fonte de xuramento, drama de costumes galegas en dous actos e en verso*, de Francisco Maria de la Iglesia, uma obra escrita em 1882 e estreada nesse mesmo ano pelo quadro de declamação do Liceu Brigantino da Corunha.

O Liceu Brigantino era uma associação recreativa de classe média urbana que possuía um grupo de amadores que representava teatro espanhol, já que era esta a língua de prestígio e a habitual nas relações sociais desse grupo. O público estava formado pelos próprios sócios da instituição e os seus parentes e amigos dos actores e actrizes, de maneira que a repercussão social da estreia foi particularmente nula. O assunto escolhido por Francisco Maria de la Iglesia não foi do agrado dos seus correligionários, porque exibia um dos costumes mais rejeitados pelos regionalistas: as brigas entre moços de paróquias vizinhas, assunto esse que podia ser visto como um dos elementos apoiantes das acusações de ‘barbárie’ de que era alvo a sociedade tradicional galega. Contudo, serviu para que a partir desse momento alguns dos certames literários convocados anualmente contemplassem um prémio destinado a obras dramáticas.

Por conseguinte, a produção dramática na Galiza ficou a depender das convocatórias de Jogos Florais e Certames que impu-

nham a extensão e o género de uma obra. O resultado foi que o teatro escrito pelos regionalistas nas últimas décadas do século XIX se reduz a quatro dramas históricos e três dramas sentimentais. Resulta surpreendente a carência de comédias; isto deve-se a que apenas um dos Certames convocados na altura abrangia este género. Todavia, a grande contrariedade deste primeiro teatro galego foi a sua falta de contacto com o público devido a uma série de circunstâncias de carácter sociológico: os regionalistas tencionavam fazer um teatro culto, totalmente desvinculado da tradição do teatro popular (a única que existia), para um público de classe média urbana que, para além de estar ‘desgaleguizada’, se envergonhava do seu próprio idioma porque o considerava um impedimento para as suas possibilidades de ascensão social. De facto, um dos grandes problemas que encontrou o teatro galego durante o séc. XIX, e grande parte do XX, foi a falta de actores e atrizes que aceitassem falar galego no palco. A teima pela verosimilhança característica do séc. XIX fez com que os dramaturgos regionaisitas, para evitarem ter que reproduzir a diglossia linguística da época, ambientassem as suas peças ora no passado remoto em que a Galiza era monolíngue em galego (a Idade Média), ora entre as classes populares do meio rural (camponeses e marinheiros), de forma que estas obras também não ligavam com o público urbano que falava espanhol.

O público natural do teatro galego era formado pelas camadas populares galego-falantes, que mantiveram viva a língua e que representaram teatro popular durante vários séculos de colonização. Os dramaturgos regionalistas tinham como único modelo o teatro que traziam as companhias que se deslocavam desde Madrid e que continuava ancorado no realismo do dramaturgo espanhol Jacinto Benavente. Prescindir do público popular galego e da sua tradição levou este primeiro teatro regionalista ao fracasso. O sucesso consistiria em proporcionar – tanto aos dramaturgos

como ao público – os modelos mais actuais e europeus, e simultaneamente mais apropriados ao espírito da cultura galega.

3. Teorias, práticas e instituições do teatro galego – desde os finais do séc. XIX até 1936

Em 1896 apareceu o primeiro texto teórico sobre o teatro, *Memoria acerca da dramática galega. Causas do seu pouco desenvolvimento e influencia que no mesmo pode exercer o rexionalismo*, de Galo Salinas. O autor atribuía os problemas do teatro galego à falta de uso do idioma entre ‘nós’ (a classe média a que ele próprio pertencia) e à escassez de actores. Galo Salinas não conseguira ver que o segundo factor – a falta de actores – era uma consequência do primeiro, já que todas as associações culturais do momento possuíam um grupo de declamação que não tinha problemas para representar teatro espanhol. Esta mesma cegueira afectará durante quase um século diversos críticos e escritores, que culparão os actores de todos os males, e haverá mesmo quem afirme que a raça galega carece de dotes para a arte teatral.

Em 1903, na cidade da Corunha, foi fundada a Escola Regional de Declamação pelo actor e director Eduardo Sánchez Miño. Na sua primeira estreia, com o drama de costumes de Galo Salinas, *Filla.....!*, a Escola conseguiu reunir no Teatro Principal da Corunha as elites intelectuais, que acudiram desde todos os pontos da geografia galega para lhe prestar apoio moral e económico. Com a segunda estreia, a apresentação do drama em dois actos *A Ponte*, de Manuel Luguís Freire, o Teatro da Corunha encheu-se com um público popular totalmente identificado com os acontecimentos encenados.

Apesar do maniqueísmo das personagens, bondosas ou malvadas, da sua enorme carga doutrinal e de quase tudo o que acontece na obra não se ver, sendo apenas referido. *A Ponte* tocava as questões mais cadentes da sociedade galega da época. Fazia-o utilizando a mesma língua que falavam os trabalhadores; renun-

ciando ao uso do verso, Luguís redigira a sua obra em prosa. Aí radicara a chave do êxito. Pela primeira vez, o teatro galego chegou ao público e conseguiu ser rentável.

A despeito da brevidade da sua existência, a Escola Regional de Declamação reavivou o interesse pelo teatro, e este interesse deu lugar ao aumento das representações e à aparição de novos dramaturgos e novas obras na seguinte década, de 1910 a 1920. Na altura aparecera uma série de factores ideológicos e sociais que deram uma grande força ao desenvolvimento do teatro. Nesse tempo era já evidente que a culturas tradicionais galegas estavam prestes a desaparecer e a generalização do ensino actuava como um poderoso elemento de desgaleguização. A necessidade de preservar a tradição materializou-se em 1916 na criação das chamadas Irmandades da Fala, que seriam o berço do nacionalismo galego². Nestes anos, aliás, alcançaram uma grande difusão na imprensa as ideias regeneracionistas e as teorias da Escola Moderna, que viam no teatro um poderoso instrumento pedagógico e moralizante. Todos estes factores contribuíram para que nas associações operárias e religiosas surgissem grupos de teatro que acabariam por representar o teatro galego.

Neste ambiente, a partir de 1915, criaram-se os Coros Populares em todas as vilas e cidades com o fim de recolher a música popular da sua zona. Estes agrupamentos nasceram como secções de associações recreativas já existentes, ou foram criadas *ex novo*. Em ambos os casos, incluíam nas suas actuações alguma obra dra-

2 A divulgação da cultura teatral europeia por via teórica realizou-se através do porta-voz das Irmandades, *A Nosa Terra*: editaram fragmentos de obras de Ibsen; um longo artigo de Vicente Risco tratou sobre a dramaturgia europeia e a sua evolução no séc. XIX; Antón Vilar Ponte publicava resenhas de peças dos melhores dramaturgos contemporâneos portugueses. A. Vilar Ponte e F. Osorio viam no teatro uma plataforma excelente para a difusão do ideário nacionalista.

mática breve que tinha de ser galega. Como consequência deste processo, os Coros das associações obrigaram os seus grupos de declamação a introduzir no seu repertório algumas peças galegas, e os que se criaram *ex novo* fizeram-no já com um grupo de declamação exclusivamente galego. As necessidades destes grupos de amadores eram as mesmas que as dos grupos das sociedades operárias, políticas ou de qualquer outro tipo; precisavam de obras curtas, sem complicações de encenação e com um número muito reduzido de actores, já que os seus espectáculos não eram nunca unicamente dramáticos, mas compreendiam também cenas musicais, recitação de poemas e mesmo algum número de dança.

A todos os grupos de amadores eram também comuns determinadas limitações, como os escassos recursos financeiros, a carência de locais específicos para as representações dramáticas ou as dificuldades para acederem aos reduzidos textos existentes. Este último factor fez com que alguém próximo a cada grupo escrevesse as peças pensando já nos actores e meios disponíveis. Estes improvisados dramaturgos seguiram as linhas marcadas pelos regionalistas: seja a do teatro social, de tese ou do teatro de costumes. Dominavam os temas relacionados com os costumes tradicionais como casamentos, heranças, romarias, etc. Predominavam as obras breves, com um ou dois actos e também abundavam os monólogos; das mais de trinta peças representadas em 1918 somente duas eram obras em três actos. A estrutura e a representação das peças esteve condicionado pelos preconceitos linguísticos, pela negativa de muitos amadores em subir ao palco falando galego.

Em 1918, apareceram os primeiros grupos prontos para representar somente teatro galego e para que os espectáculos fossem exclusivamente dramáticos. Este foi o caso do grupo A Terriña, de Compostela, especializado em encenar teatro social, que estreou a obra mais representada e com mais sucesso da história do

teatro galego, o drama em três actos *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero (1872 – 1966), reeditado (como muitas obras do teatro galego) na Edicións Castro – a peça de maio êxito no seu tempo.



[Imagem 1]

A representação de *O Fidalgo* (1918) de Xesús San Luís Romero

Fonte: Wikimedia Commons

Até 1936 (com a excepção do período da ditadura do General Primo de Rivera, 1923-1930) *O Fidalgo* se manteve em cartaz, sendo levada a todas as vilas a que os meios de transporte da época e as suas limitações permitiam chegar. O teatro galego tinha já um público afeiçoado que enchia os locais cada vez que um Coro Popular ou qualquer outro grupo lhe oferecia a oportunidade de o fazer.

No entanto, a estética do teatro galego quanto a sua temática permaneceram ancoradas no tempo desde 1903, de forma que era preciso realizar uma renovação em profundidade. A Irmandade da

Fala da Corunha tentou levar a cabo esta renovação criando, em 1919, o Conservatório Nacional de Arte Galega³. Os seus objectivos eram muito ambiciosos porque atingiam todos os planos da arte dramática. Para superarem o nível amador do teatro galego e conseguirem que os actores alcançassem a formação necessária, os membros das Irmandades da Fala colocaram à frente da nova instituição um homem formado no Conservatório de Lisboa, Fernando Osorio. Quanto à temática, almejavam superar a limitação do teatro de costumes, e mesmo o de tese, para lhe dar uma dimensão mais universal; em relação a isto, pretendiam que se deixassem de representar as peças ambientadas para o meio-ambiente rural, porque esta uniformidade temática transmitia a sensação de que o galego era a língua das camadas populares e do meio não urbano. Visavam demonstrar que o idioma era válido para todos os galegos e para toadas as funções e registos; em consequência, o público tinha que ver no palco as classes urbanas falando a sua língua. Por último, e como elemento fundamental, deviam superar a estética realista, própria do século XIX, e modernizar a dramaturgia galega para a pôr à altura da de qualquer

3 O Conservatório adoptou ao galego os títulos mais significativos do teatro naturalista português. Através do naturalismo também o teatro crioulo de países latino-americanos como a Argentina conseguiu libertar-se do mimetismo europeu. Nesta linha, em Portugal estrearam *Amanhã*, de Manuel Laranjeira, e obras de outros autores como Marcelino Mesquita ou Júlio Dantas. O naturalismo não se consolidou na dramaturgia galega por causa de reticências por parte dos dramaturgos regionalistas e do público, de maneira que as obras que se podem atribuir a este movimento – salvo *Desourentazón*, de Fernando Osorio – são mas naturalistas na temática do que na técnica. A única reonovação que conseguiu o Conservatório foi que as obras deixassem de estar ambientadas ao espaço rural e que os espectadores vissem no palco as classes dirigentes e urbanas falando galego. O naturalismo que propunha o Conservatório era rejeitado pelos dramaturgos regionalistas e por espíritos requintados e elitistas como Vicente Risco (1884 – 1963).

teatro europeu. Queriam criar um teatro nacional galego, com características próprias, que pudesse substituir nos palcos o teatro espanhol. Este foi o labor mais difícil e o que mais obstáculos encontraria no seu caminho.

Com a comédia em dois actos *A man de Santiña* (1919), de Ramón Cabanillas, acabaria a ligação do teatro galego às camadas populares e ao meio rural. Em paralelo à estreia de obras portuguesas, Antón Vilar Ponte (1881-1936) e Ramón Cabanillas (1876-1959) escreveram a tragédia *O Mariscal, traxedia histórica en verso*, com o qual tentavam reactivar o teatro histórico como meio de despertar a consciência nacional galega⁴. As circunstâncias políticas retardaram a sua publicação até 1926, e as dificuldades que viveu a cena galega não permitiram a sua estreia, que nesta altura do século XXI continua sem se realizar em versão integral. A tendência historicista foi coninuada por autores como Armando Cotarelo e Álvaro das Casas.

Em 1923, com o golpe de Estado do General Primo de Rivera, ficaram paralisadas todas as actividades dramáticas galegas que não estivessem vinculadas ao folclore, de forma que a peça *O Bufón de El Rei*, de Vicente Risco, próxima do teatro simbolista, não pôde ser estreada, sendo conhecida só em leitura privada por um grupo muito reduzido de amigos e amadores. O simbolismo está presente em duas grandes obras dramáticas galegas escritas e pu-

4 Em *O Mariscal*, R. Cabanillas e A. Vilar Ponte esclareciam na introdução précia que a sua intenção não era reconstruir com dados documentais a biografia do Marechal D. Pedro Pardo de Cela (com quem se perdeu a última oportunidade de criar uma monarquia galega, um reino independente, referido em termos de uma Bretanha atemporal e fantástica, em pinceladas de um romance cavaleiresco da tradição de *A Demanda do Santo Graal*), mas fazerem-se eco da lenda que à volta da sua figura forjara a tradição popular e oral. Também por estes anos no teatro português gozava de boa saúde o drama histórico de tipo lendário, e Antón Vilar Ponte resenhara as obras de Manuel de Figueiredo e João de Castro como exemplos para os dramaturgos galegos.

blicadas durante a ditadura, com a consciência, por parte dos seus autores, de que estavam a escrever para o futuro. Estas obras são *A fiestra valdeira*⁵ (1927), de Rafael Dieste (1899-1981), e *A lagarada*, farsa trágica para ler⁶, de Ramón Otero Pedrayo (1888-1976). Até

5 *A fiestra valdeira* de R. Dieste trata do problema da identidade colectiva do indivíduo, dramatizado através de um argumento intranscendente. D. Miguel, um emigrante que regressou rico, encomenda um retrato que tem como um fundo uma janela através da qual vê o seu lugar natal, uma vila portuária. Mas a sua filha pretende que essa paisagem, que denuncia a humilde origem da família, seja substituída por um jardim fidalgo que a vincule às classes poderosas. D. Miguel acede ao pedido, provocando a indignação dos seus amigos, os marinheiros, e do artista que pinta o retrato; tanto uns quanto o outro rejeitam a substituição: os primeiros porque se sentem atraídos, o segundo porque essa imposição coarctaria a sua liberdade de criação. O conflito alcança o clímax quando um marinheiro, enraivecido, recorta com uma faca a janela do retrato, e resolve-se com a renúncia da filha ao jardim fidalgo a restituição da fresta. Renunciar aos valores colectivos da comunidade galega significa, pois, ficar no vazio, daí o valor simbólico do buraco que se produz no retrato quando arrancam a janela. Na estrutura da obra, combinava o elemento popular com as técnicas de vanguarda, para traçar uma das comédias mais perfeitas da dramaturgia galega.

6 *A lagarada* de R. Otero Pedrayo é uma tragédia rural, estruturada em três actos – seguindo o esquema clássico de exposição, clímax e desenlace – que Otero define como farsada porque nela mistura personagens reais com simbólicas, acções humanas e actuações de seres míticos galegos para nos advertir que a perda dos valores tradicionais da sociedade está a quebrar o seu equilíbrio. Desenvolve-se a trama na época da vindima, em qualquer lugar do Ribeiro, na casa do velho e rico labrego Vances de Alén, que morre de desejo pela criada Basilisa à qual prometeu fazer herança dos seus bens. No último momento, o velho sente o chamado do sangue e não realiza a transferência dos bens; a moça vinga-se convencendo um outro criado, Delmiro, a matar o Sr. Vances. No terceiro e último dos actos, a Basilisa e o Delmiro, na sua fuga através do monte são assediados pelas fadas, que os castigam com uma vida bem ruim: prostitua e bandoleiro. A peça adquire categoria trágica pelo fim catártico que procura, com a clara mensagem de advertência sobre o que está a acontecer com a sociedade tradicional ameaçada nos seus valores. Nenhum

1928, a ditadura conseguira que a existência de um teatro galego de certa qualidade não fosse mais do que uma possibilidade de futuro.

Em 1931, instaurada já a II República (1931-1936) Afonso R. Castelao (1886 - 1950)⁷ preparou *Pimpinela*, a primeira peça de um novo Teatro de Arte que o artista denominava Teatro de Caretas (Teatro de Máscaras), baseado no expressionismo, projecto para o qual conseguiu a colaboração de Ramón Otero Pedrayo, que lhe remeteu um manuscrito com dezassete pequenas pelas que hoje conhecemos com o título de Teatro de Máscaras. Mas, de novo, a situação política abortou os planos de renovação dramática na Galiza, porque, com o desterro de Castelao e depois a sublevação fascista de 1936, as autoridades de Madrir impediram a recuperação das liberdades galegas. A *Pimpinela* acabou por ser o terceiro lance da farsa *Os vellos non deben de namorarse*⁸, estreada no exí-

dos grupos de declamação dos anos 20 ou 30 poderia levar a cabo a encenação desta magnífica obra que se adiantava ao seu tempo, numa situação semelhante à do teatro de Valle-Inclán (cf. Sabarís 2006). Quanto ao subtítulo, há que o entender dentro do contexto do teatro galego na época em que a peça foi escrita, tanto pelas condições políticas como pelos escassos meios materiais e humanos ao alcance dos grupos de teatro.

7 Em 1921, em Paris, Afonso R. Castelao assistiu a um espectáculo do russo Nikita Balieff, o Théâtre de La Chauve-Souris. Este teatro caracterizava-se pela estilização da palavra, a música, a mímica, a pintura e a dança, tanto de grandes obras da arte popular quanto de eminentes artistas. Castelao indicou no seu diário que tentaria criar este tipo de teatro. Mas quando quis torna-las realidade a situação política não o permitiu, porque começara a ditadura de Primo de Rivera, e o projecto ficou na gaveta até 1931.

8 O tema tratado em *Os vellos non deben de namorarse*, de A. F. Castelao, é o dos amores serôdios: o velho que pretende uma moça e recebe como castigo a morte. A presença de um coro de mulheres que representam o povo e que, como na tragédia grega, exprimem a opinião pública sobre as pretensões do Velho e a conduta da Moça. Segundo Laura Tato, não nos devemos esquecer que o Autor não se cansou de repetir que a obra estava conceida por um pintor

lio argentino, em 1941; e o Teatro de Máscaras, de Ramón Otero Pedrayo, não foi conhecido até 1975, ano em que se publicou o manuscrito encontrado no legado de Afonso R. Castelao.

Não foram, aliás, as tendências naturalista, simbolista e expressionista as únicas com as quais se tentou renovar o velho teatro regionalista galego, que continuou nos palcos amadores até 1936. Nos poucos anos que durou a II República Espanhola, as polémicas sobre teatro deram como fruto que muitos dos escritores mais novos (Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carvalho Calero, Filgueira Valverde) iniciassem uma obra dramática que, na maioria dos casos, se perdeu por causa da guerra de 36. E foi nesta década de trinta que alguns dramaturgos deram o melhor da sua produção, como foi o caso de Armando Cotarelo Valledor com *Mourenza* (1931); Antón Vilar Ponte com *Os evanxeos da risa absoluta* (1934) e *Nouturnio de medo e morte* (1935); ou Álvaro das Casas que, depois de ter feito alguma incursão no teatro histórico e político, publicou o drama *O outro* (1930) e o folc-drama *Matria* (1935).

O levantamento fascista deu cabo do teatro galego e a ditadura posterior encarregou-se de que a suma memória fosse apagada da história. Quando, nos anos sessenta, a juventude galega tenta voltar a reconstruí-lo, constatará que parte do nada e que só conta, como tradição, com um conjunto de textos literários nunca representados.

mais que por um literato e que, portanto, a cor, a música, o ritmo, as máscaras e todos os elementos plásticos contidos nas didascálias são fundamentais para compreender este texto que só se transforma em teatro na sua realização cénica (Tato 15).

4. O teatro galego antes e depois das Mostras de Teatro Galego (ou a actividade da Associação Cultural Abrente, de Ribadavia): até 1980 à contemporaneidade

Inmaculada López Silva, ao abrir o seu artigo sobre O teatro galego desde Abrente até aos nossos dias, lembra-nos de que “Ribadavia e 1973 são o local e a data de um novo renascer do teatro galego, depois da ditadura do General Franco. As oito Mostras de Teatro Galego é as oito Concursos de textos, organizados entre 1973 e 1980 pela associação Cultural Abrente, de Ribadavia, conseguiram canalizar para o teatro a actividade cultural da juventude” (Silva 16). A origem da Associação Cultural Abrente, de Ribadavia provém do facto de os seus participantes partilharem e seguirem os marcos teatrais galegos mais importantes das últimas décadas, sendo a actividade deste agrupamento avistada após o golpe de 1936, quando – com o ditador já velho – podia avistar-se o fim do regime. Abrente serviu para assentar as bases definidoras do moderno teatro galego, mercê da atenção dedicada não só ao elemento e ao debate sobre a dramaturgia na Galiza. A troca de opiniões sobre o teatro galego pelos activistas culturais de Ribadavia deu azo a uma corrente de actividades que, ao longo das três últimas décadas do século XX, conduziram à formação do teatro galego.

Convém salientar que a organização do festival de Ribadavia, em volta da mostra de espectáculos e do concurso de textos, possuía uma vontade recuperadora que procurava não esquecer nenhuma das duas vertentes do trabalho teatral: a promoção da literatura dramática e do espectáculo teatral. As oito mostras de teatro galego e os oito concursos de textos, organizados entre 1973 e 1980 pela Associação Cultural Abrente, conseguiram canalizar para o teatro a actividade cultural representada por diversas aventuras editoriais orientadas para a publicação de textos dramáticos, à promoção da produção autóctone, à tradução e ao

ensaio teatral⁹. Em Julho de 2016, na cidade de Santiago de Compostela, decorreu a trigésima segunda Mostra Internacional do Teatro de Ribadavia¹⁰.

A experiência de Ribadavia esmorece quando, já morto Franco, deixa de fazer sentido a sua inicial vontade reivindicativa e ideológica, na altura quando o teatro galego, já profissionalizado, parecia não precisar da estrutura organizativa do abrente. O fim da cesnura facilitava a experimentação e a exploração de novos discursos estéticos, enquanto o novo dispositivo administrativo e burocrático permitia a criação (em 1984) do Centro Dramático Galego, companhia institucional que assim se tornaria num referente a partir do qual se media e dinamizava o desenvolvimento do incipiente teatro galego. A criação e a existência do Centro têm significado de um verdadeiro impulso para o sector profissional do teatro na Galiza.

A implementação do Estatuto de Autonomia da Galiza, em 1981, trouxe algumas mudanças a nível sociocultural que são essenciais para compreender as dinâmicas teatrais posteriores ao Abrente. A fim de realizar um teatro galego com as características próprias, era preciso tomar em consideração as três vertentes fundamentais: a questão linguística, a investigação e a experiência estéticas e a preocupação pela captação de públicos.

9 Mais pormenores sobre as editoras, séries editoriais e nomes de activistas, actores e *performers* da Associação Cultural Abrente podem ser compulsados em: Inmaculada López Silva, *O teatro galego desde Abrente até aos nossos dias*, in: “Setepalcos” (O teatro galego desde Abrente até aos nossos dias, 16-23). No que toca aos grandes artistas, o sistema e o desenvolvimento do teatro galego, as suas perspectivas da divulgação e da recepção recomendam-se também os artigos de Iole Ogando, Xosé Fernández Castro, Manuel F. Vieites, Eduardo Alonso e os demais autores que escreveram para a revista Setepalcos, da Cena Lusófona (Coimbra), no. 4/2003, dedicado na íntegra ao teatro galego.

10 http://www.ribadavia.net/gal/festas/mostra_teatro/Mostra_internacional.htm

Naturalmente, para um esboço geral do cenário do teatro galego e para uma tentativa de reflexão sobre a sua evolução seria necessário ressaltar a importância que neste caminho assumiram três homens: Manuel Lourenzo¹¹, Roberto Vidal Bolaño¹² e Euloxio

11 Manuel Lourenzo (1943) fundou, em 1965, o grupo *O Facho da Coruña*; foi responsável e promotor de múltiplas iniciativas nesse período. É, assim, o fundador de uma das companhias mais importantes da década de setenta, o *Teatro-Circo* (1976). Em 1978, participou na fundação da Escola Dramática Galega, uma iniciativa didático-cultural capaz de fornecer novos actores e atrizes galegos. Com a participação de Francisco Pillado Mayor e de X. Eiris, fundou os *Cadernos da Escola Dramática Galega* – uma colecção de textos para a realização dos espectáculos em galego. A referência incontornável tornou-se *O Teatro Galego* (1978), escrito em co-autoria com F. Pillado Mayor. M. Lourenzo é autor de alguns dos textos mais marcantes da época: *Erros e ferros de Pedro Madruga* (1972), *Romería às covas do demo* (1975) ou *Traxicomédia do vento de Tebas namorado dunha forca*, vencedor do certame Abrente (1978), publicado em 1981, uma importante obra que oferece a revisão e a releitura da Galiza realizadas a partir de três diferentes ângulos: o mítico, o histórico e o literário. Aprovado o *Estatuto de Autonomia da Galiza*, Lourenzo promoveu iniciativas tão notáveis como a Sala Luís Seoane, da Coruña (1981), a escola de teatro Casa-Hamlet (1999); a edição de textos relacionados com a didáctica teatral para actores; a redacção de textos fundamentais para o estudo da história da literatura dramática galega: *Antoloxía do teatro galego* (1982) ou o *Dicionario de teatro* (1987), feitos em co-autoria com Pillado Mayor, ou a tradução de textos. M. Lourenzo continua a ser um dos mais significativos autores dramáticos da literatura galega: *Defensa de Helena* (1985), *Xoana* (1991), *Veladas indecentes* (1996, uma trilogia), *Magnetismo* (1996, laureada com o prémio Rafael Dieste da Diputación da Coruña no ano anterior), *Últimas faíscas de Setembro* (2000, também galardoadada com o prémio Rafael Dieste em 1999).

12 Roberto Vidal Bolaño (1950) destacou-se como encenador, autor, cenógrafo, actor, técnico de iluminação e professor de cursos sobre iluminação, investigador e mesmo dinamizador cultural de Santiago de Compostela. Além disso, é um dos autores mais prolixos da história mais recente do teatro galego. A sua obra desvenda uma realidade comprometida com as questões da vida social, política, cultural e literária galegas. Trata-se de um artista do teatro nacional galego (buscar os títulos e referências das peças em: I. Ogando, *Setepalcos*, 2003: 28).

R. Ruibal¹³, significativos por diversas razões que se relacionam com os novos rumos do ambiente dramatúrgico na Galiza. Bem nos lembra Chema Paz Gago:

Da Geração Abrente foram levadas aos palcos, com os meios da Companhia Institucional, cinco peças: de Roberto Vidal Bolaño, *Agasallo de sombras* (1984), *A burla do galo* (Xan Cejudo, 2000), e *Mar revolto* (José Martins, 2001); de Manuel Lourenzo *A larva furiosa* (Xosé Manuel Rabón, 1985) e, finalmente, de Francisco Taxes *Caderno de bitácora* (Antonio Simón, 1985). Por problemas pessoais irresolúveis, falta nesta lista o nome de Euloxio R. Ruibal, que enfrentou Manuel Guede precisamente porque este não assumiu o compromisso da equipa anterior para representar a peça de Ruibal *Azos de esguello*, que obteve o Premio Álvaro Cunqueiro, em 1989. Esta polémica definiu uma das atitudes mais discutíveis de Guede desde que assumiu a sua responsabilidade na direcção do CDG: assumir ele próprio e a Unidade de Produção Institucional a tarefa prioritária de restituir a memória teatral galega, recuperando textos talvez esquecidos. (Gago 59)

Enfim, a criação do teatro galego e a sua representação institucionalizada pela *Xunta de Galicia* não foi fácil, dependendo dos factores tais como personalismos, instabilidade e crise económica, intromissões políticas, a bicefalia linguística sempre remanescente... Apesar de tudo, passaram-se mais de trinta anos fecundos e positivos desde 1984, data da criação do centro Dramático Galego (CDG) pelo Governo Galego, para a história da cultura e da dramaturgia *made in Galiza*.

13 O teatro de Euloxio R. Ruibal (1945) certificou, nos anos 70, o nascimento de uma dramaturgia em língua galega. É considerado um dos renovadores do teatro galego e introdutor das vanguardas cénicas europeias.

5. Conclusões

Seja como for, a questão demonstra que o sintagma 'ém galego' é essencial na consideração actual do teatro na Galiza e por isso os debates teatrais de maior transcendência pública sempre estiveram relacionados com a questão linguística. Com o exemplo, citemos os factos seguintes: a fronteira traçada nos anos 70 entre as mostras de Ribadavia e as Jornadas de Teatro de Vigo, ou em polémicas mais recentes referidas pela imprensa, como a suscitada pela tradução para galego de Yerma, de Garcia Lorca, em 1990 (Centro Dramático Galego), a discussão sobre a montagem em castellano de Valle Inclán em 98 (CDG), ou sobre a tradução para caselhana da peça galega Los Viejos no deben enamorarse, trazida à Galiza pelo Centro Dramático Nacional e co-produzida pelo CDG.

O sistema teatral nos últimos trinta anos indica que a língua funciona como critério definidor da identidade do teatro galego. Essa função deve ser relacionada com o tradicional *superavit* simbólico outorgado aos discursos culturais em galego, devido, fundamentalmente, à importância simbólica da língua para as reivindicações identitárias e políticas do galeguismo. Partindo do facto de a sociedade galega se achar imersa num conflito cultural no qual a cultura espanhola age como entidade de poder e prestígio sobre a cultura galega (marginal e minorizada), é necessário entender que o discurso desta última detém uma mais valia reivindicativa e simbólica que contribuiu para que os discursos artísticos em galego (inclusive os discursos dramaturgicos lusófonos a que pertence o respectivo discurso galego) se apresentarem como previamente marcados em sentidos ideológicos, culturais e políticos.

A re-fundação do teatro galego, realizada pelo Abrente e o Centro Dramático Galego, de início impreganda de carácter contestatário, em seguida centrada na liberdade criadora e profissio-

nalização da actividade dos ‘homens de teatro’ (os artistas e os artífices), a produção privada, a criação da rede de teatros públicos (em 1985), os festivais e as mostras do teatro galego, apropriaram-se desta marca filológica de modo que, como a literatura, também o teatro galego foi definido desde a década de oitenta do século passado em função da língua em que se exprimia.

Como conclusão, insistimos (pelas palavras de Inmaculada López Silva) em que

Não pode ser um acaso o facto de, depois de 1984, ter triplicado o número de companhias profissionais na Galiza, alicerçando o grande movimento teatral dos anos 90. Lembremos que, em 1991, estavam licenciadas vinte e três companhias profissionais e que em 2000 o número aumentou para quarenta e seis. Também a criação do IGAEM¹⁴ (1989), com a consequente sistematização da política de ajudas económicas, significou um impulso e encorajamento para a criação de companhias e, mais ainda, para a produção de espectáculos, uma vez que o risco de perdas fica consideravelmente reduzido graças aos subsídios oficiais, (Silva 21)

Assim como,

Após a morte de Franco, o aparato legal fornecido pelo Estado de Autonomia abriu outros caminhos muito diferentes que a recente Profissão devia procurar, como por exemplo a consideração laboral de actores, directores e técnicos de cena, a organização interna do trabalho das companhias e a instauração de

14 IGAEM – Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais, impulsionado por Daniel Barata Quintas (n. 1943).

um circuito de exibição que permitisse a captação de públicos por toda a geografia galega. (Silva 21)

Torna-se necessário, em virtude das razões atrás enumeradas, reformular integrar a figura do «homem de teatro total» comum, hoje, na Galiza e no espaço cultural lusófono, ou o ‘artista de teatro’ que escreve pelas para a companhia, ao mesmo tempo que representa, dirige os espectáculos e faz a gestão da empresa dentro das novas perspectivas de um teatro que, para se desenvolver e amadurecer, requer a especialização, a profissionalização e toda a possível institucionalização, de que um exemplo meritório constituem o Abrente, o Centro Dramático Galego (criado em 1984) e o IGAEM (1989). Trata-se, fundamentalmente, de assegurar a continuação de um teatro ainda jovem, com múltiplos factores contrários e condicionamentos culturais polifacetados. O futuro irá determinar, em última instância, os frutos a colher e as novas sementes a experimentar após quase um século de trabalho teatral, empreendido sempre em prol da identidade e especificidade da cultura galega.

Referências bibliográficas

- Castro, Xosé Fernández. “Os novos dramaturgos nos anos oitenta.” *Setepalcos – teatro galego*, Cena Lusófona, vol. 4, 2003, pp. 32-43.
- Cruz, Duarte Ivo. *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda
IN – CM, 2004.
- Gago, Chema Paz. “O Centro Dramático Galego, quase duas décadas.” *Setepalcos – teatro galego*, Cena Lusófona, vol. 4, 2003, pp. 57-61.
- Lourenço, Edurado. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Dom Quixote, 1978.
- . *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Gradiva, 1999.
- Ogando, Iole. “Três eram três ... grandes no teatro galego.” *Setepalcos –*

- teatro galego, *Cena Lusófona*, vol. 4, 2003, pp. 24-31.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, Perspectiva, 2003.
- Sabarís, Xaquín Nuñez. *Valle-Inclán en el Fin del Siglo. Estudio crítico de Femeninas*. Servizo de Publicacións da Deputación de Pontevedra, 2006.
- Silva, Inmaculada López. “O teatro galego desde Abrentes até aos nossos dias.” *Setepalcos – teatro galego*, *Cena Lusófona*, vol. 4, 2003, pp. 16-23.
- Tato, Laura. “A HISTÓRIA: O teatro galego até 1936.” *Setepalcos – teatro galego*, *Cena Lusófona*, vol. 4, 2003, pp. 6-15.
- Vieites, F. Manuel. *Manual e escolma da Literatura Dramática Galega*. Sotelo Blanco, 1996.
- . *La nueva dramaturgia Gallega. Estudio y Antología*. ADE, 1998.
- . *A configuración do Sistema Teatral Gallego (1882-1936)*. Laiovento, 2003.
- . “O sistema teatral galego. A perspectiva da divulgação e da recepção.” *Setepalcos – teatro galego*, *Cena Lusófona*, vol. 4, 2003, pp. 44-53.

PÁGINAS WEB:

- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Base de dados da FCSH da UNL, Lisboa, 7.12.2016, <http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>.
- Cena Lusófona* – Centro de Documentação e Informação, Coimbra. 7.12.2016, <http://www.cenalusofona.pt>
- Documentos para a História do Teatro em Portugal*. Lisboa, 7.12.2016, <http://ww3.fl.ul.pt/cethttp/webinterface/default.htm>.
- Grupo Abrente*, na Galipedia, a Wikipedia em Galego. 7.12.2016, https://gl.wikipedia.org/wiki/Grupo_Abrente.
- Mostras de Teatro Abrente de Ribadavia*. 7.12.2016, https://gl.wikipedia.org/wiki/Mostras_de_Teatro_Abrente_de_Ribadavia.
- Ribadavia: Mostra Internacional de Teatro* (de 16 a 24 de Julho de 2016) /

Programa, Santiago de Compostela. 7.12.2016, http://www.ribadavia.net/gal/festas/mostra_teatro/Mostra_internacional.htm

Mar Revolto, de Vidal Bolaño, nas interseccións da dramaturxia galega e portuguesa

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho

Resumo: *Mar Revolto*, estreada en 2001, é unha obra de Roberto Vidal Bolaño, dirixida polo dramaturgo portugués, José Martins, que nace dunha co-produción entre o Centro Dramático Galego e o Centro Dramático de Viana, como resultado do diálogo entre as compañías galegas e do norte de Portugal. Este artigo analiza o contexto de intercambio teatral galego-portugués, a temática escollida polo autor –o secuestro en 1961 do buque portugués Santa María (Santa Liberdade) por revolucionarios antifascistas galegos e portugueses, así como a literatura dramática de Vidal Bolaño, a partir do texto escénico de *Mar Revolto*.

Palabras clave: intercambio teatro Galicia-Portugal Vidal Bolaño *Mar Revolto*

Resumen: *Mar Revolto*, estrenada en 2001, es una obra de Roberto Vidal Bolaño, dirigida por el dramaturgo portugués, José Martins, que nace de una co-produción entre el Centro Dramático Galego y el Centro Dramático de Viana, como resultado del diálogo entre las compañías gallegas y del norte de Portugal. Este artículo analiza el contexto de intercambio teatral gallego-portugués, la temática escogida por el autor –el secuestro en 1961 del buque portugués Santa María (Santa Liberdade) por revolucionarios antifascistas gallegos y portugueses, así como la literatura dramática de Vidal Bolaño, a partir del texto escénico de *Mar Revolto*.

Palabras clave: intercambio teatro Galicia-Portugal Vidal Bolaño *Mar Revolto*

Abstract: *Mar Revolto*, released in 2001, is a work by Roberto Vidal Bolaño, directed by the Portuguese playwright, José Martins. It is a co-production between the Centro Dramático Galego and the Centro Dramática de Viana, as a result of the dialogue between the companies of Galicia and northern Portugal. This is focused on the context of Galician-Portuguese theatrical

exchange, the history of the play -the kidnapping of the Portuguese ship Santa Maria (Santa Liberdade) in 1961 by Galician and Portuguese antifascist revolutionaries, as well as the dramatic literature of Vidal Bolaño, through the scenic text of *Mar Revolto*.

Keywords: exchange theater Galicia-Portugal Vidal Bolaño *Mar Revolto*

No ano 2001 estreábase a obra *Mar Revolto*, escrita por Vidal Bolaño e dirixida polo director portugués José Martins. A peza, coproducida polo Centro Dramático de Viana e o Centro Dramático Galego, obedecía a un proxecto teatral conxunto entre a dramaturxia portuguesa e galega, dando continuidade ao fértil diálogo que se estableceu nos 90 entre os teatros das dúas marxes do río Miño. De modo que, entre a fecunda produción dramática de Vidal Bolaño, a obra *Mar Revolto* ocupa un lugar destacado na mesma, por transcender os límites do ámbito escénico galego na súa propia confección, polo alcance institucional¹ que acadou e pola temática escollida polo autor: o secuestro en 1961 do navío Santa

1 Entendida aquí, nos termos que o termo “institución” cobra no concepto de sistema literario (Even-Zohar 37): “The “institution” consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also renumerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time.”

Neste sentido, a publicación do texto (Vidal Bolaño, *Mar Revolto*), no mesmo ano da súa estrea, revela a centralidade da iniciativa e o respaldo político, cultural e crítico que aglutina. O prefacio inclúe os respectivos textos das autoridades políticas do momento (presidente da Xunta de Galicia e Conselleiro de Cultura), axentes culturais centrais (os directores das compañías públicas participantes: Centro Dramático Galego e Centro Dramático de Viana), ademais dun extenso e sólido estudo crítico da obra do autor, a cargo da profesora e crítica Inmaculada López Silva.

María (Santa Liberdade).² O episodio histórico, protagonizado por revolucionarios galegos e portugueses, resultaba moi acaído para esta proposta teatral conxunta, co propósito de crear un repertorio autóctono que debía fortalecer a industria e as redes teatrais de Galicia e do norte de Portugal.

Mar Revolto é resultado, en consecuencia, dunha serie de iniciativas que consignan esta intensa interacción entre a escena galega e a portuguesa, da que se dará conta de seguido, así como do encaixe dos aspectos dramáticos da peza, dentro do universo literario de RVB. A obra estreouse o 9 de xuño do 2001 no Teatro de Campo Alegre do Porto,³ dentro do Festival de Teatro Ibérico (FITEI) e, días máis tarde, o 13 de xuño, chegaba ao Salón Teatro compostelán. Volvería aínda a Portugal para integrar o programa do Festival de Teatro do Eixo Atlántico (FESTEIXO), sendo a representación da obra, o día 22 do mesmo mes. Aínda que a co-produción foi responsabilidade do Centro Dramático Galego e do Centro Dramático de Viana, a iniciativa tivo tamén o apoio dos dous festivais portugueses nos que se representou, e tamén das compañías Seiva Trupe, do Porto, e da Companhia de Teatro de Braga. Unhas palabras de Manuel Guede, director do Centro

2 O propio autor menciona o carácter inédito da produción interinstitucional a moitas bandas: “O asunto non era novo na nosa dramática. Está nas súas mesmas orixes, gracias a Feixoo de Arauxo e o seu “Entremés famoso sobre da pesca do Río Miño” (1671), circula no teatro dos Precusores, con “Pedro Madruga” de Cuveiro Puñol (1897) e chega ata os nosos días co “Alias Pedro Madruga” de Agustín Magán, o “Xelmírez” de Daniel Cortezón, ou “Raíñas de Pedra” de Cándido Pazó ou “A Burla do Galo” de min mesmo, entre outros. O que si resulta novedoso, e iso facía particularmente difícil calquera decisión, era o feito de que tres compañías portuguesas, o Festival Internacional de Teatro Ibérico do Porto, e a compañía institucional galega, o CDG, afrontasen conxuntamente a montaxe dun texto arredor desa relación, encargado ó efecto, e encargado a un galego.” (Vidal Bolaño, “Sobre *Mar Revolto* ” 28)

3 Vid. Pino.

Dramático Galego nese período, aludían ás conversas conxuntas nas que se ideou o proxecto:⁴

Só, logo da primeira lectura de “Mar Revolto”, hai agora dous meses, tiven eu a impresión de que, en realidade aquela invención de que un día de xuño do ano dous mil cadramos no Teatro de Campo Alegre con Rui Madeira pola Companhia de Teatro de Braga, con José Martins, polo Teatro Noroeste de Viana do Castelo, con António Reis, polo FITEI de Oporto e comigo mesmo polo Centro Dramático Galego, viña a acadar toda a súa imprescindibilidade porque gracias a ela, a literatura dramática ibérica poñía en pé de escena un deses momentos heroicos cargados de emoción inútil e de eficazísima sentimentalidade que a historia conta como foi pero que o teatro aínda non tiña narrado como podería ser. (Guede 16)

Non resulta casual que a montaxe da peza tivese lugar nos dous festivais teatrais que a acolleron. O primeiro, o FITEI, dentro do alcance ibérico da súa programación, integrou de forma regular

4 Rui Madeira, director da Companhia de Teatro de Braga, tamén menciona este encontro nun artigo publicado na revista *Sete Palcos*, nun número monográfico adicado ao teatro galego: “E foi então que se me fez luz e lembrei uma reunião do Porto, na Seiva Trupe, para a qual fui convidado pelo Manuel Guede e Zé Martins e onde estavam o Júlio Cardoso e o António Reis e onde pela primeira vez me falaram da possibilidade de entrar num comboio, cujo trajecto há muito o Júlio conhecia e, sobre o qual, nos últimos anos, o Zé Martins e o Guede teimavam em construir mais estações. E essa outra tarde, ouvi-os durante algum tempo, falaram-me de projetos, de hipóteses e de futuro; da ideia de uma co-produção, a partir de um texto encomendado a Vidal Bolaño, que não conhecia, sobre um tema comum a esta geografia humana: o sequestro do Santa Maria. Sobre a possibilidade de permuta de experiências e da criação de um circuito de difusão de espectáculos; das potencialidades e possibilidades” (Madeira 87)

producións do teatro galego, a partir dos 90.⁵ É, nesta década, na que José Martins, o director de *Mar Revolto*, crea o Teatro Noroeste -o Centro Dramático de Viana- dentro de cuxas actividades destacará a creación do FESTEIXO, que perseguía os seguintes obxectivos: “uma prática de diálogo com o teatro da Galiza e inicialmente pensado como uma mostra rotativa do teatro realizado nas cidades da Associação de Municípios do Eixo Atlântico, a percorrer em cada ano uma dessas cidades.”⁶ O festival, nas súas quince edicións, acolleu un importante número de pezas galegas, tamén algunha co-produción, como *Terra de lobos*, dirixida por António Torrado e co-producida entre Teatro de Ningures e o propio Teatro do Noroeste (CDV). Mais, a medida que se adentra no presente século e a financiación comeza a esmorecer, ata desaparecer o evento en 2010, a presenza de espectáculos galegos mingua, así como a consistencia do cartel.

De modo que a década dos 90 constitúe un período enormemente fecundo dentro do diálogo entre ambas marxes do río Miño, aproveitando o fluxo e as oportunidades que a creba da fronteira física e administrativa estaba a crear e tamén os incentivos que a euronrexión, no marco político-administrativo da Unión Europea, achegaba. No contexto do impulso que José Martins e o CDV pretendían dar á creación deste espazo teatral conxunto, entre Galicia e o norte de Portugal, destaca outra iniciativa de importante impacto no diálogo entre as industrias escénicas: as tres edicións dos encontros Teatragal. O primeiro encontro tivo lugar en Cangas do Morrazo, o 6, 7 e 8 de setembro e en Viana do Castelo, o 12, 13 e 14 de outubro. Seguirá a edición de 1997 nas mesmas localidades. A partir dese ano, haberá unha sede única. En

5 Desenvolvo o estudo sobre o diálogo e as relacións entre o teatro galego e portugués en Núñez Sabarís (“Converxencias actuais”)

6 Información extraída da páxina web do Centro Dramático de Viana: <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=15>

1998 transcorrerá en Cangas, do 10 ao 13 de setembro e péchase en Santiago de Compostela no 2000.⁷ Os diferentes seminarios, que reúnen a directores (de compañía e escena), actores e críticos galegos e portugueses tiñan como finalidade crear un espazo de reflexión común para promover o coñecemento da actividade teatral a ambos lados do Miño, promover proxectos comúns e impulsar a comunicación entre os axentes teatrais e culturais de Galicia e do Norte de Portugal.⁸ O resultado das reflexións das diferentes mesas foi rexistrado na revista *Ensaio. Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, que se crea en 1997 e terá dous números máis: 1998 e 2000. A dirección da publicación correrá a cargo de Manuel Vieites e a edición será da responsabilidade de José Martins.⁹

A participación deste último será, de feito, central en grande parte dos proxectos comúns que se desenvolveron neste período e será un asiduo, xa como director, xa como actor, en montaxes do Centro Dramático Galego. En 1998 participa, dentro do controvertido programa *Valle-Inclán 98*,¹⁰ do CDG, como director dunha das pezas valleinclanianas que integraban o elenco: *Las galas del difunto*. No ano 2000, xa no ámbito dunha co-produción CDG-CDV, é o actor principal, “Don Esmereldino”, da peza *A burla do galo*, que adaptaba un conto de Cunqueiro e era dirixida por Vidal Bolaño. Un ano despois, ambos participaban, pero con papeis diferentes,

7 Vid. Vieites (“TEATRAgal”).

8 Con motivo do vixésimo aniversario do primeiro Teatragal, o Instituto de Letras e Ciencias Humanas da Universidade do Minho e a Companhia de Teatro de Braga, organizaron en Braga un novo encontro, que congregou a críticos, profesores, directores e actores de ambos espazos teatrais, coa finalidade de reflectir sobre o camiño realizado nas dúas décadas e como proxectar a actividade conxunta no futuro. Vid. Núñez Sabarís (“20 anos”) e Vieites (“20 anos”).

9 O primeiro número abre cun editorial, no que se defende a creación dun espazo teatral común. (“Da ría de Aveiro a Ortegal”).

10 Vid. Guede Oliva (“Todo está”) e Vilavedra (“Valle-Inclán 98”).

na obra que estamos a analizar, *Mar Revolto*. RVB como autor do texto dramático e Martins como director escénico da peza.

De modo que non podemos deslindar o proxecto de *Mar Revolto* do diálogo aberto entre as compañías galegas, co CDG á fronte, e as do norte de Portugal -creadas entre os anos 80 e 90-. Son, precisamente, as oportunidades que para a industria teatral ofrece o marco institucional e político mencionado e a creación dunha rede escénica luso-galaica, o principal motor da exploración de iniciativas conxuntas. A referencia do festival de Viana ao Eixo Atlántico é reveladora do paradigma político e conceptual que acolle esta nova relación entre a cultura galega e a portuguesa, superando a referencialidade de analoxía ou oposición que Portugal tiña nas disputas político-lingüísticas galegas dos setenta (López-Iglesias Samartim 336). O contexto de *Mar Revolto* evidenciaba, porén, o alto grao de consenso político e cultural que se estaba a acadar en Galicia, respecto á relación e diálogo con Portugal e a exploración das vantaxes que o Eixo Atlántico podía traer á longamente pretendida (aínda que non sempre maioritaria) converxencia cultural e artística entre Galicia e Portugal.¹¹

11 Vidal Bolaño (“O encontro”) sinalaba, anos antes –nos encontros Teatral- o cambio de paradigma, baixo o contexto do Eixo Atlántico, aínda que advertía a excesiva motivación crematística: “Refírome, por exemplo, á propia constitución impensable hai dous ou tres anos, do Eixo Atlántico, pero, claro, o que fai que a realidade se precipite dunha maneira tan alarmante, incluso que seña estimulada desde a instancias do poder ou políticas que rexeitaban non hai tanto tempo semellante posibilidade, ten que ver non só coa cultura, senón con algo peor, coa cultura economicista ou a cultura do diñeiro”.

Ao tempo que refería desconfianzas anteriores entre a cultura galega e portuguesa: “Eu sempre lembro unha anécdota, ó mellor pouco significativa, de que cando se estreou *Laudamuco, señor de ningures* en Viana, nun coloquio o posterior á representación, o TEAR foi acusado de servir os intereses do colonialismo español e galego. E a xustificación de estrear un autor galego en Viana obedecía ás mesmas razóns que agora nos reúne aquí”.

Nese sentido, este proxecto é sintomático do alcance institucional que acada esta interacción, como se pode observar no prólogo da publicación do texto de *Mar Revolto* (Vidal Bolaño, *Mar Revolto*) que conta coas sinaturas do Presidente da Xunta de Galicia, Manuel Fraga, e do Conselleiro de Cultura, Jesús Pérez Varela. Tendo en conta que a converxencia con Portugal non formara parte das liñas orientadoras das políticas culturais dominantes no asentamento do autonomismo -máxime nas filas conservadoras-, agora, porén, faciase énfase no diálogo entre a cultura galega e a lusa, como acción prioritaria para dotar de contido o programa transfronteirizo. A presentación institucional do Presidente do goberno galego non deixaban lugar a dúbidas da orientación perseguida:

A Xunta de Galicia é consciente de que un proxecto de dimensión estratéxica como o que comparece ó redor de “Mar Revolto” necesita de grandes doses de xenerosidade e lucidez que, máis alá dos baremos artísticos cos que a crítica e o público de Portugal e Galicia califiquen esta función, o que está no horizonte ten unha inspiración utópica que queremos destacar: a franca mestizaxe escénica que algún día contemplará como común para o teatro galego e portugués un espacio humano de máis de seis millóns de potenciais espectadores teatrais galego-portugués. (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 9).

Este apunte preliminar pon de relevo non só as grandes expectativas na construción dunha rede teatral luso-galaica que debía potenciar a sustentabilidade e as posibilidades do tecido cultural -tamén na súa dimensión económica-, senón, como xa foi dito, o importante grao de institucionalización (volvendo ao concepto even-zohariano) que alcanza a interacción coa cultura portuguesa. Na mesma publicación, Guede (17) insiste en situar esta iniciativa

no camiño da actividade xa iniciada no ámbito do Eixo Atlántico e na poboación albo que se quería atinxir coa converxencia das industrias teatrais:

No territorio que nos últimos anos vimos denominando “Eixo Atlántico” teñen xermolado iniciativas de fundamental transcendencia na procura dun novo espectador que cuantitativa e cualitativamente resulta unha incógnita fascinante: seis millóns de potenciais espectadores teatrais é a suma deste territorio habitado e sen fronteiras que do Douro ao Eo debuxa o Eixo Atlántico. E tamén o reto inaprazable se queremos asumi-lo noso oficio coa grandeza e intelixencia que o Teatro reclama. Desde o Centro Dramático Galego queremos revalida-lo compromiso asinado o catro de xullo do ano dous mil, aquel que baixo o rótulo de “Comunidade de Teatro Galicia – Norte de Portugal, quixo ser e é unha Carta Fundacional escrita para vencer residuos endogámicos e longas incompreensións.

De modo que o proxecto de *Mar Revolto* parte cun importante impulso da acción política e cultural de Galicia e Norte de Portugal e que se expresa por medio da acción dos seus teatros públicos, xa sexan de titularidade autonómica, no caso galego, xa municipal no portugués. E será Vidal Bolaño o encargado de pórlle letra, neste caso cun aderezo épico,¹² á mancomunidade teatral que se estaba a construír:

12 Resulta, de feito, curiosa a participación de Manuel Fraga como prologoista dun texto que retrata un episodio de rebeldía revolucionaria contra as ditaduras españolas e portuguesas, tendo en conta a participación do político conservador como ministro do goberno de Franco. Fraga asumiu a carteira de Información e Turismo, en 1962, apenas un ano despois do episodio histórico, que protagoniza *Mar Revolto*.

Foi na terraza de “Casa Filiberto”, en Brión, ó pé do adro da parroquial, logo que o Manolo dispuxese para nós as correspondentes cañas de cervexa. Eu viña delegado pola “Comunidade de Teatro Galicia-Norte de Portugal”, constituída uns días antes en Oporto, para propoñerlle ó Vidal Bolaño a encomenda.

[...]

Un proxecto de coprodución teatral galego-portuguesa a partir dun texto inédito que nacía con dúas precisións ineludibles: a primeira de carácter económico e que viña determinada por un número exacto de personaxes; a segunda, a invención dun espazo ficcional común, a pescuda dun imaxinario galego-portugués, tal como quedara escrito nas mesmas orixes literarias do noso teatro: aquela primeira entrega da que temos noticias que se chamou “Entremés famoso...” (Guede 13)

A historia común encontrouna RVB, como xa é sabido, no episodio, do Santa Liberdade, ata ese momento non moi coñecido. Pero, antes de adentrarnos no texto, aínda na parte institucional que o acolle, é preciso deterse na escolla de Vidal Bolaño para levar a cabo o encargo e a complexa relación que o dramaturgo de Vista Alegre tería co teatro público de Galicia. A encomenda para a creación do texto dramático completa o regreso do autor ao teatro público do que estivera afastado moitos anos, debido a un desencontro coas autoridades políticas galegas. A polémica remóntase á estrea do texto da súa autoría e dirección, *Agasallo de sombras*. A montaxe teatral, de 1984, era a segunda do Centro Dramático Galego, creado nese mesmo ano, e, dentro da xira do espectáculo, na rolda de prensa de promoción da obra en Ourense, Roberto Vidal Bolaño critica de maneira explícita ao Conselleiro de Cultura naquel momento, Víctor Vázquez Portomeñe, acusán-

doo de ignorancia, de inxerencia no CDG e de querer rematar co mesmo por razóns políticas (Fernández Castro 363). A polémica terá consecuencias para RVB que é vetado como actor para unha montaxe posterior sobre *Follas Novas*, do CDG, dirixida por Dorotea Bárcena. A exclusión xera unha importante controversia dentro do sector teatral galego:

A partir de aí RVB continúa explicando a Francisco Macías que o choque se reavivou cando chegan as consecuencias do veto que o conselleiro impón sobre el como actor no reparto de Dorotea Bárcena, o que provocou un debate interno na profesión que se polarizou en dúas actitudes, ou defender a independencia da directora ata as últimas consecuencias ou aceptar que “un conselleiro, na medida en que é quen firma un contrato, decide con quen o firma. A resposta da profesión teatral maioritariamente naquel momento foi que ao conselleiro lle asistía ese dereito”. (Fernández Castro 86).

Vidal Bolaño reaccionará cun monólogo, *Caprice des Dieux*, no que salda contas co conselleiro e, en certa media, coa profesión. A obra será un éxito, pero a partir de aí, a falta de subvencións públicas compromete a viabilidade da súa compañía, Teatro do Antroido,¹³ e RVB busca refuxio noutras tarefas das artes escénicas (iluminación, escritura) e na emerxente actividade audiovisual en Galicia, coa dobrex de filmes:

13 “No seguinte conseguimos unha subvención, pero as bases de xustificacións que nos puxeron a nós en particular eran tan pouco claras que tivemos que renunciar e devolver os cartos. Antroido perdeuse nesa pelexa, os integrantes fomos traballando noutras cousas, pero a compañía quedou paralizada.” (Vidal Bolaño, “Sempre fun de perder”)

Monto *Caprice des dieux*, que é un espectáculo no que se fala de todo o que sucedera arredor da polémica e no que se conta todo isto. Isto molesta moito máis, pero eu consigo salvar o ano e a compañía tamén. Sen *Caprice* teríamos pasado fame. Pero fixemos 35 funcións cando a compañía que máis fixo aquel ano foron 15. Actuamos onde non actuaron os demais. Contratábanos en aqueles lugares que querían facer discurso á contra do goberno da Xunta. Pero en Lugo estaba Cacharro e tamén nos contrataron.

[...]

Si, eu busquei unha saída persoal e busqueina dándolles saída ás miñas habilidades en diversos terreos: iluminar, actuar, escribir. E tamén á dobraxe, que me salvou bastante a papeleta. Metinme na dobraxe e non tiven necesidade de ter outro traballo de outro carácter. (Vidal Bolaño, “Sempre fun de perder”)

É a finais dos 90 cando o dramaturgo compostelán regresa como director ao CDG, despois dos vetos dos que é obxecto desde a década anterior:

Chegados a 1999, o Centro Dramático Galego, dirixido por Manuel Guede, rompe con case quince anos de distancia con Bolaño e proponlle a dirección da adaptación dun texto de Daniel Cortezón que o Centro representará na Igrexa da Universidade en Santiago, nun espazo especialmente acondicionado para a montaxe. Unha obra con vocación histórica que traza a biografía de Xelmírez, o bispo que fixo medrar Compostela grazas ao culto xacobeo. [...]

Nos comezos do novo século a relación co CDG vaise manter case de xeito anual con tres proxectos que supoñen dous textos novos e unha adaptación, outra volta, dunha peza de Otero Pedrayo.

Os dous primeiros serven para montaxes que o Centro desenvolvería en colaboración con compañías portuguesas. *A burla do galo* sería a primeira delas e a segunda, *Mar Revolto*. (Franco 18)

De modo que *Mar Revolto*, un ano antes do seu falecemento, coroa a reconciliación co teatro profesional e o regreso á actividade escénica no teatro público galego. Tamén o seu progresivo proceso de canonización, que culmina no ano 2013, ao dedicarlle o Día das Letras Galegas.¹⁴

Volvendo á obra e á montaxe, o texto dramático está orientado, na súa concepción, a satisfacer as condicións escénicas do encargo: “non máis de seis ou sete actores, algún dos cales debería ter que ser galego, nun prazo de tempo concreto, e no que dalgún xeito se abordase ou se falase da estreita relación que no cultural, no político, no económico e no humano, ou no que fose, galegos e portugueses mantivemos ó longo ou en determinados momentos da historia, ou mantemos aínda hoxe” (Vidal Bolaño, “Sobre ‘Mar Revolto’” 28).

A historia, ou máis ben, o marco histórico, encóntraa no secuestro do navío portugués “Santa María” a cargo de revolucionarios galegos e portugueses, pertencentes ao Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL), no que os participantes, inspirados polo militar e político portugués exiliado, Humberto Delgado,

14 Os artigos recollidos en Becerra Suárez e Vilarinho dan unha precisa idea da centralidade de Roberto Vidal Bolaño no sistema teatral galego. Pola súa banda, aínda nos Teatragal, en 1996, o autor lamentaba a ignorancia sufrida polos espazos teatrais do momento: “Quixera engadir que algúns deses espazos dende os que en determinado momento se defendía ou se estimulaba por parte das institucións, a necesidade de potenciar ós autores vivos, non só non foron suficientemente defendidos polo resto dos sectores teatrais, senón que nalgún caso foron abertamente cuestionados por eles”. (Vidal Bolaño, “Pepito Grillo”)

pretendían liberar a Portugal e España das súas respectivas ditaduras. Co secuestro do barco, coidando moito de que non fose confundido cun acto de piratería ou de terrorismo, pretendían realizar unha acción de grande alcance propagandístico internacional –cousa que, en certa medida conseguiron, asegurándose a neutralidade dos USA, baixo a administración Kennedy- e tamén iniciar a rebelión nas colonias portuguesas de África, para dar o salto á Península Ibérica. O Santa María non conseguiu o seu propósito e desembarcou nas costas de Recife, salvagardando a seguridade dos viaxeiros e da tripulación e conseguindo asilo político para os asaltantes. O trío principal estaba encabezado polo militar portugués, Henrique Galvão, que encabezaba a operación, o comandante galego, José Fernández Vázquez (Jorge de Soutomaior), e o profesor de Celanova e poeta, exiliado en Venezuela, Xosé Velo (Junqueira de Ambía). Todos eles, aínda que non aparecen como personaxes en *Mar Revolto*, si protagonizan o pano de fondo histórico sobre o que se desenvolve a acción.¹⁵

O episodio histórico tivo un importante eco no seu momento, aínda que en España, a prensa do movemento informou do asalto como unha cuestión portuguesa e de piratería. De feito, a figura de Galvão, con grande arraigo popular en Galicia, protagonizou algunha que outra historia de cordel e permeabilizou no imaxinario popular, como alguén de grande envergadura e carácter feroz.¹⁶ Polo tanto, é posible que Vidal Bolaño relembrese os ecos populares da historia, aínda que probablemente tamén axudou a tradución ao galego das memorias de Jorge de Soutomaior, *Eu roubei o Santa María* (Fernández Vázquez):

15 O xornal *Público* publicou un documental en tres partes sobre o secuestro do Santa María. Vid. Mariño.

16 Ademais do drama de RVB, Margarita Ledo Andión realizou en 2004 un documental cineatográfico sobre o Santa Liberdade.

Cando RVB publicou o seu *Mar Revolto* a tradución galega das memorias de Jorge de Soutomaior leva tres anos á nosa disposición da man da editorial Galaxia, aínda que os feitos relatados non foran recollidos nos manuais de historia máis estendidos. Dificilmente Vidal Bolaño gardaría memoria dos acontecementos por experiencia directa, pois tiña dez anos cando aconteceron e ademais a prensa española enfocara a situación coa tendenciosidade característica da ditadura. (Fernández Castro 253)

O acontecemento histórico funciona como motivación da trama, cuxo fondo político contribúe a dotar de intensidade dramática a acción que viven seis personaxes, todos eles en camarotes de terceira, que viaxan no Santa María. E é aí, na trama subterránea, onde entra a creatividade de Vidal Bolaño para idear un texto con importantes matices simbólicos e apropiacións culturais, na liña da poética dramática do escritor.

O espazo claustrofóbico no que se desenvolve a acción –o camarote de terceira–, xunto á incerteza da información e resultado dos acontecementos políticos na ponte de mando do buque, van ir incrementando a tensión entre as personaxes, a medida que avanza a trama. O diverxente punto de vista sobre a acción dos asaltantes, concitando simpatías e antipatías irá creando complicidades e aversións entre as personaxes e marcando o devir das relacións entre elas. A medida que progresa a peza tamén se irán desvendando aspectos da identidade das personaxes que explican o seu comportamento

O *dramatis personae* do texto informa do elenco da obra –limitado como vimos polos condicionantes da proposta–, que foron interpretados por actores galegos e portugueses, manténdose respectivamente o galego e portugués, como lingua da representación escénica. Conforme avanza o texto, sabemos que Mans de Prata é un carteirista que alivia os petos dos viaxeiros máis adiñeirados

e María, a súa irmá, viaxa como asistente dunha duquesa. Regina e Nelson son un matrimonio portugués. El, empresario, con máis cartos e cobiza, que decoro e conciencia moral. Ela, grávida, contrapunto do materialismo rudo do seu marido. Compoñen o elenco, Freitas, un rapaz que busca traballo e fortuna, e que a medida que nos achegamos ao final imos coñecendo tanto a súa paixón por María, como a súa grave doenza por tise, e Marques, pragmático e sinistro. Viremos a saber que pertence á PIDE, a policía secreta do réxime de Salazar.

Da escasa información que o elenco nos ofrece no inicio da obra, apuntando unicamente o nome das personaxes, hai, con todo, dúas mínimas, pero enormemente relevantes notas. Trátase da información sobre as dúas mulleres que aparecen na obra, Regina e María, que se anuncian neste texto inicial, respectivamente, como “muller de” Nelson e “irmá de” Mans de Prata. De modo que, *Mar Revolto*, non defrauda a preocupación social que emerxe das historias dramáticas do conxunto da obra de RVB. Tamén neste texto teatral se proxecta unha sociedade de vencedores e vencidos, de pícaros de moral anfibia, e, sobre todo, de mulleres silenciadas por un patriarcado dominante no que o que conta é a súa situación de pertenza ao varón, como sinala o xenitivo da nota inicial. Este contrapunto crea un dinamismo que se superpón á non-viaxe do Santa Liberdade:

Pero indo máis alá, ao entendermos o concepto de mobilidade non só como o movemento entre espazos físicos, senón tamén como o que supón desprazamentos culturais ou sociais, teremos a ocasión de incluír outro tipo de movementos e evolucións definidas en termos de centro e periferia, poder ou marxinación, riqueza ou pobreza... (Ogando 113)

A singladura do Santa Liberdade irá configurando dous planos dramáticos complementarios que estruturan a peza de maneira dual e que se van alternando ao longo do texto. Temos, por un lado, os monólogos das personaxes, cuxo tempo é o do final da aventura do secuestro, xa en terra, nos que se dirixen a unha personaxe que non aparece en escena, quizais como reza a nota dos *dramatis personae*, un “personaxe estraño, quizá pasaxeiro, quizá cargador”, alguén “a quen seguimos sen ver, nin veremos nunca” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 215) e, por outro, os diálogos entre as personaxes, que compoñen a acción dramática de *Mar Revolto*.

A acoutación inicial da obra, que enmarca o primeiro monólogo, pon de manifesto o diferente plano temporal e espacial dos monólogos en relación aos sucesos do Santa Liberdade: “Logo de que todo rematou, nun lugar indefinido” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 141). A través destas intervencións, que remiten ao formato de documental xornalístico ou interrogatorio policial, imos coñecendo o episodio histórico, como se foi desenvolvendo durante o tempo de navegación e a percepción que teñen dos membros do DRIL: de maneira indirecta sabemos da oratoria fermosa de Velo, da rudeza de Galvão ou do carácter executivo de Soutomaior. Tamén coñecemos a posición de cada unha das personaxes cara aos propósitos ideolóxicos que navegan o buque nos días de ocupación. Porén, estamos xa en terra e a aventura revolucionaria rematou. Imponse a realidade sobre o soño que pairou sobre as augas do Atlántico nos días en que o Santa María se converteu no Santa Liberdade. De feito, a acción dramática sitúase na dimensión onírica, ao atribuíren os personaxes a un soño o ruído dos primeiros disparos, envolvendo nesa sensación o resto do historia. Non deixa de ser indicativo, ademais, que a obra abre e pecha cun dos momentos monologados -terminada xa a viaxe- probablemente no Recife de destino, o cal outorga unha circularidade temporal á peza que lamina toda a expectativa da viaxe na que

habitan os desexos de revolución e prosperidade, co que durante días fantasían os nosos viaxeiros. De modo que a circularidade sinala unha non-viaxe e un estatismo que encerra o ton escéptico e desilusionado que preside o conxunto da obra.

A trama de *Mar Revolto* ten lugar, xa que logo, no camarote de terceira do Santa Liberdade (“o máis esquecido” Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 217), que se expresa a través da acción dialogada dos personaxes. Con todo, ao partir do coñecido e fracasado final da aventura, preténdese acentuar o idealismo inxenuo que guía as pretensións políticas dos asaltantes do buque, así como as ilusións dos nosos protagonistas que ven, na liberdade que aniña no Santa María, unha oportunidade para se redimir dunha vida mesquiña. Non é casual, tal como apunta López Silva (121), que sexan as personaxes atinxidas polo amor (Regina-Mans de Prata / María-Freitas) aquelas que se manifestan con simpatía cara ás ideas revolucionarias do comando do DRIL. Se o episodio do Santa Liberdade é un exemplo de loita contra a tiranía política dos réximes ditatoriais de Franco e Salazar, o argumento de *Mar Revolto* é tamén un despiadado retrato do abuso e os excesos de represión machista que sofre Regina, por parte do seu esposo.

A estrutura binaria de *Mar Revolto* asocia, de feito, aspectos de natureza simbólica a cada un dos planos dramáticos da peza: terra-realismo-orde-historia, nos monólogos, viaxe-idealismo-liberdade-ficción, na obra dialogada. Esta concepción dual e a brevidade das secuencias aproximan a arquitectura da obra ao dun guión cinematográfico, aspecto que é unha constante na madurez teatral de Vidal Bolaño (López Silva 115). Consideración tamén anotada por Ogando (117) como indicativa da dramaturxia dinámica do escritor compostelán¹⁷:

17 Aspecto tamén abordado por Becerra.

Constituindo o movemento unha das maiores diferenzas entre o xénero teatral e o cinematográfico, na medida en que o segundo parece incorporar de maneira moito máis evidente o movemento e a multiplicidade de espazos e centros de atención, é precisamente mediante o recurso a esta enorme multiplicidade e mobilidade o que Vidal Bolaño utiliza para transformar o seu espectáculo dramático nun ente vivo, próximo da sociedade que contempla. O constante interese deste dramaturgo (mais tamén espectador, guionista, director, actor de cinema...) polo audiovisual –un dos puntos de contacto entre a súa forma de entender o teatro e a de Otero Pedrayo– foi recoñecida por toda a crítica, que fala de “homenaxes”, “intertextualidade” e influencia decisiva da linguaxe fílmica na construción dramática vidalbolañiana e, parécenos, pode ser observada como unha das grandes causas subxacentes non só na maneira de enfrontar a análise social, como se comproba na influencia do xénero negro, senón tamén na referida construción móbil e cambiante.

Vidal Bolaño (“Sempre fun de perder”) recoñeceu a importancia do cinema, dende novo, no “Santiago cineclubista”, na súa formación artística e cultural. Tamén, a importancia de incorporar ao galego os clásicos cinematográficos, nunha tentativa de alargar e ensanchar os horizontes da cultura galega. A súa actividade na dobraxe de cinemas foi, sen lugar a dúbidas, fonte de importantes reflexións ao respecto:

Por un lado interesábame para saír do apuro de non ter traballo. Por outro lado parecíame importante que se dobrara, que se incorporara ao galego todas esas películas: que John Wayne falara en galego. Non creo que lle pase nada malo a John Wayne por falar en galego. Neste sentido non estou de acordo cos cinéfilos que piden que non haxa dobraxe para manter a pureza do cine.

En calquera caso, se hai que proxectar unha serie de películas que non son feitas aquí, haberá que atender a máis cuestións que a estritamente cinematográfica.

Polo tanto, á marxe da pegada cinematográfica na dramaturxia de RVB no seu teatro, é tamén perceptible a cantidade de apropiacións e homenaxes aos clásicos. Xa se teñen apuntado a cantidade de referencias en *Saxo Tenor* (Becerra 141) ou a estrutura de western do final de *Días de gloria*. Tamén, en relación, á obra que nos ocupa, se teñen advertido algúns préstamos cinematográficos:

Os acontecementos relatados por Soutomaior en 1972 sucederan unha década antes, pois o secuestro do barco de pasaxeiros produciuse entre xaneiro e febreiro de 1961, dez anos despois da película *The African Queen* de John Huston, obra estudada detidamente por RVB e que puido preparar o terreo para que a opinión pública acollese con simpatía acción revolucionaria e idealista do DRIL. (Fernández Castro 253)

Con todo, a apropiación cultural máis evidente, parécenos que se establece co clásico de de Michael Curtiz, *Casablanca*. Tanto pola acción amorosa imposible, articulada en torno a un triángulo, e desenvolvida nun clima bélico, ou de revolta política, como é o caso, como algunha das secuencias de *Mar revolto* que proxecta unha notable intertextualidade con algún dos coñecidos planos de *Casablanca*. Neste sentido, pódese contemplar como pano de fondo o final da película, na despedida dos amores imposibles entre Mans de Prata e Regina (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 280):

45

(*Mans de Prata e Regina despídense*)

Regina: Tenho que ir com ele.

Mans de Prata: ¿Por que? Este barco aínda se chama o Santa Liberdade, e non é casual.

Regina: Sabiamos que mais cedo ou mais tarde, todo voltaria ao normal.

Mans de Prata: Hai cousas que xa non teñen porque volver a ser como antes.

Regina: Entre o meu marido e eu voltarão ser como dantes, todas.

Mans de Prata: Non ten por que!

Regina: Estas-me a dizer algo diferente do que estou a ouvir? Algo que eu tenha que deduzir da tua insistência em evitar que eu vá com ele?

Mans de Prata: ¿O que?

Regina: Não sei, se calhar que estarias disposto a levar-me contigo.

Mans de Prata: ¿E a onde? ¿A roubar carteiras polos mercados?

Regina: E por que não? Não há pior vida do que esta! (*Mans de Prata baixa a cabeça e cala*) Não tornes mais cruel uma situação da que ninguém gosta, mas que ninguém vai fazer por evitar. E muito menos tu.

(Sae e escurece)

Como no filme de Hollywood, Mans de Prata opta, como Rick Blaine (logo volveremos sobre a analoxía), por renunciar ao amor de Regina, consciente de que a estabilidade matrimonial –por moi dura que se represente neste caso– sempre será mellor que o destino que un carteirista lle pode ofrecer a unha muller grávida.

Naturalmente, o ambiente degradado de *Mar revolto* e as baixas paixóns de moitos personaxes pouco coinciden co mundo estilizado e épico que reflicte *Casablanca*. Por exemplo, o paralelismo entre Nelson e Victor Laszlo, heroe da resistencia anti-nazi, non pode ser máis afastado. Como tamén o é o camarote de terceira, respecto ao cosmopolita *Café de Rick*. Aflora aquí a pegada valle-

inclaniana na poética de RVB, tamén xa anotada pola crítica, de crear un palimpsesto no que as baixas paixóns do esperpento e o xesto ridículo se confunden coa natureza heroica das situacións dramáticas.

Sérvese, como Valle-Inclán, de crear realidades cunha expresividade radical para pór de manifesto a condición trágica da sociedade do momento. Neste caso, como xa foi adiantado, a condición de submisión e sometemento da muller. Quizais son Maria e Regina -as dúas personaxes femininas- as personaxes que foxen do prisma crítico e deformador do autor, e presentan, nomeadamente a primeira, a maior conciencia social e valentía da obra. Cómpre referir isto nun contexto en que todo parece unha batalla entre varóns, como así llo pon de manifesto a Mans de Prata a dona portuguesa, nun acto de rebeldía: “No fundo vocês são todos iguais. Pensam que, de forma nenhuma, podemos ter ideias próprias” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 275). Ao fin e ao cabo, como lle lembra constantemente o seu marido: “Cala a boca Regina, e volta para o teu camarote! Isto é coisa de homens!” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 275). Non obstante, no clima de liberdade que se instala no Santa Liberdade, será a invisibilidade feminina a que fará que sexan precisamente elas as que teñan unha maior marxe de manobra para se mover polo barco e coñecer de primeira man as informacións sobre o estado do secuestro.

Regina foxe, deste modo, da caracterización maioritariamente marxinal das mulleres do teatro vidalbolañiano (Tato 154) e emerxe cunha conciencia crítica que vai incrementando ao longo da peza. Acolle con simpatía o xerme revolucionario que se instala no buque, que lle recorda a época pre-salazarista, moi lonxe do contexto de opresión política e familiar que acepta, pero detesta:

Regina: Tomávamos biscoitos e chocolate, e às vezes uns cálices de Porto, pequeninos. Não era de bom tom que nós mulheres be-

bêsemos. O poeta era o centro da reunión, falava das súas cousas, da súa visión do mundo, e recitaba versos. Depois passávamos ao salón de baile. Era tradicional que aqueles seróns literarios acabassem en baile. A minha man sentava-se á pianola e eu e as miñas irmás, una a una, íamos dançando con o paizinho, con os tios, con os convidados todos e con o poeta. Eran umas tardes tão bonitas. Hoje a minha casa, só é frecuentada por homes de negocios, por comerciantes... E eu ignoro tudo sobre as licenzas de importación, ou a complicada economía do comercio con as colónias. (Vidal Bolaño, *Mar revolto* 248)

O testemuño de Regina evidencia o clima social e cultural da época salazarista, en contraste con aquel no que foi educada. A propósito do pasado de Regina, é preciso sinalar un engadido ao texto da representación, que non estaba inicialmente na redacción orixinal de Vidal Bolaño, e que ten como finalidade dotar dun carácter máis obvio o contexto político, para apuntalar deste xeito os eixos simbólicos do texto dramático:

Salazar aínda non era ninguém quando eu já era menina da Revolta. Na casa de meus pais, perto de Santarém, no Ribatejo, criaram-se touros que eram lidados nas melhores praças de Portugal e do mundo. Era uma casa frecuentada por toureiros e por poetas. (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 274)

Moito máis complexa, na liña do escepticismo de RVB sinalado, se presenta a personaxe de Mans de Prata. Como o Rick interpretado por Bogart descóbrese como un cínico egocéntrico, incapaz de defender ningunha causa que sexa a súa. O cal tamén atinxe de escepticismo a súa opinión sobre a acción política dos secuestradores do Santa María:

Mans de Prata: E, eu, amigo Freitas, nunca faría nada por ningún que non fose eu mesmo (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 230)

Freitas: Então se o fazem por nós, porque não os ajudamos?

Mans de Prata: Porque son uns perdedores e están condenados ao fracaso (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 244)

A pesar diso, manifesta unha conciencia moral moi superior ás prácticas detestables de Marques e, sobre todo, de Nelson, no seu desprezable machismo. A medida que o buque navega as augas do Atlántico descubrimos a un Mans de Prata de conviccións morais e simpatías revolucionarias. Liga as aspiracións de emancipación de Regina á república creada polos membros do DRIL no mundo do Santa Liberdade:

Mans de Prata: Se che pon a man enriba, mátoo. Vamos!” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 262)

Regina: Serias capaz de matar por isto? (*Mostra a cara*)

Mans de Prata: Téño feito por ben menos” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 268)

Mans de Prata: O doutor Nelson aínda non se deu por enterado de que este barco chámase dende hai días o Santa Liberdade. Señora, vaia a onde queira! É libre como os paxaros. (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 247)

De modo que Mans de Prata non agocha as súas simpatías polos propósitos de liberdade e igualdade; con todo, o seu comportamento non defrauda o modelo cinematográfico, marcando unha desencantada e irónica distancia co idealismo do equipo comandado por Galvão e a certeza de que a súa aventura está condenada ao fracaso:

A liberdade é o que ten, iguálanos a todos. Gracias a estes tolos do Dril, os pasaxeiros de primeira van te-la fortuna de ser iguais ca vós e verse roubados tamén por Manciñas de Prata. Resarcirei das súas coitas a tódolos pobres e miserables do mundo e non deixarei que ningunha carteira de potentado escape á miña man xusticieira. (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 246)

Vidal Bolaño válese de Mans de Prata, con todo, para rescatar a figura de Pepe Velo, ese galego idealista, republicano e poeta; que fixo que a lingua galega soase nos altofalantes do Santa María. *Mar Revolto* pon de manifesto as capacidades ideolóxicas e oratorias de Velo, pero tamén a súa quixotesca inxenuidade:

Mans de Prata – Eu ó saír, fun saudar efusivamente a Junqueira de Ambia e nun exercicio impecable de profesionalidade, limpeille a carteira sen que se decatase. Aínda que non sei para que. Fóra da documentación, dunhas fotos familiares e dous versíños inconclusos á agarda dun poema no que se acobeirar, non tiña máis nada. Nin un escudo, nin un bolívar, nin un dólar. Nada. (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 293)

RVB non consegue aquí substraerse da fascinación que lle causa a pose desencantada e escéptica da personaxe encarnada por Bogart, como todo o cinema clásico hollywoodense:

Eu chámolle a esta actitude máis contida o modelo Humphrey Bogart, de *Casablanca*, por William Holden. Sexa Bogart ou sexa Holden, atúa aquí en Roberto a súa fascinación polo cine americano dos anos 40 e 50, polos seus heroes austeros e elegantes, marcados para sempre por unha derrota inmemorial e unha clase de sabiduría dificilmente definible. (Villalaín 29)

Talvez porque a ilusión fracasada do Santa Liberdade lle lembra moitas batallas perdidas ao longo dunha fecunda actividade teatral, Vidal Bolaño apunta, como Mans de Prata, unha ollada irónica, cómplice e comprometida sobre a historia de *Mar Revolto*, a do escritor que “sempre perdía nas assembleas” (Vidal Bolaño, “Sempre fun”). RVB, a partir do distanciamento estético, recolle e transforma esta historia de portugueses e galegos, quizais dunha forma “simplemente estúpida, o que certamente, non sería pouco mérito, non señor” (Vidal Bolaño, *Mar Revolto* 29), para crear unha peza indispensable para entender o fértil, pero con frecuencia descontinuo, diálogo entre o teatro galego e portugués en período contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- S/A. “Da Ría de Aveiro a Ortelgal: Por un espacio teatral común”. *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, nº 1, 1997.
- Becerra de Becerreá, Alfonso. *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro*. Laiovento, 2012.
- Becerra Suárez, Carmen e Ma Teresa Vilarinho Picos, eds. *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Tristram, 2002.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem studies.” *Poetics Today*, vol. 11, nº1, 1990.
- Fernández Castro, Xosé Manuel. *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Xunta de Galicia – Laiovento, 2011.
- Fernández Vázquez, José. *Eu roubei o Santa María*. Galaxia, 1999.
- Franco, Camilo. *Dez obras na vida de Roberto Vidal Bolaño*. Biblos Clube de Lectores, 2012.
- Guede, Manuel. “Todo está en Valle”. *Valle-Inclán 98*, Centro Dramático Galego, IGAEM, 1998, pp. 46-49.
- . “Outras historias de nós”. *Mar Revolto*, Roberto Vidal Bolaño, Xunta de Galicia, 2001, pp. 15-17.
- López-Iglesias Samartim, Roberto. *O Processo de Construção do Sis-*

tema Literário Galego entre o Franquismo e a Transição (1974-1978): Margens, relações, estrutura e estratégias de planificação cultural. Universidade de Santiago de Compostela, 2010 (Tese de Doutoramento, dispoñible en: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/2858/1/9788498874549_content.pdf).

López Silva, Inmaculada. "Roberto Vidal Bolaño na (re) construción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*." *Mar Revolto*, Vidal Bolaño, 2001, pp. 47-134.

Madeira, Rui. "Basta de flores!" *Sete Palcos*, nº 4, 2003, pp. 86-93.

Mariño, Henrique. "El maestro republicano que secuestró un transatlántico para hundir el franquismo." *Público*, 2016, 7 de outubro.

---. "Operación Dulcinea: instrucciones para secuestrar un transatlántico e instaurar la Tercera República." *Público*, 2016, 8 de outubro.

---. "El secuestro del transatlántico Santa Liberdade, un propagandístico golpe de Estado contra Franco y Salazar." *Público*, 2016, 10 de outubro.

Núñez Sabarís, Xaquín. "Converxencias actuais entre o teatro galego e portugués: construíndo un teatro do aquí." *1616. Anuario de Literatura Comparada*, vol. 4, 2014, pp. 77-106.

---. "20 anos de Teatragal." *Sermos Galiza*, 2016, 10 de xuño <http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/20-anos-teatragal/20160610120226048526.html>.

Ogando, Iolanda. "Galiza on the move: mobilidade e estatismo no teatro de Roberto Vidal Bolaño." *Roberto Vidal Bolaño*, ed. por Anxo Tarrío, Santiago de Compostela, 2013.

Pino, Concha. "'Mar Revolto' chega a versión teatral do secuestro do buque 'Santa María'." *La Voz de Galicia*, 2001, 13 de xuño.

Tato, Laura. "As personaxes femininas no teatro de Roberto Vidal Bolaño." *Boletín da Real Academia Galega*, nº 374, pp. 149-165.

Vidal Bolaño, Roberto. "Pepito Grillo e o escritor de teatro." *Ensaio. Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, nº1, 1997.

-
- . "O encontro: Algunhas consideracións previas." *Ensaio. Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, nº1, 1997.
- . *Mar Revolto*. Xunta de Galicia, 2001.
- . "Sobre 'Mar Revolto.'" *Mar Revolto*, Roberto Vidal Bolaño, Xunta de Galicia, 2001, pp. 27-29.
- . "Sempre fun de perder nas assembleas." *La Voz de Galicia*, 2013, 11 de maio [Entrevista inédita de Francisco Macías].
- Vieites, Manuel. "TEATRAgal: encuentros de teatro en Galicia y el norte de Portugal." *MadryGal*, nº 2, 1999, pp. 159-161.
- . "20 anos de Teatragal." *Faro de Vigo*, 2016, 26 de maio.
- Vilavedra, Dolores. "Valle-Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral." *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, coord. por Ramón Lorenzo, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 715-725.
- Villalaín, Damián. "Entre Otero Pedrayo e William Holden. Unha lembranza de Roberto Vidal Bolaño." *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*, ed. por Carmen Becerra Suárez e M^a Teresa Vilariño Picos, Tristram, 2002, pp. 21-31.

Literatura dramática feminina e teatro radiofónico galego

Begoña García Ferreira
Universidade de Ostrava

Resumo: O presente traballo ten por obxecto presentar a situación actual do teatro radiofónico en Galicia e principalmente aquel creado por mulleres a través das obras finalistas e/ou gañadoras do Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico da Radio Galega dende o ano 2006 ata o ano 2015.

Palabras chave: teatro radiofónico; dramaturgas; Premio Diario Cultural; Radio Galega; escrita dramática.

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo presentar la situación actual del teatro radiofónico en Galicia y principalmente aquel creado por mujeres a través de las obras finalistas y/o ganadoras del Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico de la Radio Galega desde el año 2006 hasta el 2015.

Palabras clave: teatro radiofónico; dramaturgas; Premio Diario Cultural; Radio Galega; escritura dramática.

Abstract: The work aims to present the current situation of the radio drama in Galicia and mainly the one created by women through the finalist and / or winners of the Prize Diario Cultural of Radio Galega from 2006 to 2015.

Keywords: radio drama; female playwrights; Prize Diario Cultural; Radio Galega; playwriting.

1. Introducción

A literatura dramática feminina no teatro radiofónico galego é herdeira da evolución de dúas disciplinas relacionadas: a dramaturxia escrita e o espazo escénico creado na Galicia do século XX. Como sinala López Silva (“Escritoras e personaxes” 191), o que entendemos por ‘teatro’ está enmarcado nun sistema *heterónimo*,

nun dobre discurso (literario e escénico) onde a palabra cobra outro sentido á parte do tradicional, xa que na realidade galega o discurso escrito contribúe de forma consciente á formación dun canon que da ‘prestixio’ á cultura galega.

A particular idiosincrasia galega dende diversos aspectos como os lingüísticos (diglosia), ideolóxicos (rexionalismo, nacionalismo), sociolingüísticos (cultura do autoodio) e ata territoriais (afastamento xeográfico dos grandes centros de produción cultural da península) engade certa complexidade a un tema que precisaría dun espazo máis amplo e dun estudo máis profundo que aquí non ten cabida. Pola contra, intentaremos sinalar as características máis salientables da escrita teatral feita por mulleres en lingua galega¹ para poder entender en que punto nos atopamos na actualidade.

2. Literatura dramática española ata a Guerra Civil
Virtudes Serrano (“A autoría feminina” 93-94) recolle as mulleres que escribiron teatro en español na península, deixando claro que aínda sendo menor en número, houbo bastantes casos de dramaturgas no século XX, tanto enmarcadas nunha escritura de carácter conservador como tamén houbo outras cun discurso de corte rupturista, centrándose máis na experimentación e teatro de vangarda.

A tendencia convencional conservadora que seguía o canon do gran público foi desenvolvida principalmente por Pilar Millán Astray (1879-1949) en obras como *La tonta del bote*, por poñer un exemplo. En comedia destacan Adelina Aparicio, Sofía Blanco ou Sara Ínsua; nun teatro de corte máis serio traballarían Concha Espinosa e Teresa Borrágán.

María Francisca Clar Margarit (1888-1952) –máis coñecida polo pseudónimo de Halma Angélico–, pertencería ao segundo

1 Este presuposto deixa fóra as obras de Emilia Pardo Bazán.

grupo de rasgos vangardistas, por suposto para un público polo de agora escaso e elitista. As experimentacións (tanto en forma como en contido) tamén acollen a outras autoras. Halma Angélico escribe *La nieta de Fedra* en 1929, onde amosa o interese pola temática das heroínas en contra do patriarcalismo dominante. Porén, Serrano lémbra-nos que tamén Federico García Lorca escribiu para personaxes femininos que se saían do patrón, poñendo énfase no aspecto feminista. Polo tanto, resulta claro que non só interesa ás mulleres darlle maior profundidade e xustiza social aos papeis femininos.

La huelga en el puerto, de 1933 e creada por María Teresa León, toca o pau do drama social e político. Outra vertente dentro desta corrente rupturista estaría definida pola escrita en distintos xeitos de corte poético que levarían a cabo Mercedes Ballesteros ou María de la O Lejárraga.

2.1. A escrita dramática galega ata 1936

A pegada da expresión dramática en Galicia atopámola no século XVII². En séculos posteriores aparecerán pezas de corte popular e costumista, afastadas do que a corrente ideolóxica do rexionalismo consideraba digno para a exaltación da cultura galega, polo que non serán tomadas en conta. Do ano 1882 é *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, considerada a primeira peza de corte ideolóxico, mais nun principio desprezada polos intelectuais rexionalistas. Salgueiro López (8) recolle as palabras de Laura Tato Fontaíña sobre o tema; esta última autora fai fincapé en que dende o rexionalismo pretendíase a instauración da literatura en idioma galego como símbolo de status, para que as

2 Gabriel Feixoo de Araúxo é o autor de *A Contenda dos labradores de Caldelas*, máis coñecida como *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*, de 1671, e considerada como a primeira obra de teatro en galego.

capas sociais máis cultas se identificasen co país. *A fonte do xuramento* recollía a lingua oral que falaban os estratos sociais máis pobres, polo que o texto ía en contra do que naquel momento os intelectuais rexionalistas consideraban prioritario.

A Escola Rexional de Declamación impulsou, na súa breve existencia (1903-1905) a representación en galego de obras teatrais de temática histórica (para establecer un pasado glorioso de grandes persoeiros do pobo galego); de carácter costumista e de corte social (temas sobre os caciques e a emigración). Despois, tan só grupos como a Tuna Escolar Gallega de Santiago, Toxos e Flores de Ferrol ou a Agrupación Artística de Vigo (esta última a única con participación de mulleres) representaron distintas pezas que recollían o sentir do momento ante temas como o agrarismo ou rexionalismo e a recuperación do esquecemento da música tradicional galega (Salgueiro López 11).

A situación particular de Galicia nos primeiros anos do século XX (eminentemente rural e conservadora; alta taxa de analfabetismo entre a poboación; escasa presenza de estratos sociais medios ou altos; castelán como lingua de prestixio, etc.) permítenos entender que a situación das mulleres fose, cando menos, bastante máis difícil cá dos homes en canto á súa presenza en ámbitos fóra dos establecidos, de aí que teñamos unicamente un par de referencias de dramaturxia feminina nestes anos.

María Dolores del Río Sánchez Granados escribiu en 1916 *Costumes Novas*, así como *Parla e Parrafeo* para a súa representación nas escolas da Primeira República. A Reverenda Madre Margarita estreou tamén nunha escola *Boa festa* (1915) e *A festa do patrón* (1916). Todo indica que esta literatura dramática estaba pensada para ser representada en ámbitos escolares e con fins pedagóxicos, relixiosos ou de consolidación dos costumes.

Carmen Prieto Rouco é a autora dos monólogos dramáticos *A loita* (1923) e *Lexionario* (1925), nos que amosa un discurso ga-

leguista que se explica pola súa afiliación ás Irmandades da Fala de Vilalba. Por outra banda, Herminia Fariña Cobián escribiu e protagonizou *Margarita a malfadada* (1927), obra que tivo moita sona polo plácet da ditadura de Primo de Rivera, consolidando así a imaxe folclórica que se tiña da terra galega.

As Irmandades da Fala (1916-1931) foron un movemento galeguista que recollía no seu seo diversos posicionamentos ideolóxicos. Eran claramente defensores dun teatro galego de calidade que achegase a lingua galega á clase burguesa, mais a falta de acordo entre os grupos máis conservadores e liberais supuxo a súa fin. A ditadura de Primo de Rivera acabou de rematar as ansias de crear unha dramaturxia de valor artístico e culta permitindo unha Escola Dramática Galega que non se saíse dos parámetros acoutados polo réxime. Isto significaba unha volta ao conservadurismo, costumismo e naturalismo no discurso dramático propio de anos atrás.

3. A posguerra no teatro español

Virtudes Serrano apunta en detalle a situación da dramaturxia española despois da posguerra. Se as mulleres autoras eran silenciadas no contorno do sector dramático nas primeiras décadas do século XX, a tendencia seguía a ser a mesma despois da Guerra Civil, mais, por sorte, a aparición de dramaturgas como Heliodora Muro, Julia Maura, Mercedes Ballesteros, Carmen Troitiño, Araceli de Silva, Luisa María Linares ou Isabel Suárez de Deza abriron á forza o panorama teatral cos seus discursos e as súas miradas. Asemade, escritoras de narrativa como Carmen Conde ou Carmen Martín Gaité tamén se adentran na escrita teatral, mais en parte desisten pola dificultade á hora de publicar ou representar.

Nos últimos anos do franquismo destaca principalmente Ana Diosdado, quen nunha primeira fase trata nos seus textos o compromiso ético e social, e xa a partir de 1976 vese a influencia de

Buero Vallejo e a importancia do presente: o reflexo da España da Transición queda plasmado na súa obra *Y de Cachemira chales* (1976).

3.1. A situación da escrita dramática na Galicia da posguerra

Entre a desfeita socioeconómica, política e artística da posguerra, cunha censura imperante ás linguas do estado, o teatro en Galicia quedou abocado ás contadas pezas de entretemento costumista³, algunhas con elementos naturalistas e rexionalistas, aínda que tamén apareceu un teatro de corte existencialista onde se trataban as adversidades do ser humano, a ruindade moral, a loita contra o destino, reflexo, ao igual que en todo o resto do estado, da situación de desencanto que vivía a sociedade do momento.

A posta en marcha da Editorial Galaxia nos anos 50 facilitou a posibilidade de publicar obras dramáticas do pasado e do presente e contribuíu a unha nacente conciencia de rexistrar a literatura dramática para formar un canon. Pola súa banda, os distintos (e por desgraza moitas veces efémeros) premios e certames de teatro como o Certame de Teatro do Miño (que gañou Álvaro Cunqueiro con *A noite vai coma un río*) no 1960 ou os Premios de Teatro Castelao, organizados pola Asociación O Galo, onde se premiou a Xohana Torres pola súa obra *Á outra banda do Ibero* (1965) proporcionaban certo recoñecemento á escrita que anos despois empezaría a despuntar.

Destaca a creación en 1973 da agrupación cultural Abrente, que iniciou as Mostras de Teatro de Ribadavia coa vontade de impulsar o teatro en lingua galega (Salgueiro López, 47), que como

3 De feito, a primeira obra dramática en galego da posguerra foi *Non chores, Isabeliña!*, unha zarzuela de J. Trapero Pardo (Salgueiro López, 46).

veremos a continuación, marcou un fito na historia do teatro e da escrita dramática galega.

Paralelamente ao rexurdir dun novo teatro debemos sinalar a existencia da escrita teatral infantil e xuvenil que desenrolaron as irmás Pura e Dora Vázquez Iglesias, quen publicaban principalmente traballos de poesía. Así, Dora Vázquez publica en 1973 *Tres cadros de teatro galego*, de corte tradicional e conservador. Pura Vázquez escribe tamén dende a emigración en xornais e revistas de Venezuela e centrase na escrita teatral infantil a finais dos 90 en adiante (no ano 2000, xunto con Dora, publican *Teatro completo para nenos*) aínda que no 1974 publica a obra colectiva *Monicreques: teatro infantil galego*, coa súa irmá.

4. Os anos 80 na dramaturxia española

A Transición política e os cambios sociais que experimentou a sociedade española levaron ás mulleres a saír máis que nunca dos espazos aos que estaban por tradición acostumadas ou recluídas. Un estoupido de voces femininas novas chegaron para ocupar o espazo que consideraban de seu na escena dramática española. Con ese novo sangue aparece a necesidade de agruparse e en 1986 nace a Asociación de Dramaturgas, dirixida pola autora Carmen Resino, quen ao longo da súa traxectoria plasma as diferentes liñas temáticas que son herdeiras do feito anos atrás e tamén temáticas novas que van xurdindo nesta época: Resino trata temas coma o poder, os temas históricos, o desencanto vital, a insolidariedade, a incomunicación, a posición da muller nun mundo masculino, o futuro do teatro etc.

Cun discurso conscientemente feminino escribe Concha Romero, contraponéndoo ás desigualdades na sociedade actual; Paloma Pedrero ou Pilar Pombo son outras dramaturgas que se interesan pola condición feminina e o seu lugar no mundo.

Unha característica común a todas as mulleres que escriben nesta época (aínda que non é exclusivo delas) pasa por potenciar o protagonismo feminino nas súas obras. Dunha forma consciente entenden que agora é o momento no que lles toca falar a elas.

4.1. O nacemento da escrita dramática galega contemporánea

A pesar da dificultade de delimitar un termo tan amplo e complexo como o de “escrita dramática galega contemporánea” (Vilavedra, “A escrita dramática” 207, 208), semella existir certa conformidade entre os especialistas en sinalar o nacemento do teatro galego contemporáneo ao abeiro da Mostra de Teatro de Ribadavia e o premio Abrente para textos dramáticos (1973-1980)⁴. Lembremos que o réxime franquista estaba nas últimas, parte da poboación integrábase en grupos de protesta progresista e a sociedade galega remexíase ante algúns dos conflitos obreiros máis soados da súa recente historia industrial. Fosen desencadeantes ou non, o certo é que a conxuntura propiciou que se desen os primeiros pasos nun eido ata este momento pouco centrado na escrita e máis orientado á representación, principalmente a través de improvisacións e textos de creación colectiva, dende un teatro amador e como sinala Vilavedra (“A escrita dramática” 209) con estruturas textuais “de urxencia”. As obras de E. Ruibal, F. Taxes ou C. Valdeorras iniciaron, por outra banda, a publicación dos textos teatrais como forma de chegar á sociedade e dar pulo á axitación social. Da Mostra de Ribadavia e do seu premio Abrente sairán os que anos máis tarde pasarán a conformar o repertorio de clásicos do teatro galego: Roberto Vidal Bolaño, Eloxio R. Ruibal e Manuel Lourenzo. Considérase a Mostra de Teatro de Ribadavia

4 Volverá como Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia (MIT) no 1984, ata hoxe.

e o premio Abrente como os alicerces dunha paulatina profesionalización do teatro galego.

O desenvolvemento paulatino da escrita dramática e da representación teatral enmárcase nunha conxuntura onde se sitúan acontecementos que dalgunha maneira dan pulo a unha nova etapa. O Estatuto de Autonomía (1981), a creación do Centro Dramático Galego (1984), o espertar do asociacionismo civil en defensa dos dereitos das mulleres (FIGA, Alecrín), a consolidación de compañías teatrais (Talía Teatro, Teatro Atlántico, Sarabela, Teatro de Ningures, etc.) grazas ás axudas institucionais –algo que nos anos 90 as novas correntes alternativas (Ollomoltranvía, Matari-le) rexeitarán en prol dun teatro máis selectivo e alternativo– e a (re)aparición de certames ou premios de teatro facía augurar un futuro alentador que no entanto quedou a medio camiño polas circunstancias inherentes ao sistema teatral galego.

A realidade da literatura dramática galega atopouse (ata a actualidade) con varios escollos que teiman en manter o xénero dentro dunha situación “anormal”. A cuestión de traballar nunha lingua como o galego, aínda non normalizada, non debe esquecerse. O conservadurismo da sociedade (e plasmado no repertorio teatral), tampouco. En resumo, a situación precaria do teatro (dentro dunha incipiente profesionalización, mais sen estruturas sólidas que permitan ir máis alá da subsistencia/resistencia) vese acompañada por outras conxunturas que tampouco facilitan un desenvolvemento comparable ao doutros centros de produción cultural da Península. Porén, non deixa de ser un progreso con respecto a antes de 1973.

Entre as distintas dificultades, Vilavedra (“El teatro gallego” 299) apunta que

las colecciones y editoriales que apostaron por ella [a literatura dramática] aparecen caracterizadas por dos fenómenos muy vin-

culados: el voluntarismo y la fugacidad, a los que se podría añadir una peculiar tensión entre especialidad y dispersión.

A autora afonda na inestabilidade do sector editorial ao amosar o desfase temporal entre a creación textual e a publicación da obra; ademais, a recuperación de textos para conformar un canon desvirtúa á súa vez o panorama teatral da época; as coleccións especializadas, en xeral, semellan improvisadas e a meirande parte resultan efémeras no tempo, mentres que as que xorden como parte dun premio illan as esporádicas obras publicadas que non recibiron galardón, condicionando os criterios de publicación da industria editorial e creando unha anormal dependencia dos premios (para así asegurarse a publicación).

En segundo lugar, a pouca ou nula presenza de espazos dedicados á literatura dramática galega nos medios como prensa e radio, así como tamén o ermo que atopamos na publicación de revistas especializadas –coa excepción da *Revista galega de teatro* (RGT)–, tradúcese na invisibilidade do sector e complica polo tanto a creación dunha demanda por parte dos lectores e/ou asistentes a un espectáculo. Se non se achega información sobre da actividade teatral en toda a súa extensión, ninguén de “fóra” (sexa quen le o texto, sexa quen asiste a unha obra) se interesa por ela⁵.

Dende outra perspectiva ben interesante Vilavedra (“A escrita dramática” 212-213) menciona que o fracaso da dimensión comunicativa da escrita teatral galega poida entenderse tamén como resposta (a modo de indiferenza e ata rexeitamento) da sociedade galega “de a pé”, que non se ve reflectida nunha linguaxe culta e dende a que se nega (ou así parece) a idiosincrasia galega. Compar-

5 A pesar da anomalía que resulta o teatro en Galicia a día de hoxe existen moitos profesionais (sobre todo “moitas”) dedicados á crítica literaria (Dolores Vilavedra, Inma López Silva, Montse Pena Presas, etc.).

timos con Vilavedra a idea de que non hai que confundir “cultura” con “sentido do deber”, nin tampouco crer que o aburrimiento que se desprende dalgunhas obras é trazo de profundidade artística ao alcance duns privilexiados.

Se nos centramos na literatura dramática, non podemos obviar que o xénero teatral foi considerado un subxénero da narrativa ou poesía, e que as poucas mulleres que se dedican á escrita teatral proveñen deses ámbitos. Xohana Torres, María X. Queizán, Inmaculada Antonio Souto e Luísa Villalta foron, cada unha no seu papel, pioneiras en traballar o rexistro teatral.

Porén, a pesar da inexistencia de dramaturgas na posguerra (exceptuando a Xohana Torres) e a súa reducida cantidade a partir dos anos 80 do século XX, resulta cando menos curioso que o sistema dramático teatral galego segundo López Silva (“Teatro galego e muller”)

[...] vive inmerso nun imaxinario cultural e especificamente teatral cunha forte presenza canónica das mulleres. A diferenza doutros espazos que basean os seus *réximes de valoración* o sistemas axiolóxicos dominantes (Frow, 1995) nun canon patriarcal, o sistema cultural galego basea boa parte dos seus referentes na figura fundacional de Rosalía de Castro, sorte de matriarca da estirpe literaria galega e, en consecuencia, responsábel dunha parte importante dos referentes identitarios nos que se basea un sistema cultural fortemente filolóxico e logocéntrico que non dubida en presentar o literario como o seu sistema artístico central, e, por tanto, como aquel que máis capacidade ten para o establecemento dos trazos definitorios doutros sistemas artísticos do mesmo espazo cultural.

Xohana Torres como dramaturga non só é pioneira, senón que tamén é unha adiantada ao seu tempo, xa que introduce perspec-

tivas e parámetros da narrativa que logo desenvolverán outros autores. Seguramente visionaria, a autora pretendía “estreitar o diálogo entre discurso dramático e discurso literario”, en palabras de López Silva (“Escritoras e personaxes” 193). Como xa mencionamos unhas liñas arriba, Torres recibiu o Premio Castelao coa súa obra *Á outra banda do Iberr*, publicada no 1965. No 1968 publica *Un hotel de primeira sobre o río*, obra precursora da temática ecoloxista. Nos seus textos a muller é protagonista e non se achanta nas súas reivindicacións sociais.

Pola súa banda, María Xosé Queizán (escritora, ensaísta, filósofa e fundadora do Teatro Popular Galego da Asociación Cultural de Vigo) é unha autora manifestamente feminista. O seu discurso creativo está enfocado a abordalo todo dende unha perspectiva de xénero e contribuír así ao desenvolvemento do pensamento feminista nos distintos campos. Destacan as súas obras dramáticas *Antígona* (1989), *A cartuxeira* e *Neuras*. Con *Antígona, a forza do sangue*, M. X. Queizán define as súas posicións ideolóxicas trocando o clásico e facendo de Antígona unha muller que representa os valores do feminismo; ela é o “antipoder” e rebélase contra quen o representa, Creonte. Esixe xustiza e reclama a liberdade tanto para ela coma para o seu pobo. Polo tanto, a autora escribe dende o feminismo e o nacionalismo para outorgar á literatura, de forma plenamente consciente, un discurso contra-mito que remate coa imaxe da muller como representación do mal en xeral e de todo o negativo do ser humano.

Inmaculada Antonio Souto é a autora de *Era nova e sabía a malvaísc*o (1990). Durante uns anos dedícase á interpretación como actriz e non publica ata que no ano 2003 é galardoada co Premio de Teatro Rafael Dieste con *A ciencia dos anxos*, volvendoo publicar nos anos seguintes *Os cárceres do esquenzo* (2004) e *Aforro Ordinário* (2006).

Luísa Villalta, escritora, poeta, ensaísta e profesora, comparte con I. A. Souto a “desaparición” da súa escrita durante os anos 90. Súas son as obras *Concerto para un home só* (1989), *O paseo das esfinxes* (1991) e no 2001 “Os dóces anos de guerra”, texto publicado na *Revista Galega de Teatro*, e o texto “As certezas de Ofelia” na revista *Casahamlet*.

Inmaculada López Silva (“Teatro e muller” 6) apunta que “o afán renovador da literatura postautonómica provoca que tamén no teatro escrito por mulleres atopemos a tendencia cosmopolita e culturalista propia da poesía e do teatro dos 80”, sen esquecer que ademais as autoras crean conscientemente un discurso feminino e mesmo feminista, pola necesidade de facerse un oco no canon e de explicar a posición da muller na sociedade pasada e actual.

Esta autora resume en varios puntos as características que considera comúns á escrita de autoría feminina desta época: o protagonismo femenino, apoiado en personaxes masculinos que fan de contrapunto; a preferencia polas pezas breves; a imprecisión temporal; a inconcreción nos trazos básicos dos personaxes (sen nome ou con características moi difusas); o desenvolvemento dos aspectos introspectivos da muller e as relacións humanas (en lugar de seguir a liña de xogar coa metateatralidade), etc.

Non podemos esquecer o lugar ocupado no teatro galego por Dorotea Bárcena, actriz, directora e autora teatral feminista que no ano 1980, xunto con Xulio Lago, escribiu *O Agnus Dei dunha Nai*. O seu teatro está escrito para ser levado á escena, polo que sempre presenta un notable dinamismo e fluidez. No ano 1994 publicarase a súa peza *Mullieribus*, obra como resultado da imposibilidade de atopar papeis que se adaptasen ao seu aspecto físico. A necesidade de escribir para poder interpretar ou interpretar para poder levar a escena o escrito é unha dinámica que acompaña o teatro galego dende os seus inicios e que se ‘perfeccionará’ nos vindeiros anos coa aparición dunha xeración nova e multidisciplinar.

5. Os anos 90 do século XX en Galicia: A irrupción en escena da escena

Nos anos 90 hai absoluto acordo en que o sistema teatral galego concentra o discurso feminino na actividade escénica. Se os 80 foron anos de poñerse a escribir, os 90 foron, pola contra, anos de poñerse a dirixir. Mencionabamos unhas liñas atrás o traballo de Dorotea Bárcena. Como di Inmaculada López Silva (“Teatro e muller” 14) “A ‘conquista do público’ que funciona coma obxectivo para os activistas teatrais dos 90 e o pulo da escena fan que sexan as directoras quen soportan o peso do discurso feminino no teatro hoxe en día”. Porén, o seu traballo é individualista e directoras como Cristina Domínguez, Ánxeles Cuña ou Ana Vallés caracterizaranse por dirixir as súas respectivas compañías (ou o Centro Dramático Galego as dúas primeiras nalgún período) sen estratexia común ou asociacionismo dalgún tipo. Porén, todas fan fincapé e destacan pola súa posta en escena dun discurso onde a muller ou os temas femininos son os protagonistas, o que levará a que compañías máis tradicionais empecen a valorar finalmente esta perspectiva para levala a escena tamén.

Nesta época podemos mencionar os proxectos alternativos como os da Sala Nasa (Compañía Chévere) e da compañía Matarile (coa sala Teatro Galán) en Santiago de Compostela, que aplicarán como novidade o sistema de residencia, o traballo experimental, o rexeitamento tanto a subvencións como á participación nos circuitos que nacen agora ao abeiro das institucións como son o Instituto Galego de Artes e Música (IGAEM) e a Rede de Teatros de Galicia.

6. O século XXI: As autoras dramáticas galegas na actualidade

A creación da Escola Superior de Arte Dramático de Vigo en 2005 supón cubrir unha das repetidas demandas do sector, dado que

en xeral a formación estaba reducida á participación en grupos de teatro universitarios e ás ofertas de cursos privados de formación. Pode que non todas, pero moitas das mulleres que actualmente se dedican á escrita dramática, veñen da Escola de Vigo. Asemade, é bastante habitual que á parte da súa especialidade traballen outras disciplinas relacionadas, funden ou participen en compañías de nova creación, actúen, escriban, dirixan etc. Actualmente dramaturgas como Vanesa M. Sotelo, Eva F. Ferreira, AveLina Pérez, Clara Gayo ou Esther F. Carrodeaguas por poñer algún exemplo pertencerían a esta nova xeración 'todoterreo' que reclama un espazo para a formulación, exposición e difusión de novas propostas artísticas.

Nos últimos anos, os peches das salas alternativas de Santiago de Compostela trasladan o centro neurálxico á cidade de Vigo, xa que alén da ESAD a sala Ensalle promove novos vieiros para a investigación, a residencia e a posta en marcha de alternativas fóra dos circuitos convencionais.

En xeral, as dramaturgas (tanto en presenza como en valoración da crítica) son aínda un campo de estudo marxinal dentro do sistema teatral galego. Por moito que nos últimos anos coa introdución do pensamento feminista e a conciencia de xénero se estean a ver actitudes receptivas cara esta nova vía de enfoque, a literatura dramática feminina segue moi lonxe, ao noso entender, de poder considerarse un movemento, unha corrente ou algo distinto que destaque máis alá de por ser feito por mulleres (con ou sen conciencia feminista, con discursos propios dramáticos ou posdramáticos, etc.) que redefina a imaxe identitaria do teatro galego. Dito isto, a recente creación da asociación de dramaturxia galega DramaturGA no 2016 semella polo menos un paso claro en prol da identificación dentro dun grupo (mixto) cos mesmos intereses, distinto ás accións que levan a cabo as asociacións de mulleres profesionais das artes escénicas (Álvarez Pino 15) como

son Magdalena Proyect a nivel internacional, dende Madrid a AMAEM Marías Guerreras, Projecte Vaca (Barcelona), Dones en Art (Valencia), Federikas (Granada) ou Sorámbulas (Alicante), onde se articula de xeito colectivo e en rede “liñas de acción, creación e pensamento baseadas no respecto ás diferenzas”.

Pola nosa banda, consideramos que hai dous aspectos que se derivan da realidade teatral actual que se deberían polo menos mencionar: Un é o risco que pode levar consigo a interpretación da presenza emerxente feminina (cos códigos e modelos dramáticos que propoñen estas autoras) coma algo distinto nun sentido *perverso*, metendo nun caixón de xastre as distintas miradas baixo a etiqueta de “literatura dramática de mulleres”, coma se iso implicase algo que as separa do teatro non feito por elas.

O outro aspecto é algo que máis cedo que tarde terá que (re) definirse e que diafanamente formula López Silva no traballo que analiza as novas compañías e as creacións posdramáticas, onde a palabra deixa de ter un peso esencial no discurso en favor doutras linguaxes:

El hecho es que el teatro gallego, a día de hoy, está experimentando con nuevas formas de teatralidad que, como hemos visto arriba, pueden poner en peligro su definición etno-lingüística, aunque el peligro no llega a destruir las estructuras del sistema teatral porque sus instituciones todavía cumplen con su función protectora (Even-Zohar, 1990), fundamentalmente las políticas (materializadas en el Centro Dramático Gallego y la AGADIC con sus emanaciones legislativas) y las civiles (relacionadas con el asociacionismo profesional, próximo al funcionamiento sindical y fuertemente orientado a mantener las estructuras establecidas). Evidentemente, estas entidades surgieron y fueron creadas para institucionalizar los factores de definición del sistema teatral gallego (no solo el idioma, sino también la economía, las percepciones sociales, los repertorios

propios, el funcionamiento del mercado, las características de los públicos y los agentes productores, etc.). Además, entre los factores de definición institucionalizados desde los ochenta por estas organizaciones se incluye, como señalábamos, la condición del teatro gallego como menor, la lucha contra el teatro español y las *doxas* relacionadas con el sentido de protección e importancia simbólica del mantenimiento de la cultura gallega como una forma diferenciada de etnicidad útil para construir una “nación imaginada” (Anderson, 1983) o, en palabras de Anne Marie Thièsse (1999: 14), un “sistema Ikea de construcción de identidades nacionales”. (López Silva “Estéticas contemporáneas” 3)

7. O teatro radiofónico

O nacemento serodio da Corporación Radio e Televisión de Galicia (CRTVG) no ano 1985 fixo que se seguiran en Galicia os modelos doutras radios do estado español como RNE ou a cadea SER aínda sabendo que a radionovela, despois de vivir a súa época dourada nos anos 50 e 60 do século XX, estaba nestes anos decaendo inelutablemente.

A ficción radiada distinguíase entre a popular radionovela, que dosificaba a historia en capítulos, e o radioteatro, normalmente unha peza independente de cada vez. A primeira explotaba especialmente os sentimentos e emocións que espertaban os personaxes e as súas accións, o que a partir dos anos 60 e en formato televisivo denominouse coloquialmente como *culebrón*; porén, chamábase “radioteatro” ás pezas sonoras que interpretaban textos da literatura clásica ou universal, polo tanto, obras con calidade literaria adaptadas ao medio radiofónico.

As radionovelas tiñan a capacidade de manter a intriga e *enganchar* os ouvintes. Nas emisoras españolas as tramas eran nun principio de corte sentimental (amores secretos, celos, infidelida-

des, etc.) para pasar pouco máis tarde á emisión de radionovelas de tipo costumista, retratando as relacións familiares e sociais ou as vicisitudes da familia típica (sen grandes recursos económicos) que aspira a ser de clase media.

Os anos 60 e a irrupción da televisión en cada vez máis fogares fixo que este modelo de éxito se aplicase á pantalla e as telenovelas deixasen en segundo plano ás radionovelas. Os *culebróns*, principalmente creados en países hispanoamericanos como Venezuela, Colombia ou Arxentina, alcanzaron grandes cotas de audiencia que supuxeron para a radio o declive do seu formato estrela e a necesidade de adaptarse aos novos tempos coa creación de novos espazos como os magazines.

As radionovelas causaron furor ao longo de varias décadas. En España os ouvintes puideron escoitar *Lo que nunca muere*, de Luisa Alberca e Guillermo Sautier en 1952, que foi levada despois ao teatro e ao cine. No ano 1958 emitíuse *Matilde, Perico y Periquín*, de Eduardo Vázquez, de corte costumista. Rafael Sarón e G. Sautier crearon *Ama Rosa* no 1959, que foi unha das radionovelas máis populares da historia da radio. *Simplemente María* abarcou os anos dende 1971 ao 1974 e foi creada pola avogada, guionista e directora arxentina Clementina Angélica. No 1974 foi a época da radionovela creada por Delia Fiallo *Lucécita* e dende o 1976 ata o 1988 os ouvintes puideron seguir *La saga de los Porretas*, obra de Eduardo Vázquez.

En canto a Galicia, a RTG (Radiotelevisión Galicia) creaba o 1 de marzo de 1988 unha xefatura da Sección de Cultura nomeando a Antón de Santiago como responsable da mesma. Entre as competencias da xefatura estaba a realización de obras de teatro, montaxes e radionovelas (Maneiro 103).

No 1988 a Radio Galega presentaba a súa primeira radionovela diaria, *Os Cabaleiro*, creada por Carlos Reborada e escrita en clave de humor dentro dun estilo costumista. Os actores e actrices

eran os propios presentadores da Radio Galega: Queca Merino, Santiago Davila, Isabel Freire, Ramón Puente, etc.

Pouco despois escribía Xurxo Souto a radionovela *Indiana Jones en Compostela*, e no 1990 *Os frigoristas*, unha radionovela sobre Constante Permy, un rapaz coruñés do barrio de Monte Alto embarcado polos mares do sur. A canción “Non chas quero” composta por X. Souto e Rómulo Sanjurjo para esta radionovela deu pulo ao que pouco despois se convertería no famoso grupo de rock bravú *Os Diplomáticos de Monte Alto*.

Nestes anos o programa “Radioteatro” emitíase unha vez ao mes e trataba os clásicos do teatro universal. Leváronse a cabo distintas producións dramáticas como *A porta pechada*, de J. P. Sartre ou *O cantar dos cantares*, de E. Blanco Amor, entre outras.

A serie radiofónica *Os Ventura* lanzouse ás ondas no ano 1996. Escrita, dirixida e interpretada (todos os personaxes da serie) por Fernando Acebal, durou ata o ano 2000, coa emisión de 608 capítulos en total.

A etapa das radionovelas e radioteatro vai rematando en 2003 coa emisión diaria da obra de Cristina García titulada *Os pobres si que choran*, unha comedia costumista duns quince minutos dentro do programa *O Miradoiro*, interpretada por locutores e outros traballadores da radio onde se incluían cazapos para que os ouvintes os descubrisen e chamasen á radio. Chegou a emitir máis de 400 capítulos.

7.1. O Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico e outros

O *Diario Cultural* é un programa da Radio Galega de aproximadamente unha hora de duración que se emite ininterrompidamente dende o ano 1990 de luns a venres e onde se presta atención á información, análise e creación cultural nas súas diversas expresións e formatos. A excepción das dúas primeiras tempadas dirixidas por

Amelia García, é a xornalista e poeta Ana Romaní quen conduce ata hoxe o programa, contando coa colaboración regular de Anxo Quintela e Xiana Arias na redacción e presentación do programa, ademais das aportacións doutros colaboradores como Camilo Franco no ámbito do teatro, a cantante Uxía na música, Natalia Poncela no eido da arte contemporánea, Miguel Anxo Fernández en temas de cine ou Chus Nogueira en literatura.

No ano 2006⁶ presentouse no programa o *I Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. As bases deste premio de carácter anual apenas mudaron nos anos que leva de existencia; o máis salientable está relacionado coa lonxitude dos traballos a presentar e coa información sobre a autoría dos textos escollidos como finalistas.

Resumindo as bases, o concurso permite enviar non máis de dous textos teatrais inéditos do mesmo autor ou autora sobre un tema libre (aínda que se fai referencia a que poderá ser emitido en horario infantil) cun máximo de cinco personaxes para a súa adaptación ao medio radiofónico; cada ano un director ou directora encárgase desta tarefa coa axuda dun elenco de actores e actrices escollidos para a ocasión.

Existen dous premios, o do xurado e o da audiencia, cada un de tres mil euros, xunto coa publicación dun libro-CD cos textos e as súas respectivas interpretacións sonoras (ata o de agora con Edicións Xerais). O premio do xurado é elixido por un comité no que participan Ana Romaní, moitas veces o crítico teatral Camilo Franco, o director ou directora dese ano das emisións dos textos e algunha(s) persoa(s) relacionada(s) coa cultura. O xurado pode escoller ata catro textos finalistas. A autoría dos textos é anónima ata a resolución dos premios; porén no ano 2015 estableceuse nas bases da novena edición que se faría pública a autoría dos finalistas antes da emisión radiofónica das súas pezas, coa finalidade de

6 A emisión e publicación das obras aparecen no ano 2007.

poder colaborar coa dirección da dramatización radiofónica. Non se especifica sobre a publicación do texto, mais supoñemos que non estar no anonimato permitirá ás autoras e autores colaborar coa editorial que publica as obras.

En canto á extensión das obras, as bases foron mudando. Nas dúas primeiras edicións indicábase que a lonxitude do texto non podía superar a emisión en antena dos vinte minutos; despois reduciuse a entre dez e doce e xa dende a sexta convocatoria do premio incídese en que non se excederán os dez minutos.

En definitiva, o concurso está artisticamente limitado en canto a número de personaxes, temática e duración (breve), polo que a creatividade debe cingirse a eses parámetros.

Existen outras recentes propostas, como a nacida dende o programa de radio *A pegada do eco*, levado a cabo pola Escola Superior de Arte Dramático de Vigo (ESAD) e que dende o 2014 conta co Premio de Teatro Radiofónico “Pegada”.

La Resistance é un proxecto de radionovela escrito por Carlos Losada e Begoña García Ferreira para a radio comunitaria CUAC FM. O mesmo Losada, García e outros dramaturgos como Fernando Epelde están detrás do colectivo galego *Walkitalkis radioteatro* dende onde a través da súa páxina na rede social Facebook se poden escoitar pezas inéditas de teatro radiofónico da súa autoría.

En resumo, semella que interese pola escrita e difusión do teatro radiofónico galego, polo menos por parte das autoras e autores, non falta, aínda que sexa pouco perceptible⁷.

Semella que nos últimos tempos algunhas radios fóra do panorama galego retoman o xénero a través da mesma fórmula, é dicir, promovendo unha convocatoria anual ou bianual dun certame.

7 Como o minifundio aplicado á explotación da terra galega, o teatro semella aplicar a mesma visión reduccionista, curtopracista e individualista; seica a recente creación da asociación de dramaturxia galega DramaturGA (2016) pode mudar esta tendencia.

RNE por exemplo, despois de anos paralizado, volveu convocar o premio de teatro radiofónico *Margarita Xirgu* no 2016 para a escrita en castelán. Radio Vitoria pola súa parte organiza dende hai poucos anos o premio *Radio Teatro Carlos Pérez Uralde*, tanto en lingua vasca como castelá. Nesta última modalidade gañou Avelina Pérez Pérez a terceira edición do concurso co guión da radionovela *El arte de vivir*⁸.

Despois da posta en marcha do premio *Diario Cultural* e facendo un repaso das obras e do progresivo aumento de exemplares presentados a concurso, ben podemos afirmar que na ficción teatral sonora galega non falta interese polo xénero. Porén, non nos atrevemos a ser tan optimistas en canto ao apoio dado polas emisoras, institucións e organismos competentes, xa que se ben os premios son de agradecer e potencian a escrita, a escasa visibilidade do teatro radiofónico ao longo do ano (exceptuando as datas claves de convocatoria, emisión e resolución dos devanditos premios) evidencia que o suposto apoio e difusión á dramaturxia contemporánea galega así coma ao xénero é simplemente anecdótico.

7. 2. Algunhas observacións sobre o Premio Diario Cultural

O número de orixinais presentados a concurso dende a súa primeira edición en 2007 ata a súa IX edición no ano 2015 foi medrando constante e progresivamente co avance das edicións. Se á primeira convocatoria do premio se presentaron uns trinta exemplares, no ano 2016 (que corresponde á X edición do Premio e

8 Á súa vez Avelina Pérez tamén que foi galardoada co premio *Pegada* en 2016 polo seu texto *Eu controlo*.

aínda está pendente de resolución) chegouse á cifra récord de 82 pezas presentadas⁹.

Este premio podería achegar información referente á autoría dos textos, ver se hai máis ou menos autores masculinos que femininos que se presentan á convocatoria. Lamentablemente, as características propias do concurso limitan a posibilidade de amosar calquera dato estatístico en canto ao sexo de quen se anima a participar no concurso. A presentadora e membro do xurado do premio, Ana Romaní, constatounos que os traballos recibidos son lidos e avaliados mantendo a autoría no anonimato, a cal só despois de acordado polo xurado que pezas serán as finalistas, pasa a ser revelada mediante a apertura das plicas. O resto delas (que non corresponden aos textos finalistas) non se abren, polo que nada se sabe da autoría dos demais participantes¹⁰.

Ante a información que nos ofrecen os resultados dos premios, tanto dende o punto de vista das obras que chegan a finalistas como as que ademais conseguen ser premiadas observamos que a proporción feminina/ masculina é equilibrada, tanto en obras finalistas como en premiadas con algún dos dous premios¹¹.

Hai participantes que conseguen ter presenza en varias convocatorias como David Rodríguez Rodríguez (primeira e cuarta edición), Begoña García Ferreira (no 2008 e no 2010), ou Marián Bañobre e Santiago Cortegoso (sexta, sétima e novena edición),

9 Ata a data na que nos atopamos non hai aínda obra(s) premiada(s), mais xa se anunciaron as finalistas: *Veos*, de Ana M. Carreira Varela; *Punto de vista*, de Avelina Pérez Pérez; *Un bo final*, de Carolina A. Castro Estévez e *O quinto inverno*, de Eva F. Ferreira.

10 Esta cuestión podería afectar implicitamente ao obligatorio cumprimento das bases do certame no caso de que algún/ha concursante presentase a concurso máis de dúas pezas.

11 Permítasenos a observación de que o premio da audiencia é un pouco relativo, xa que comprensiblemente quen participa pode ou non facer campaña para que familia e amigos voten ao seu favor.

mais aínda sen superar a Eva Freixeira Ferreira, a cal está presente nas edicións primeira, terceira e quinta con obras finalistas e na edición VI do ano 2012 como gañadora do premio do xurado. Na décima edición, aínda sen resolver, tamén está presente.

No que atinxe á idade, formación, experiencia no medio radiofónico, etc., este premio dá visibilidade a persoas de distintas idades e traxectorias diversas. En xeral podemos afirmar que nos seus inicios conseguían o galardón persoas sen traxectoria específica no ámbito teatral, mais co paso das edicións a xente experimentada en teatro (dende a interpretación, a dirección, a dobraxe, etc.) e outras disciplinas como o audiovisual fóronse facendo un oco entre os finalistas e premiados.

Moitas autoras e autores están ligados á dramaturxia dende a creación, dirección e interpretación teatral (entre outras especialidades) intentando facerse un oco na escena cultural a base de tesón; o premio repercute positivamente nas súas carreiras profesionais pola atención mediática que recibe, a publicación da obra e a dotación económica (no caso de recibir o premio da audiencia, do xurado ou ambos os dous). Escoitando as persoas premiadas repítese a idea de que o premio é un recoñecemento que lles axuda a seguir loitando por facer do seu traballo unha profesión a tempo completo¹². Cremos que aquí podemos encastrar a dramaturgas como Eva F. Ferreira, Vanesa M. Sotelo, Marián Bañobre, Clara Gayo ou AveLina Pérez entre outras autoras que normalmente comparten a creación e dirección teatral coa interpretación, que están no proceso de resistir nun ambiente se non hostil, non propicio a novos paradigmas, a novas caras e distintas vías de interacción. Tamén sería o caso de autores finalistas como Roi Vidal ou Fernando Epelde; pola contra, entre

12 Por desgraza, décadas despois do seu nacemento, o teatro galego segue estando intimamente ligado á precariedade.

os finalistas tamén atopamos dramaturgos de longa traxectoria e xa consolidados como Raúl Dans.

7.3. Argumentos e temáticas de autoría feminina no Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico

PRESO: Eu? Eu sonche unha persoa coma calquera, e tamén gusto do bruar do vento na cara... (*Pausa*). Sempre que podo... (*Pausa*). Coma calquera... (*Pausa*). E non preciso titulares, nin frases lapidarias nos putos retretes. Merda simbólica á que se agarrar. Merda todo. Todo merda.

GARDA 1: Mais algo bo quererás que digan de ti cando non estas. Todos queremos...

PRESO: Todos nos deixamos enmerdar polas palabras.

GARDA 1: Como enmerdar? E logo ti que queres?

PRESO: Eu? (*Pronunciando cada sílaba con coidado*). Cuspe. (*Pausa*). Só cuspe.

(Freixeira et al. 78)

Un reo de trinta e dous anos nas súas últimas horas antes de recibir unha descarga eléctrica mortal; unha muller que en dez anos foino visitar dúas veces; un fillo pequeno; dous gardas que conxecturan sobre os pensamentos do reo nos momentos previos á morte e unha idea que se repite: saltar, hai que saltar, non esperar a que mude nada. Esta é a base da que parte a historia *1.073*, a primeira obra finalista de Eva F. Ferreira e quizais a máis clásica dende o punto de vista narrativo. Seguiranlle *O xou mas gou on* (2009), peza que se lanza xa, como o propio título amosa, a xogar coas palabras e cos sentidos envolto nunha mistura de teatro do absurdo como se estiveramos ante un espectáculo circense.

Cunha coidadosa ambientación aportada pola música escollida pola autora a peza *Como eliminar as manchas de vómito* (2011) trata

o trastorno alimentario da bulimia dende unha perspectiva que entrelaza a cotidianidade real (os requisitos para ingresar nunha clínica, as preguntas da doutora á doente, etc.) coas sensacións que van xurdindo ante certos pensamentos da voz principal, pensamentos como a lembranza dun retallo da infancia, a imaxe dunha mesma coma un monstro de circo (un saco de ósos que se amosa para a estupefacción do público) ou a incerteza de ser capaz de quererse sempre, pase o que pase.

Poema sinestésico para tres voces e un can (Premio do xurado no 2012) é un texto segundo a autora creado coa intención de xogar coa *collage* e aplicar os conceptos de 'xogo', 'desafío' e 'sensación'. A peza non segue un fío argumental e prima o experimento cos sons, co ruído, coa música e coa palabra, esta última dedicada en gran parte a darlle unha particular 'beleza' poética ao conxunto.

No ano 2008, *Ola Silvia, estás aí?*, de Fátima Rodríguez Figueiras, quedou finalista na II edición do premio. A través das mensaxes deixadas nun contestador automático permítesenos intuír o que a protagonista (Silvia) leva calado durante anos e que agora pode que faga público.

O mal da vaca, de Begoña García Ferreira, foi na mesma edición Premio do xurado. Unha comedia que discorre nalgún punto da Galicia rural onde unha muller, Laura, cre que a vaca que recentemente acaba de desaparecerlle da explotación é un ser perverso que pode facer moito mal. Pola contra, o pai de Laura cre que a súa filla ten algunha enfermidade mental e pedirá axuda ao veterinario para ingresar a súa filla nun sanatorio sen que os veciños da aldea se decaten.

Da mesma autora é a obra *O vento da illa*, Premio da audiencia na cuarta edición (2010), onde os protagonistas son un home e unha muller (Moncho e Pati) que quedan nun bar para coñecerse persoalmente despois de manter varias conversas por internet. A información que se vai achegando nos diálogos da parella revela

que ningún dos dous é quen dixo ser, e a cita vaise transformando nun axuste de contas cun final inesperado.

Servizo de Información, de Paula Carballeira, foi finalista na III edición do premio (2009) e recibiu unha mención especial. O texto conta a historia de dous amigos, Alberte e Xocas, a través das chamadas que estes fan ao servizo de información. Dúas operadoras deste centro de chamadas, Luísa e Silvia, exceden os límites das súas funcións laborais para axudar e dar sentido a unha amizade que se truncou ante un accidente mortal.

Na edición do 2010 o Premio do xurado foi para *Indoor*, de Vanesa Martínez Sotelo, unha peza de teatro simbólico sobre unha muller, Clara Pierina, que se petrifica dentro dunha casa da que non pode saír (e curiosamente da que a queren botar). Álvaro Pierini, a súa parella, non a escoita (dende hai anos) e nun intento desesperado de querer salvala (para salvarse el mesmo) actúa dun xeito que non fai máis que asfixiala.

Rebeca Montero resulta finalista co seu texto *Carne de canón* en 2011. Unha obra que fai referencia ao mundo do xornalismo e á súa hipocrisía ante a denuncia de inxustizas e desgrazas humanas que asolan outros continentes, desgrazas e inxustizas que son o seu propio sustento. Na recollida dun galardón, a xornalista Elena fai un discurso que deixa en evidencia a falsa modestia dun compañeiro así como a un público cómplice de lavar a súa conciencia coa asistencia a eventos como no que se atopan. Porén, o discurso exacerbado da xornalista non é máis ca estratexia de márketing pactada co seu colega para vender máis exemplares do novo libro que presentan.

Intercom-baby, de Marián Bañobre e Santiago Cortegoso foi galardoada co Premio da audiencia na sexta edición (2012). Na seguinte edición quedaron finalistas coa peza *Despois do sinal*, ao igual que na IX edición (2015) co texto *Hai un punto que me doe*. A primeira das historias xoga co suspense. Un escoita-bebés que

de súpeto rexistra unha voz que non é a do pequeno (que está só no seu cuarto) pon á parella en alerta, ao tempo que esperta a curiosidade do ouvinte. Seguindo coa utilización dun aparato como medio de expresión, *Despois do sinal* é unha sucesión de mensaxes de contestador automático que nos fan coñecer un pouco a vida de Mario: a súa parella, despois dunha noite de alcohol e rifas, remata indo a durmir a un hotel; a súa nai, envolta nas manifestacións en contra das preferentes, péchase xunto con outros afectados nunha entidade bancaria; un home chama varias veces para concertar unha cita, necesitado de equilibrio espiritual, despois de atopar o número de Mario nun folleto, etc. Coa peza *Hai un punto que me doe* abórdase a violencia de xénero presentándonos a unha muller que chama ao 061 para consultar unha dor crónica e intermitente. A doutora con quen fala vaille facendo preguntas ata que intúe o que lle pasa, mais xa é demasiado tarde para salvarlle a vida.

Raquel Marco Mejuto foi a gañadora do Premio do xurado coa súa peza *#Chovencartos* na edición do ano 2013. A obra é, como a mesma autora confirmou a Ana Romaní no programa, unha creación ideada a partir da sonada adaptación da novela *A guerra dos mundos* de H.G. Wells feita por Orson Welles (1915-1985) para a cadea norteamericana CBS. En troques de invasión extraterrestre, Raquel Marco Mejuto informa nun falso noticiario da caída en Galicia de centos de millóns de euros por un avión que transportaba o segundo rescate económico para Portugal.

Suite en tres movementos para unha época de noxo, carraxe e indignación, de Irma Amado, foi finalista na VII edición do 2013. Un concerto de música clásica, un home e un neno mirando pola fiestra, de costas ao concerto. Fóra, un mundo en ruínas, bombas, lumes de artificio. Unha nai e o seu cativo baixo a chuva, as bombas, as ruínas, os lumes de artificio. Dúas realidades diametralmente opostas, dependendo do lado no que á persoa lle tocara nacer.

A primeira vez, de Carmen Blanco Sanjurjo, recibiu o Premio da audiencia na sétima edición (2014). Unha historia que semella contar unha noite de romance entre unha muller e un home maduros que non se coñecían ata o momento, mais os diálogos van tornando cara ao que é en realidade: un sentido acto de amor e compaixón polo cónxuxe que sofre alzhéimer e non lembra que a muller que ten diante é a súa parella.

O noveno Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico outorgou ao texto *Evasión*, de Clara Gayo, o Premio do xurado, e o Premio da audiencia foi para Avelina Pérez Pérez pola súa obra *Non teño espello no baño*.

Evasión é, en palabras da autora, unha especie de “dramaclip”, unha mestura de atmosferas que pretenden transmitir sensacións, principalmente as relacionadas coa fuxida ou o desexo de abandonar os prexuízos, os valores da sociedade machista e patriarcal, afastarse do engano dos políticos, do consumismo irracional, etc.

Avelina Pérez Pérez amosa coa súa obra *Non teño espello no baño* o proceso de deshumanización no momento en que as persoas máis precisan desa humanidade. O protagonista está a piques de vivir un desafuzamento e séntese angustiado, polo que contacta co “sistema de base de atención individualizada”, onde unha máquina intentará detectar o problema e ofrecerlle algunha solución.

8. Cabo

Dise que nos anos 50 e 60 do século XX en España triunfaban as radionovelas de tipo sentimental ou costumista porque ían enfocadas á audiencia feminina, a todas esas amas de casa que sintonizaban o dial no seu fogar para seguir a diario as aventuras e desventuras dos protagonistas de lacrimóxeas e ardentes historias, unha forma de entretemento para todos os petos que non tivo rival ata a chegada da televisión. De seguro que non só as mulleres seguían as intrincadas tramas das radionovelas, mais

a historia prefire facer deste xénero algo ligado ao sexo feminino nun sentido pexorativo, así como do teatro radiofónico un xénero menor (sobra dicir que nós consideramos erradas estas dúas cuestións).

A temática de autoría feminina que vemos reflectida ao longo das nove edicións do premio de Teatro Radiofónico pivota sobre o modelo clásico, seguindo o esquema aristotélico dunha historia con principio, desenvolvemento e final, e outro modelo, máis aberto e experimental, onde o aspecto formal se caracteriza pola busca de novas linguaxes e usos da música, do son, do silencio e da palabra e onde pesa máis a forma que a necesidade de comunicar algunha historia no sentido tradicional.

O teatro radiofónico escríbese tanto por autores como por autoras, en igual medida, aínda que predomina a autoría feminina nas últimas edicións do premio. As obras reflicten unha diversidade temática e interese polos problemas sociais dende o concreto (abusos sexuais, bulimia, violencia de xénero, alzhéimer, etc.) ata o conceptual (a hipocrísia, as diferenzas de clase, a mentira nas relacións humanas, a deshumanización nos servizos de atención de persoas, etc.) utilizando para o fin tanto unha linguaxe narrativa tradicional onde se concibe unha historia nítida, como adoptando novas formas de expresión apoiadas nos efectos sonoros, na música e na evocación de pensamentos sen guiarse por unha liña argumental lineal, xogando coa transgresión e hibridación de estilos e recursos, aportando novas linguaxes escritas para construír teatro radiofónico dende a contemporaneidade.

A visibilidade e pulo que se lles dá ás obras escritas e sonoras das autoras é salientable e polo tanto o Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico cumpre unha función moi necesaria para coa escena dramatúrxica galega, no entanto, cremos que outras funcións que podería desenrolar son desaproveitadas aínda podendo materializarse de forma sinxela. Se o concurso de teatro

radiofónico (que leva unha década convocándose) está a amosar a capacidade e calidade da dramaturxia aplicada ao medio sonoro, sorprende que non se reflicte máis na radio, que non se programe con regularidade un espazo que dea cabida a novas voces e que permita aos ouvintes afondar neste xénero. Deste xeito habería unha mínima posibilidade de ver se a audiencia está polo labor de achegarse e demandar teatro radiofónico ou, pola contra, quedarmos na simple exhibición anual de novos ou consagrados talentos. Para concluír, incidir en que o mesmo sucede coa edición: unha das finalidades que se argumentan está en relación coa didáctica, teatro escrito e teatro radiofónico xuntos nun libro como recurso dramático para os centros de ensino. Agora ben, sería ao noso modo de ver moito máis eficaz, rico e ata sinxelo facer cultura sen parcelas e deixar a creación libre de limitacións de tempos, idades e caracteres e facilitar a saída do prelo de obras teatrais escritas e sonoras de autoras e autores que, polo que semella, teñen interese e algo que achegar ao xénero. Iso sería realmente moito máis didáctico e proporcionaría unha visión máis real do que é e pode chegar a ser a dramaturxia galega actual.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Pino, Andrea. "Mulleres e discurso da nova escena galega." *culturagalega.org*, 27.04.2011, http://www.culturagalega.org/album/docs/doc_221_03.pdf
- Freixeira, Eva et al. *VI Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2012.
- García, Begoña et al. *II Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2008.
- Gayo, Clara et al. *IX Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2015.
- López Silva, Inmaculada. "Escritoras e personaxes, directoras e actrices. As mulleres no teatro galego contemporáneo." *Actas do VII*

- Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. 2003, pp. 191-199.
- . "Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia." *culturagalega.org*, 27.04. 2011, http://www.culturagalega.org/album/docs/doc_221_02.pdf
- López Silva, Inmaculada. "Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad." *Don Galán. Revista de investigación teatral*, Nº. 2, 2012, pp. 1-4.
- Maneiro, Arturo. *25 anos de Radio Galega. De 1985 a 2010*. Ed. Compostela, 2013.
- Marco, Raquel et al. *VII Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2013.
- Martínez, Vanesa et al. *IV Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2010.
- Pacho, Xosé Manuel et al. *V Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2011.
- Pena Presas, Montse. "Pura Vázquez Iglesias. Muller pouco convencional que soubo crear un profundo mundo poético." *álbum de mulleres*, 2008, <http://www.culturagalega.org/album/detalle.php?id=137>
- Rodríguez, David et al. *I Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2007.
- Ruibal, Rubén et al. *III Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*. Xerais, 2009.
- Salgueiro López, Noelia. *Teatro feminista galego. Un percorrido histórico e unha análise de "Antígona" de María Xosé Queizán*. Universidade da Coruña, 2013.
- Serrano, Virtudes. "A autoría feminina no teatro español do século XX." *Revista Galega do Ensino*, Nº. 25, 1999, pp. 93-108.
- Tato Fontaíña, Laura. "Mulleres e teatro." *culturagalega.org*, 27.04.2011, http://www.culturagalega.org/album/docs/doc_221_01.pdf

Vilavedra, Dolores. "A escrita dramática galega contemporánea." *Grial*, 122, 1994, pp. 207-218.

---. "El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez." *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, 1997, pp. 297-311.

Anexo: Publicación das obras premiadas no Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico da Radio Galega.

I Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2007):

Premio do xurado: *O bambán*, de David Rodríguez Rodríguez.

Premio da audiencia: *O bambán*, de David Rodríguez Rodríguez.

Finalistas:

O elixido, de Raúl Dans.

1.073, de Eva Freixeira Ferreira.

II Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2008):

Premio do xurado: *O mal da vaca*, de Begoña García Ferreira.

Premio da audiencia: *Saltimbanqui*, de Lois Pérez.

Finalistas:

Ola Silvia, estás aí?, de Fátima Rodríguez Figueiras.

Último capítulo, de Roi Vidal Ponte.

III Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2009):

Premio do xurado: *Peter Buckley*, de Rubén Ruibal e César Candelas.

Premio da audiencia: *Peter Buckley*, de Rubén Ruibal e César Candelas.

Finalistas:

Servizo de Información, de Paula Carballeira.

O xou mas gou on, de Eva Freixeira Ferreira.

IV Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2010):

Premio do xurado: *Indoor*, de Vanesa Martínez Sotelo.

Premio da audiencia: *O vento da illa*, de Begoña García Ferreira.

Finalistas:

Nunca me esquecerei de ti, de David Rodríguez Rodríguez.

V Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2011):

Premio do xurado: *Paraísos*, de Xosé Manuel Pacho Blanco.

Premio da audiencia: *Paraísos*, de Xosé Manuel Pacho Blanco.

Finalistas:

Como eliminar as manchas de vómito, de Eva Freixeira Ferreira.

Carne de canón, de Rebeca Montero.

Señora Carme, de Manuel Román.

VI Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2012):

Premio do xurado: *Poema sinestésico para tres voces e un can*, de Eva Freixeira Ferreira.

Premio da audiencia: *Intercom-baby*, de Marián Bañobre e Santiago Cortegoso.

Finalistas:

Quendas, de Zé Paredes.

Ironías, de Carlos Losada Galiñáns.

VII Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2013):

Premio do xurado: *#Chovencartos*, de Raquel Marco Mejuto¹³.

Premio da audiencia: *O demo nunca dorme*, de Jesús Lista Neira.

Finalistas:

Despois do sinal, de Marián Bañobre e Santiago Cortegoso.

13 Na edición impresa do libro-cd de Edicións Xerais aparece como autora da obra Eva Freixeira Ferreira, que non é neste caso autora senón parte do xurado.

Suite en tres movimientos para unha época de noxo, carraxe e indignación,
de Irma Amado.

VIII Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2014):

Premio do xurado: *Explotados*, de César Carracedo.

Premio da audiencia: *A primeira vez*, de Carmen Blanco Sanjurjo.

Finalistas:

A guerra silenciosa, de Fernando Epelde.

Para o norte, de Marcos Abalde Covelo.

IX Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico (2015):

Premio do xurado: *Evasión*, de Clara Gayo.

Premio da audiencia: *Non teño espello no baño*, de Avelina Pérez.

Finalistas:

Hai un punto que me doe, de Marián Bañobre e Santiago Cortegoso.

Asalto ao rexional das 11, de David García Níñez.

OUTROS
ESPAZOS
CULTURAIS

A creación de protagonistas femininos no xénero criminal: o exemplo de *Serramoura*

Javier Rivero Grandoso

Universidad Complutense de Madrid

Resumo: Aínda que o xénero criminal estivo protagonizado de xeito predominante por homes, nas últimas décadas apareceron investigadoras que ampliaron as fronteiras deste tipo de obras. Neste ensaio ofreceremos unha panorámica da muller investigadora tanto na literatura como nas series de televisión para analizar a creación da personaxe de Marga Neira, a sarxento da Garda Civil protagonista da serie *Serramoura* (Televisión de Galicia, 2014-).
Palabras chave: ficción criminal, novela negra, series de televisión, muller detective, *Serramoura*.

Resumen: Aunque el género criminal ha estado protagonizado de manera predominante por hombres, en las últimas décadas han aparecido investigadoras que han ampliado las fronteras de este tipo de obras. En este ensayo ofreceremos una panorámica de la mujer investigadora tanto en la literatura como en las series de televisión para analizar la creación del personaje de Marga Neira, la sargento de la Guardia Civil protagonista de la serie *Serramoura* (Televisión de Galicia, 2014-).

Palabras clave: ficción criminal, novela negra, series de televisión, mujer detective, *Serramoura*.

Abstract: Although crime fiction has been characterized by the predominance of men, in the last decades the number of women detectives increased, expanding the limits of the genre. In this work we will offer a panoramic view of women detective in literature and TV series for the purpose of analyze the creation of the Marga Neira's character, the Guardia Civil's sergeant protagonist of the TV series *Serramoura* (Televisión de Galicia, 2014-).

Keywords: crime fiction, crime novel, TV series, woman detective, *Serramoura*.

Introdución

A participación da muller no xénero criminal¹ foi, tradicionalmente, marxinal, xa que poucas veces era protagonista e normalmente quedaba relegada a vítima, asasina ou, nos mellores casos, acompañante do investigador. Afortunadamente, dende hai varias décadas a situación comezou a cambiar e cada vez hai máis mulleres protagonistas en obras do xénero, con perfís máis diversos. De feito, a crítica destaca a relevancia que ten para o movemento feminista ocupar este tipo de xéneros para promover un discurso contracultural enfrontado aos tópicos tradicionais:

Detective fiction presents ample opportunity to incorporate a feminist agenda by examining sexism and misogyny, and by providing scenarios whereby women assume agency and authority, in sharp contrast to the origins of the genre in which women, if present at all, were usually addenda or antagonists to the male heroes. (Molinaro 100)

Neste traballo imos centrarnos na representación da personaxe de Marga Neira, da serie *Serramoura*, unha investigadora moi interesante xa que pertence a un corpo de seguridade que até fai pouco estaba formado exclusivamente por homes. É a protagonista dunha serie televisiva e está creada nunha produción xurdida

1 Preferimos o termo 'criminal' fronte a outros como 'policiaco' ou 'negro' porque estes últimos adoitan relacionarse con tipos de novelas escritas en distintos períodos: o primeiro, coa novela enigma desenvolvida por autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle ou Agatha Christie; o segundo, co *hard-boiled* que comezou Dashiell Hammett e que continuaron escritores como Raymond Chandler. Co emprego do termo criminal entendemos de xeito máis amplo os límites do xénero, tal e como fan Vázquez de Parga, Valles Calatrava ou Losada Soler e Paszkiewicz.

en Galicia, onde a autoría feminina e a representación da muller como protagonista nas obras do xénero foi verdadeiramente escasa.

2. O xénero criminal e o protagonismo da muller

O xénero criminal está nun momento de esplendor en todo o mundo, como se pode comprobar en calquera librería, suplemento cultural, blog especializado ou mesmo no cinema e na televisión. A estrutura da investigación dun crime é unha das fórmulas máis empregadas na ficción contemporánea, así como a narración que, en vez de partir do asasinato, culmina nel a través das causas e motivacións que desembocan nese tráxico suceso. Son dúas formas do xénero criminal que na actualidade se desenvolven en distintos formatos.

O éxito do xénero criminal é un fenómeno global que non se circunscribe a unha determinada sociedade, senón que está presente en todo o mundo: dende os Estados Unidos, onde se orixinou o xénero, até Asia e Oceanía, onde as distintas culturas foron asimilando de diferente e desigual xeito a estrutura e os tópicos da ficción criminal.

España non foi unha excepción e dende hai aproximadamente unha década vive nun novo proceso de proliferación de obras pertencentes ao xénero que supera en número incluso á época denominada do desencanto². Ademais do fenómeno literario, potenciado especialmente polas editoriais debido á rendibilidade económica e ao interese dos lectores, proliferaron gran cantidade

2 Termo co que se refiren, entre outros autores, Colmeiro (217-222), Resina e Sánchez Zapatero ("Apuntes" 77-82) á actitude desilusionada mostrada por algúns escritores durante a Transición polo rumbo que tomaba o proceso de instauración da democracia. Eran intelectuais comprometidos politicamente na loita antifranquista que amosaron o seu desencanto porque crían que as estruturas do Franquismo non desapareceran, senón que "simplemente había[n] recibido un baño de cal: la Constitución de 1978" (Resina 58-59).

de festivais dedicados ao xénero e aumentou o seu capital simbólico, seguindo a terminoloxía de Bourdieu, grazas á súa progresiva introdución nos estudos literarios, a través da organización de congresos e seminarios dedicados exclusivamente á ficción criminal, o considerábel aumento da publicación de artigos e libros e a realización de teses de doutoramento que abordan distintos aspectos do xénero.

O incremento do número de autores de novela criminal en España na última década favoreceu o aumento de mulleres que escriben este tipo de obras, xa que a nómina actual é moi superior ao papel testemuñal que desempeñaron as autoras na época do desencanto. Isto produciu tamén un incremento importante na creación de personaxes protagonistas femininas, xa que durante a Transición apenas Lourdes Ortiz probou sorte cunha muller investigadora en *Picadura mortal* (1979), aínda que, como sinala Colmeiro, “estamos evidentemente lejos de una novela policiaca de auténtico planteamiento feminista” (227), pois a novela “is a walking compendium of many negative stereotypes about women” (Hart 173). En catalán, foi Maria Antònia Oliver a escritora con maior repercusión pola súa detective –ou “detectiva”, como ela mesma se nomeaba– Lònia Guiu, que investigaba casos no que era patente a violencia dos homes contra as mulleres, produto dunha sociedade machista³. Pero é posibelmente Alicia Giménez Bartlett, coa súa famosa inspectora de policía Petra Delicado a máis coñecida e traducida das escritoras españolas e a que contribuíu a normalizar no Estado a figura da protagonista investigadora. Dende entón, non poucas escritoras publicaron novelas adscritas ao xénero cunha protagonista feminina, como Rosa Ribas –creadora en solitario da comisaria Cornelia Weber-Tejedor e xunto

3 A produción de xénero criminal de Oliver foi estudada, entre outros, por Casadesús Bordoy.

a Sabine Hoffman da periodista Ana Martí-, Susana Hernández –autora das subinspectoras Rebeca Santana e Miriam Vázquez– ou Itxaro Borda –escritora en éuscaro e creadora da detective Amaia Ezpeldoi.

En Galicia, a novela criminal é maioritariamente masculina, tanto polos autores como polos protagonistas. Hai consenso en que a orixe do xénero está na novela *Crime en Compostela* (1984), de Carlos G. Reigosa, gañadora do I Premio Xerais⁴ e obra coa que o escritor comezou unha saga de novelas protagonizadas polo detective Nivardo Castro e o xornalista Carlos Castro, que até o momento e tras *Crime en Compostela* conta coas novelas *O misterio do barco perdido* (1988), *A guerra do tabaco* (1996), *Narcos* (2001), *A lei das ánimas* (2010) –onde só aparecen como personaxes secundarias– e *A vinganza do defunto* (2014).

Dende os comezos do xénero en galego, as personaxes foron principalmente masculinas e tamén homes eran o seus autores, entre os cales convén mencionar Aníbal Malvar, Román Raña, Suso de Toro e Xelís de Toro, por citar algúns deles. Mostra do predominio dos homes no papel protagonista nas novelas criminais son as principais sagas e as personaxes: Toni Barreiro e o seu amigo Elvis Constantino, de Manuel Forcadela⁵; Frank Soutelo, de

4 Esta primeira edición do Premio Xerais foi moi polémica, xa que, como reconece Vilavedra, “a crítica avaliaba como ‘menor’ esta modalidade narrativa” (125). Porén, González Millán considerou que foi o lóxico debate producido pola integración de novas formas narrativas na literatura galega e que era necesario buscar novos discursos que interesasen a lectores acostumados a ler unicamente en castelán (197-198).

5 Quen publicou até o momento *Sangue sobre a neve* (1990), *Barato, barato* (1991), *Fóra de xogo* (1993) e *A procura do falso Grial* (2006).

Miguel Anxo Fernández⁶; Horacio Dopico, de Diego Ameixeiras⁷; e a parella de policía formada por Leo Caldas e Rafael Estévez, do exitoso Domingo Villar⁸.

Son poucas as escritoras que até agora probaron sorte no xénero criminal. De feito, é moi ilustrativo que a primeira delas, Laura Caveiro, apostase por un protagonista masculino na súa novela *Polas inmensas e alleas fortunas* (1995). Tom Vas é o detective encargado de investigar a morte de Óscar, o fillo de Victoria Ferreira, unha afamada empresaria viguesa. Vas é un ex policía que agora traballa como investigador privado, aínda que os seus servizos non son moi reclamados. Está configurado a partir dunha serie de tópicos que pretenden incidir no seu carácter esaxeradamente machista.

Máis recentemente María Xosé Queizán publicou *Meu pai vai te matar* (2011), na que aparece como personaxe protagonista Diana, unha complexa e moi interesante axente da policía xudicial. Tamén Elena Gallego Abad probou sorte no xénero criminal con *Sete Caveiras* (2014) e de novo a investigadora principal é unha muller, a xornalista Marta Vilas, que se encarga de pescudar unha estraña serie de crimes vinculados porque xunto ao cadáver aparece un bonequiño de Famóbil. Por último, María López Sández publicou en 2015 *O faro escuro*, novela na que a inspectora Elisa Neira debe atopar á xornalista desaparecida Catalina Moscoso⁹.

6 Autor das novelas *Un nicho para Marilyn* (2002), *Luar no inferno* (2006), *Tres disparos e dous friames* (2008), *Frank Soutelo e o manuscrito de Cabanillas* (2010), *Lume de cobiza* (2011), *Bícame, Frank* (2013) e *Un dente sen cadáver* (2016).

7 Quen escribiu *Baixo mínimos* (2004) e *O cidadán do mes* (2006).

8 Que até o momento publicou *Ollos de auga* (2006) e *A praia dos afogados* (2009). Sobre estudos que analizan a boa recepción das novelas de Domingo Villar, pode lerse Rivero Grandoso e Sánchez Zapatero (“Domingo Villar”).

9 Unha ferramenta moi útil no estudo da novela criminal escrita por mulleres é a páxina web do grupo de investigación “Mujeres y novela criminal en

Até o momento, Diana, Marta Vilas e Elisa Neira son as principais e, até onde sabemos, as únicas investigadoras da novela criminal na literatura galega, o que pon de manifesto a escasa presenza da muller no xénero nos papeis principais, polo que na maioría das ocasións aparece como vítima, asasina, parella do detective ou simple clienta.

Agora veremos como a escasa presenza das mulleres como protagonistas de novela criminal en Galicia non é impedimento para o desenvolvemento de personaxes femininas nas series de televisión.

3. As series de televisión do xénero criminal e as personaxes femininas investigadoras

Na actualidade a expansión do xénero criminal é tal que invadiu as series de televisión, xa sexa a través dunha estrutura máis clásica, co esquema da investigación do caso dende o punto de vista do detective ou o policía, ou visións máis modernas que mostran o crime dende a perspectiva do culpable. Ademais, hai que ter en conta a hibridación do xénero, que contribúe á aparición de elementos ou tópicos propios da narrativa criminal en series televisivas que non son estritamente policiais, mais que poden pertencer de xeito máis amplo ao criminal. É o caso, por exemplo, de series recentes de gran éxito como *Breaking Bad* (Sony Pictures Television, 2008-2013) ou *Narcos* (Netflix, 2015-), que non están construídas a partir dunha estrutura clásica de investigación, senón que a trama se articula a través dos actos delituosos que cometen os protagonistas.

España (desde 1975)" <<http://www.ub.edu/munce/>>, onde se ofrecen fichas de novelas escritas por mulleres nas distintas linguas do Estado.

Aínda que a aparición de series criminais en España non foi tardía¹⁰, con producións estranxeiras como *Perry Mason* (CBS, 1957-1966), *The New Perry Mason* (CBS, 1973-1974), *Kojak* (CBS, 1973-1978), *Starsky and Hutch* (ABC, 1975-1979), *Columbo* [coñecida en España como *Colombo*] (NBC, ABC, 1968-1978, 1989-1990)¹¹, ou mesmo a creación de produtos propios como *Plinio* (TVE, 1972), é sobre todo dende finais da década de 1980 cando comezou a proliferación deste tipo de series, feito que continuou en auxe coa aparición das cadeas privadas. Deste modo, en España emitíronse series tan variadas como *Hill Street Blues* [traducida ao español con pouca fortuna como *Canción triste de Hill Street*] (NBC, 1981-1987), *Murder, She Wrote* [coñecida en España como *Se ha escrito un crimen*] (CBS, 1984-1996) ou *Murder One* (ABC, 1995-1997), e realizáronse outras como *Carvalho* (TVE, 1986), *Brigada Central* (TVE, 1989-1992) e, máis tardiamente, *El Comisario* (Telecinco, 1999-2009).

A partir da entrada no século XXI e coa aparición de plataformas de televisión por cable ou por satélite, o que permitía o acceso a un maior número de canles cunha variada oferta de programación, a oferta deste tipo de series aumentou, sen dúbida polo interese que suscitaba na audiencia. Deste xeito xurdiron series como *CSI* (CBS, 2000-) –e as súas sucesivas versións–, *The Wire* (HBO, 2002-2008), *The Shield* (FX, 2002-2008) ou *Dexter* (Showtime, 2006-2013), e en España creáronse un maior número de producións, como *Policías: en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000-2003), *El Pantano* (Antena 3, 2003) e *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010).

10 Pepe Colubi (183-216) fai unha extensa e recomendábel panorámica sobre as series de xénero criminal, co seu habitual humor.

11 Algunhas destas series foron emitidas en España moito máis tarde do seu estreo en Estados Unidos. De feito, é posíbel aínda hoxe ver algunhas delas en canles temáticos ou en plataformas dixitais.

O éxito do xénero criminal continúa na actualidade, nunha época na que a oferta televisiva é moito maior pola aparición do sistema da televisión dixital terrestre (TDT) e pola creación de plataformas en internet que ofrecen unha gran variedade de canles, programas, series e películas que o usuario pode ver á carta en calquera momento. A oferta, polo tanto, é moito máis flexíbel e agora xa non é o espectador o que debe acomodarse aos horarios da televisión, senón que pode escoller cando prefira o programa que desexa ver e gozar del. Afortunadamente para os amantes do xénero criminal, as predicións de María Marcos Ramos fai unha década sobre as series de televisión non se cumpriron: “no parece, visto lo visto, que los derroteros vayan a encaminarse hacia el género policiaco, sino más bien a comedias de situación o series de corte amable y familiar” (298).

O interese do xénero criminal produciu tamén que as canles autonómicas non só comprasen os dereitos de emisión de series estranxeiras, senón que tamén apostaron pola produción deste tipo de series. Así, no País Vasco emitíuse a serie *Ertzainak* (ETB, 1999) e en Cataluña *Crims* (TV3, 2000), que mesturaba a ciencia ficción co xénero criminal, mentres en Galicia foi nestes últimos anos cando se incrementou o gusto polo criminal, como demostran as series *Matalobos* (Televisión de Galicia, 2009-2013) e *Serramoura* (Televisión de Galicia, 2014-)¹².

Matalobos é a predecesora de *Serramoura* e nela xa aparecen moitos elementos que vai aproveitar esta última, como a representación da Garda Civil ou incluso a coincidencia de moitos dos actores da serie, pois nela, entre outros, xa participaba Miguel Ángel Blanco, tamén como axente do Corpo. *Matalobos* foi

12 Un precedente destas series de misterio e suspense foi *As leis de Celavella* (Televisión de Galicia, 2004-2006), que se mantivo durante catro tempadas e na que a trama de intriga se sitúa en 1925, polo que se trata dun produto híbrido entre o criminal e o histórico.

creada por Carlos Portela, Víctor Sierra, Alberto Guntín¹³ e José Rubio e os diálogos foron obra de Diego Ameixeiras, un dos máis relevantes escritores actuais de novela criminal en Galicia. A serie tivo un gran éxito de audiencia e posibilitou que se xerasen outros produtos audiovisuais similares.

Porén, aínda que a proliferación do xénero criminal nas canles españolas é evidente, o certo é que a muller non adoita ser protagonista neste tipo de series, xa que os investigadores son maioritariamente masculinos. De entre os escasos exemplos que se poden citar de series de temática criminal cunha protagonista feminina, talvez o máis destacado sexa o de Jessica B. Fletcher, papel encarnado por Angela Lansbury en *Murder, She Wrote*, que conseguiu manterse moitos anos en antena e xerar unha personaxe memorábel.

As adaptacións de novelas incrementaron o número de investigadores en televisión, como é o caso das series *Petra Delicado* (Vía Digital/Telecinco, 1999) –baseada na personaxe homónima de Alicia Giménez Bartlett– e *Rizzoli & Isles* (TNT, 2010-2016) –adaptación das protagonistas da saga novelesca de Tess Gerritsen.

Aínda que nos últimos anos se incrementase o número de series de temática criminal protagonizadas por unha muller, continúan sendo escasas, pois moitas empregan unha parella investigadora formada por un home e unha muller, e é el o que verdadeiramente centra a atención e o que na maioría dos casos desvela as claves do caso, como sucede en *The Mentalist* (CBS, 2008-2015), *Castle* (ABC, 2009-2016) ou *Elementary* (CBS, 2012-). Porén, series como *Cold Case* [traducida en España como *Caso abierto*] (CBS, 2003-2010), *Medium* (CBS/NBC, 2005-2011) ou o magnífico *thriller* de espionaxe *Homeland* (Showtime, 2011-) demostran que a televisión precisa produtos protagonizados por personaxes diversas e que

13 Sierra e Guntín foron creadores tamén da serie *Serramoura*.

é necesario representar á muller en postos de poder na ficción ambientada na época actual. Neste sentido, a produción española é máis ben escasa, aínda que hai series interesantes, como *Cazadores de hombres* (Antena 3, 2008), protagonizada pola inspectora dunha unidade policial especializada na captura de criminais fuxitivos, e, especialmente, *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2014), que recuperando a estrutura clásica da novela enigma consegue incorporar unha personaxe feminina que tenta conciliar a súa profesión –na que destaca polas súas capacidades dedutivas– coa súa vida familiar –xa que é nai de dous revoltosos xemelgos e vive separada do seu home¹⁴.

Para analizar a creación dun personaxe feminino protagonista nunha serie de xénero criminal, imos centrarnos na serie *Serramoura*.

4. Unha serie galega: *Serramoura*

Serramoura é unha serie producida por Voz Audiovisual para a Televisión de Galicia¹⁵. Comezou a súa emisión o 5 de outubro de 2014 e continúa en antena, actualmente na súa cuarta tempada, con bos datos de audiencia que lle permiten ser en moitas ocasións o programa máis visto entre todas as canles autonómicas (Redacción, “«Serramoura» fue el programa”), malia que se emite as noites dos domingos en horario de *prime time*. O éxito da serie posibilitou que fose contratada no mercado internacional polas canles rusas de AXN SciFi para emitila dobrada ao ruso (Redacción, “«Serramoura» se podrá ver”).

14 O éxito da serie foi tal que non só foi vendida para a súa emisión noutros países, senón que ademais en Estados Unidos fixeron un *remake* titulado *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014-2016).

15 A serie pode verse completa e gratuitamente na páxina web da Televisión de Galicia. A ligazón é: <http://www.crtvg.es/tvg/programas/serramoura>

Serramoura foi creada e escrita por Alberto Guntín, Xosé Morais e Víctor Sierra e a primeira tempada, na que nos imos centrar principalmente por motivos de extensión, foi dirixida por Miguel Conde. Esta primeira tempada consta de 24 episodios nos que se desenvolven até cinco casos, dos cales o primeiro, o asasinato de Mónica Triáns, é o que ocupa unha maior extensión con doce capítulos dedicados a descubrir quen é o culpable.

Entre os actores, os que encarnan a parella protagonista da Guardia Civil son Lucía Regueiro e Miguel Ángel Blanco, e ademais son personaxes principais actores como Alfonso Agra, Isabel Naveira, Antonio Mourellos, Chechu Salgado, Sabela Arán, Tito Asorey, Monti Castiñeiras, Uxía Blanco, Sheyla Fariña, Miguel Canalejo, Xabi Deive e Miguel Borines, entre outros.

Se ben a serie está estruturada a partir da investigación do crime, polo que parte dun esquema policial no sentido clásico, as intrigas amorosas e a loitas de poder teñen un gran protagonismo nesta produción ambientada nunha pequena aldea como Serramoura, onde todos os habitantes se coñecen e conservan segredos, pois ninguén é quen parece ser. Isto posibilita tamén tramas telenovelescas, con xiros imprevisíbeis e historias amorosas, elementos que pretenden que a serie teña características híbridas que permitan atraer ao maior número posíbel de espectadores.

5. A personaxe protagonista de *Serramoura*: Marga Neira

Marga Neira é a protagonista da serie, sarxento da Garda Civil en Serramoura, a aldea na que naceu e pasou toda a súa vida. O primeiro capítulo comeza co asasinato de Mónica Triáns, amiga persoal de Marga, e coincide coa incorporación do sarxento Diego Bazán ao posto da Garda Civil de Serramoura. Aínda que as personalidades de ambos poden chocar polas súas procedencias e polos seus modos de traballar, non tardan en conxeniarse e

formar un bo equipo que consegue pechar os delitos e os crimes que acontecen alá.

Marga Neira, obviamente, é unha personaxe actual que non cumpre coas características que ofrece Martín Cerezo (61-62) para definir aos detectives, especialmente aos do período clásico: a sarxento non procede dunha familia ilustre, pertence a un corpo policial, non posúe trazos extravagantes, non é especialmente torpe e, sobre todo, non é un home.

Tamén en contraposición aos detectives do período clásico, a sarxento Neira é unha personaxe máis humana que posúe unha familia e debe atender a cuestións persoais que transcenden á mera investigación: “los detectives que vemos hoy en día en las series [...] son hombres y mujeres atléticas que pertenecen a la policía, guapos y bien vestidos, preocupados no únicamente por la resolución del caso, más ligados a la tecnología” (Marcos Ramos 278). Porén, a personaxe de Marga Neira non é precisamente un exemplo de moda e contrasta con outras protagonistas deste tipo de series, nas que as investigadoras sempre van ben vestidas e peiteadas e levan normalmente zapatos de tacón que non parecen incomodarlles cando corren detrás dun sospeitoso¹⁶. Neste sentido, a personaxe da sarxento está afastada doutras protagonistas nas que o seu físico é realzado, pois ela viste sempre roupa cómoda e leva normalmente o pelo recollido nunha coleta. Non hai, pois,

16 Algo frecuente en *Women's Murder Club* [traducida en España como *El club contra el crimen*] (ABC, 2007-2008), produción que fracasou e que pretendía ser unha mestura entre unha serie criminal e unha serie destinada ao público feminino. Tratábase da adaptación da saga novelesca escrita por James Patterson, na que algúns das obras foron creadas en colaboración con Andrew Gross e a maioría con Maxine Paetro. Catro mulleres de éxito na súa profesión –unha detective de homicidios, unha avogada, unha forense e unha xornalista– traballan xuntas na investigación dos crimes que se producen en San Francisco.

unha sexualización da personaxe, como si que ocorre noutros produtos audiovisuais, xa sexan series de televisión ou películas.

A continuación imos analizar a configuración da personaxe de Marga Neira a través dos dous principais ámbitos nos que se desenvolve, o laboral e o persoal, aínda que nunha aldea como Serramoura, onde hai tantos segredos e intereses ocultos, estes dous aspectos da vida da sarxento Neira son practicamente inseparábeis.

6. Ámbito laboral

Marga Neira traballa ás ordes do tenente Tomás Penedo nun posto de mando que depende á súa vez de Comandancia. Polo tanto, o cargo máis alto da Garda Civil en Serramoura ocúpao un home, algo verosímil, debido á baixa porcentaxe de representación feminina no Corpo. De feito, a incorporación da primeira promoción de mulleres que entrou a traballar na Garda Civil foi en 1989, unha data bastante recente que provoca que as cifras de mulleres no Corpo foran, en 2014, de 2,77% na escala de oficiais, 2% na escala de suboficiais e 7,6% na escala de cabos e gardas (Garda Civil). Aínda así, a muller segue incorporándose paulatinamente aos corpos de seguridade do Estado e superando cada vez máis fitos, como o que logrou en xullo de 2016 unha tinerfeña que conseguiu ser a primeira muller que obtiña o despacho de tenente coa cualificación máis alta da súa promoción (Ideal.es).

A maior presenza de homes na Garda Civil faise evidente no cuartel de Serramoura, onde Marga Neira é a única muller entre as personaxes recorrentes, xa que o resto son o tenente Tomás Penedo, o sarxento Diego Bazán e o axente Enrique Parceró, máis coñecido como Kike. Porén, a presenza de Marga no cuartel está igual de normalizada ca de Laura na serie *Los misterios de Laura*: “a pesar de estar trabajando en un entorno laboral clásicamente masculino, no tiene que defender su habilidad de ser una buena mujer detective” (Pertusa 366). Isto é produto da paulatina intro-

dución da muller nos corpos de seguridade do Estado, pero non se pode obviar tampouco que ambas series son emitidas en canles públicas, polo que seguramente inflúe o feito de ter que mostrar unha situación politicamente correcta. Distinta situación era a que se encontraba Petra Delicado nas novelas de Alicia Giménez Bartlett –e despois na serie de televisión¹⁷– iniciada na década de 1990, xa que a inspectora tiña que enfrontarse ao receo da sociedade e mesmo dos seus compañeiros: “como mujer su esfuerzo también debe duplicarse: en primer lugar, ganarse el respeto de su subordinado; en segundo, demostrar que está igualmente preparada para alcanzar la resolución del enigma” (Encinar 2004: 25). Precisamente por esa necesidade de gañarse o respecto dos demais, Petra emprega métodos pouco xustificábeis, as veces incluso violentos, polo que algunhas críticas feministas valoraron negativamente que a inspectora utilice os métodos censurábeis propios dos homes na novela criminal, como recolle Godsland.

A sarxento Marga Neira non mantén unha actitude combativa nin se mostra abertamente aliñada no feminismo, polo que ela representa a situación da muller post-feminista que Godsland (34-84) emprega para referirse a Petra Delicado, aínda que a inspectora creada por Giménez Bartlett é máis reivindicativa ca Neira. E, a pesar de que Marga Neira goza dunha maior tranquilidade no seu traballo pola normalización da muller no Corpo, Serramoura segue a ser unha aldea patriarcal, onde o poder¹⁸ está

17 Como ben estuda Paszkiewicz, na serie de televisión o comisario Coronas ocupa un papel máis relevante que nas novelas. Neste transvasamento, a Petra Delicado “se le niega el procedimiento de la *voice over* pero, en cambio, se otorga este privilegio al jefe de la inspectora” (234). O desenvolvemento da personaxe do comisario Coronas na serie provoca que apareza máis paternalista que na saga literaria.

18 Aínda que sexa complicado identificar en ocasións quen ostenta o poder, tal e como desenvolve Valcárcel, en Serramoura queda patente que son homes

ostentado maioritariamente por homes. Por pór simplemente un exemplo, é tamén o sexo masculino o protagonista das festas, onde a competición de cortar troncos de madeira termina sendo simbolicamente un enfrontamento machista motivado polo cortexo a unha muller.

Volvendo aos axentes da Garda Civil, ademais dos xa ditos tamén aparece de forma marxinal –pois só ten presenza en catro episodios– a sarxento Inés Carro, experta no caso do psicópata que atemoriza Serramoura nos últimos capítulos da primeira tempada. Ademais, a valoración que se pode facer desta personaxe non é positiva, porque está obsesionada, por motivos persoais e escuros traumas do pasado, en atrapar ao psicópata, o que diminúe en demasía a súa profesionalidade e pon en risco a vida doutras vítimas. De feito, cando por fin deteñen ao criminal, a sarxento Carro asasínoa, o que demostra a fragilidade psicolóxica da axente, que non logrou superar o secuestro que sufriu a mans dese mesmo psicópata, causante tamén do suicidio dos pais da sarxento.

Porén, fronte a esta sarxento desequilibrada pola súa experiencia co criminal, Marga Neira representa unha axente moito máis responsábel, aínda que tamén se trata dunha personaxe bastante complexa. Durante practicamente toda a serie, Marga Neira mostra unha actitude exemplar e honrada e as súas actuacións adoitan estar dentro da legalidade e dos protocolos do Corpo.

os que rexen a aldea: ademais do cura, o alcalde e o tenente da Guardia Civil, todos eles homes, o traballo divídese en dúas familias, tamén lideradas por dos homes, que son a Fiúza e a Soutelo. De feito, isto faise explícito nos diálogos, pois unha personaxe di que “nesta vila, ou traballas para Fiúza ou para Soutelo”. Só hai dúas personaxes femininas que ao longo das primeiras tempadas teñen certo poder en Serramoura: dona Teresa –a nai de Gonzalo Soutelo– e Gloria –a muller de Evaristo Fiúza. Porén, a caracterización destas é bastante negativa, pois son manipuladoras cuxa riqueza foi xerada, ao principio, polos seus maridos. Deste xeito o poder das mulleres queda deslexitimado, pois non é propio, senón herdado.

Neste sentido, é Diego Bazán o que emprega as veces métodos pouco regulamentarios para conseguir probas, unha confesión ou a detención do sospeitoso. Para o sarxento Bazán, o fin xustifica os medios.

Esta diferenza na concepción dos límites das súas actuacións xera tensións entre eles, pois Bazán chega a introducir drogas no vehículo dun sospeitoso para poder detelo e levalo á cadea e ameaza a detidos para que confesen ou digan o que saben. De feito, o sarxento Bazán é investigado por un axente de asuntos internos, que pretende acabar coa carreira do sarxento¹⁹. Para iso, o axente tenta conseguir probas que demostren a culpabilidade de Bazán, e unha vez que ten as suficientes para interrogar formalmente ao acusado e aos seus compañeiros, o sarxento é suspendido.

Mentres isto vai sucedendo, a posición da sarxento Neira é ambigua, pois ante Kike defende ao sarxento e lle pide compañeirismo para que estean todos xuntos na investigación, mais a Diego recrimínalle a súa actuación cunha testemuña, á que ameazou para que lle facilitase unha información clave para o caso que ela oculta.

Porén, cando Diego é suspendido, Marga vai afastándose del, pois xa lle dixera: “eu teño moi claro de que lado da lei estou”. Sorprendentemente a sarxento Neira non só non apoia ao seu compañeiro, senón que cando é interrogada con motivo da investigación sobre Bazán, ela non minte na súa declaración, a pesar de que el llo pedira. Deste xeito, Marga Neira cumpre co seu deber e mantén intacta a súa honradez, mais a costa de non defender nin axudar o seu compañeiro. Esa actitude non a comprende o sarxento Bazán, pero o tenente Penedo, que coñece ben a Marga, dille: “ela é mellor ca nós”. De feito, cando Bazán meteu droga nun

19 Os creadores da serie inciden na animadversión que debe xerar a personaxe do axente de asuntos internos, xa que non só tenta que Diego Bazán abandone a Guardia Civil, senón que para iso, paradoxalmente, ameaza aos compañeiros do sarxento, especialmente a Kike, con duras consecuencias se non o axudan.

vehículo para deter ao sospeitoso –que era Santos, unha personaxe que nos seguintes episodios e tempadas cobra moita relevancia–, fíxoo para axudar ao tenente. Eles conciben e xustifican este tipo de actos, pero Marga Neira é outro tipo de persoa, máis honesta e respectuosa coas leis e o regulamento.

Porén, o desenvolvemento da serie demostra que a sarxento Marga Neira tamén se salta as normas nalgúns ocasións. Certo que na parella de investigadores que forma con Bazán ela fai o papel da “poli boa”, a que se mostra polo xeral máis tranquila nos interrogatorios, pero ela tamén ameaza –ou, se se prefire, recorde as consecuencias que pode carrexar a non colaboración coa Garda Civil– en ocasións aos interrogados.

A sarxento Neira non se mostra tan respectuosa co regulamento cando os casos que investigan lle afectan persoalmente, algo que, por outra banda, é frecuente en Serramoura, debido ao tamaño da aldea e, claro está, a necesidades argumentais da propia serie.

O primeiro caso, como xa comentamos, parte do asasinato de Mónica Triáns, amiga da protagonista, e o principal sospeitoso é Pancho, o marido da irmá de Marga. Polo tanto, trátase dunha investigación na que sentimentalmente está moi involucrada, xa que quere atopar ao responsábel do asasinato e así demostrar a inocencia do seu cuñado, pois ela non cre na súa culpabilidade.

Para iso, non só desobedece ordes dos superiores para continuar coa investigación dun caso que oficialmente está pechado, senón que ademais está de acordo co plan do sarxento Bazán para deixar escapar a un detido que lles pode levar cara a unhas probas que permitirían coñecer a verdadeira identidade de Mónica Triáns, a vítima. Ben é certo que a maior responsabilidade recae no sarxento Bazán, quen foi o que organizou e levou a cabo o plan.

Marga Neira vai aínda máis alá no final da primeira tempada e no comezo da segunda, cando descubren por casualidade un cadáver no monte que resulta ser a súa nai, asasinada máis de

trinta anos antes. Sen seguir o procedemento, a sarxento lévase un anaco da camisa ensanguentada que aparece xunto aos restos da vítima e pídelle ao novo médico de Serramoura, Martín, que analice o ADN para pescudar a identidade do presunto asasino. O sarxento Bazán decátase do que fixo Marga, pero, en vez de censurar o seu acto, o que fai é axudar á súa compañeira, pois sabe o importante que é ese caso para ela.

Non son as únicas investigacións nas que a sarxento Neira decide ignorar o regulamento e de feito hai exemplos moito máis graves –que non revelaremos para non desvelar algúns dos misterios da serie–, pero estes son suficientes para ilustrar a ambigüidade da personaxe, que si que transgride a lei cando os casos que investiga se converten en cuestións persoais. Esa é a principal diferenza con Diego Bazán: Marga Neira apenas incumpre as normas, e cando o fai é porque hai una razón persoal moi poderosa. O protagonista masculino, polo tanto, está construído moralmente como os detectives da novela criminal estadounidense, a do chamado *hard-boiled*: “el código ético del investigador puede parecer ambiguo y cuestionable desde el punto de vista moral de la sociedad, pero sus contradicciones son coherentes y moralmente superiores en una sociedad inmoral y en perpetua contradicción consigo misma” (Colmeiro 63). A figura da sarxento Neira é máis correcta, aínda que tampouco sexa impoluta.

A personaxe do sarxento Bazán serve de contrapunto á protagonista, xa que mentres ela é da aldea e coñece a todo o mundo, o sarxento vén de fóra, é un urbanita e non ten vida máis alá do seu traballo. Isto vai producir que para Marga Neira moitos dos casos que investigue teñan un importante compoñente persoal, polo que a súa implicación emocional é moito maior.

De feito, o primeiro caso do que se ocupa na serie é o xa comentado crime de Mónica Triáns, no que a vítima non é só amiga da sarxento e o principal sospeitoso o cuñado desta, senón que

ademais ao longo da investigación vai descubrir que o seu mozo, o médico da aldea, era amante da vítima, que, por se fose pouco, é asasinado no transcurso da investigación. Marga Neira demostra unha gran fortaleza, xa que continúa co caso a pesar do sufrimento que ten que soportar.

Esa é outra das principais características da sarxento: a súa especial dedicación polo seu traballo. Nese primeiro caso, como fará tamén con outros, Marga Neira prepara un encerado na súa casa con imaxes da investigación, onde poder visualizar as probas e as claves para tentar resolvelo. Non é o único exemplo de que o traballo invade a vida privada da sarxento: o caso do asasinato de Mónica Triáns centra a súa vida e absorbe o seu tempo de tal xeito que esquece a cita co seu mozo, o que deriva nunha discusión con el. Pero nesta primeira tempada é o descubrimento do cadáver da súa nai o momento máis duro para a protagonista, xa que debe reflexionar sobre quen era a súa proxenitora e que sucedeu para que morrese asasinada. Marga Neira, como outros investigadores das series de televisión, debe afrontar un caso –non será o único– no que a súa familia está implicada directamente, xa que algún dos seus membros é a vítima, tal e como sucede en *The Mentalist* –a muller e a filla do protagonista, Patrick Jane, foron asasinadas por Red John– ou *Castle* –a nai da detective de policía Kate Beckett tamén foi vítima dun crime. Parece, por tanto, que a investigación dun crime sufrido por un familiar do protagonista é xa un tópico nas series televisivas, que permite non só mostrar as súas dotes dedutivas, senón tamén arrojar luz sobre a súa vida privada.

Marga Neira tende a involucrase nas súas investigacións, en ocasións até en exceso, como sucede con Sara, a prostituta testemuña dun crime á que da acubillo na súa casa para protexela dun perigoso sicario. Deste xeito, é ela a protectora e non Diego, o que evita a construción paternalista do protagonista masculino.

Porén, outro axente, Kike, salva a vida da testemuña, polo que é o home o heroe.

Sen dúbida, un dos principais intereses da serie é a formación e evolución da parella investigadora formada por Neira e Bazán. Na actualidade é frecuente encontrar, tanto na literatura como na ficción audiovisual, parellas de investigadores, xa que por unha banda cumpren o requisito da verosimilitude –pois os corpos de seguridade traballan xeralmente en parellas– e por outra posibilitan o diálogo necesario para verbalizar os pensamentos e permiten desenvolver diversos aspectos das relacións persoais (Martín Cerezo 64-66; Rivero Grandoso 112). Neste caso, a parella conxenia axiña, e malia as súas diferenzas, forman un bo equipo que resolve con éxito os casos. Diego Bazán non escatima en eloxios cando fala da súa compañeira, pois refírese a ela como “a mellor investigadora”, “a máis honesta”, e vai ser co transcórrese do tempo cando o sarxento vai comezar a namorarse de Marga, cumprindo así outro dos tópicos das series do xénero, que é o romance –ou ao menos a tensión sexual– entre os protagonistas. Isto podía verse xa en *Remington Steel* (NBC, 1982-1987) e *Moonlighting* [*Luz de luna* na súa tradución ao español] (ABC, 1985-1989), como ben sinala Marcos Ramos (280-281), e continúa, en distinto grado, noutras como *The X-Files* [*Expediente X* en España] (FOX, 1993-2002), *CSI*, *The Mentalist*, *Castle* ou *Lie to Me* [traducida como *Míenteme*] (FOX, 2009-2011). Tamén nalgunhas sagas literarias, como a de Bevilacqua e Chamorro de Lorenzo Silva, se constrúe este tipo de relación na que as personaxes, debido ao tempo que pasan xuntos traballando, comezan a desenvolver uns sentimentos que transcenden a mera amizade.

7. Ámbito persoal

Como vemos, na vida de Marga Neira o ámbito laboral e o persoal están en constante conexión. De feito, é a única dos gardas que

ten que conciliar o seu traballo co seu fogar, o que indica que é a muller a que debe ocuparse tamén da rutina doméstica, aínda que neste caso inflúan factores de produción ou de desenvolvemento das personaxes que impidan que se mostre a vida privada dos demais axentes. Deste xeito, a sarxento tenta, como acontece en moitas películas de Hollywood, “to find a balance between being a successful and respected crime-fighter and being a fulfilled woman –the latter still defined by being in a healthy, heterosexual relationship” (Gates 295), ademais de coidar da súa familia.

O contrapunto máis claro de Marga é o sarxento Bazán, que chega destinado á aldea e queda a vivir no hostel, polo que non ten casa propia nin amigos, e nin sequera mantén o contacto coa súa familia nin fala dela. Neste sentido, a construción de Marga Neira obedece a unha nova tipoloxía de personaxe, afastada da dos detectives clásicos que apenas tiñan relacións persoais profundas e que moito menos se ocupaban de cuestións tan prosaicas como limpar a casa ou facer de comer: “the domain of the isolated ‘hard-boiled dick’ has been invaded by obligations which demand overt emotional engagement and responsibilities” (Munt 43).

Marga non ten fillos e ao comezo da serie mantén unha relación algo complicada co médico da aldea, que como xa comentamos e asasinado nos primeiros capítulos. A súa vida está marcada en gran medida pola figura do seu pai, un alcohólico coñecido en Serramoura polos seus excesos coa bebida. Tras anos de soportar esa situación, a sarxento explota contra o seu pai e duramente dille:

Se volves beber bótote de casa. [...] Ti non tes casa nin tes nada, nada que non sexa eu. Se te queres matar, alá ti, papá, pero non diante de min. Eu xa non podo máis. Estou farta de irte recoller á taberna cada vez que... farta de limpar os teus vómitos do chan e aturarte cando chegas a casa sen terte en pé.

A diferenza doutras personaxes femininas protagonistas no xénero –véxase, por exemplo, o estudo que fai Losada sobre a obra de Ribas–, Marga Neira non está presionada pola súa familia para casarse e ter fillos. No seu caso, é o seu pai o que cumpre a función dese neno que aínda non tivo e así o identifica ela mesma cando fai referencia ás botellas de viño que el esconde para bebelas. Primeiro polo seu alcoholismo e despois pola súa enfermidade, Marga ten que controlar e coidar do seu pai como se fose o seu fillo, de tal xeito que en ocasións se produce unha substitución simbólica²⁰. É Marga a que ten que soportar a carga que supón, nese estado, o seu pai, xa que este, Moncho, non garda unha boa relación coa súa outra filla, Raquel. Este feito vai xerando un pozo de rancor na protagonista, pois considera que ao estar atada ao seu pai non puido desenvolver a súa propia vida, algo que si conseguiu Raquel ao marchar de casa, pois casou e tivo unha filla, Álex. Por iso, cando Marga non pode soportar máis o alcoholismo do seu pai, espétalle: “Debín facer coma ela, debínche deixar só: agora tería unha vida”.

Tras o diagnóstico da súa enfermidade, Moncho cambia e deixa de beber. Marga continúa coidándoo, tentando protexelo dos seus problemas de saúde e mais da súa adición ao alcohol: a sarxento segue sendo unha personaxe maternal. Do mesmo xeito actuará coa súa irmá e a súa sobriña, ás que invita a vivir a súa casa tras pasaren un episodio traumático –que non imos desvelar para

20 Significativamente, a maioría das investigadoras da ficción criminal non teñen fillos. Exemplos como os de Petra Delicado e Cornelia Weber-Tejedor na literatura ou Lindsay Boxer –protagonista de *Women’s Murder Club*– na produción audiovisual demostran as dificultades que atopan as mulleres para conciliar a súa vida profesional coa súa familia, o que deriva en moitos casos na decisión de non ter fillos. Sobre o tema da maternidade na novela criminal actual resulta moi interesante o traballo xa mencionado de Losada.

manter a intriga. Así, a casa incrementa o número de habitantes e Marga amplía o seu papel de matriarca no seo familiar.

A casa, polo tanto, supón un relativo núcleo de poder feminino, único espazo de Serramoura onde a sarxento pode exercer un papel preponderante pois, como xa vimos, tanto no cuartel como na aldea son os homes os que ostentan os postos de poder. Deste modo, xuntas terán que afrontar episodios do pasado que descoñecían, como a morte da súa nai, e que provocarán terremotos emocionais que porán a proba a súa confianza no seu pai e a unidade da familia.

8. Conclusións

A representación da muller como protagonista en obras do xénero criminal vai en aumento, o que permite novas visións e interpretacións máis acordes aos tempos actuais e afastadas das construcións machistas dos inicios do xénero e que aínda persisten nalgunhas obras contemporáneas. Neste sentido, a serie *Serramoura* contribúe á creación de protagonistas femininas coa personaxe de Marga Neira, unha sarxento que loita para resolver os crimes que debe investigar e á vez tentar protexer e coidar a súa familia. Son tarefas que en ocasións resultan moi difíciles de conciliar, pero Neira sempre se esforza para tentar facelo o mellor posíbel, malia o seu tenso ritmo de vida.

Marga Neira resulta ser unha personaxe orixinal, especialmente en Galicia debido á escaseza de referentes, e complexa, pois, aínda que a serie, por motivos de produción, deba prescindir do desenvolvemento dalgúns aspectos da vida da sarxento, está caracterizada de forma máis ou menos verosímil –coas licencias propias dunha obra de ficción– e con notábeis contradicións que contribúen a crear unha protagonista máis humana.

Porén, a serie reflicte que os principais postos de poder están ocupados practicamente por unanimidade por homes, incluído o rango de tenente do cuartel no que a sarxento Neira traballa. Isto demos-

tra que a muller aínda debe loitar por conquistar espazos nos que tradicionalmente estivo excluída, e só un cambio dende a sociedade producirá que sexa posíbel unha serie televisiva na que o posto de tenente, comandante ou comisario estea ocupado por unha muller.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Anagrama, 1995.
- Casadesús Bordoy, Alejandro. *Negra i mallorquina: orígens i evolució de la novel·la policiaca a Mallorca*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos, 1994.
- Colubi, Pepe. "Las manos donde pueda verlas: cronología catódica del género policiaco." *Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal*, ed. por Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero, Almuzara, 2008, pp. 183-216.
- Encinar, Ángeles. "La narrativa policiaca de Alicia Giménez Bartlett." *Ínsula*, Nº 688, 2004, pp. 25-26.
- Gates, Philippa. *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*. SUNY Press, 2011.
- Godsland, Shelley. *Killing Carmens: Women's Crime Fiction from Spain*. University of Wales Press, 2007.
- González Millán, Xoán. *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Xerais, 1994.
- Guardia Civil. "Situación actual de las mujeres en la Guardia Civil." Guardia Civil, 2014, http://www.guardiacivil.es/es/prensa/especiales/25_aniv_mujer_gc/situacion_actual.html
- Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: the Detective in Spanish Fiction*. Associated University Presses, 1987.
- Ideal.es. "Una mujer de 23 años hace historia en la Guardia Civil por sus calificaciones." Ideal, 16.07.2016, <http://www.ideal.es/sociedad/201607/16/joven-anos-hace-historia-20160715125321.html>

- Losada Soler, Elena. "Entre madre e hija: vínculos y genealogías femeninas en las novelas de Rosa Ribas." *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, ed. por Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Icaria Editorial, 2015, pp. 55-69.
- Losada Soler, Elena, e Katarzyna Paszkiewicz. "Ellas también escriben sobre el mal." *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, ed. por Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Icaria Editorial, 2015, pp. 7-17.
- Marcos Ramos, María. "625 líneas de investigación: la figura del detective en los formatos televisivos de ficción." *Informe confidencial: la figura del detective en el género negro*, ed. por Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero, Difácil, 2007, pp. 277-299.
- Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Universidad de Murcia, 2006.
- Molinaro, Nina L. "Writing the Wrong Rites?: Rape and Women's Detective Fiction in Spain." *Letras Femeninas*, vol. 28, 1, pp. 100-117.
- Munt, Sally R. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. Routledge, 1994.
- Paszkiewicz, Katarzyna. "Autoridad especular, autoridad lingüística: Petra Delicado en la pantalla televisiva." *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, ed. por Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Icaria Editorial, 2015, pp. 219-239.
- Pertusa, Inmaculada. "Lo negro criminal femenino en el nuevo milenio: investigadoras en la televisión española." *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*, ed. por Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero, Andavira, 2013, pp. 365-369.
- Redacción. "«Serramoura» se podrá ver en Rusia." *La Voz de Galicia*, 08.10.2016, http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2016/10/08/serramoura-podra-ver-rusia/0003_201610G8P56992.htm
- Redacción. "«Serramoura» fue el programa más visto en las cadenas autonómicas." *La Voz de Galicia*, 25.10.2016, <http://www.>

lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2016/10/25/serramou-
ra-programa-visto-cadenas-autonomicas/0003_201610G2
5P48991.htm

- Resina, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos, 1997.
- Rivero Grandoso, Javier. "Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar." *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, N° 14, 2011, pp. 109-116. http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2011.v14.11
- Sánchez Zapatero, Javier. "Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español." *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro*, ed. por Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero, Librería Cervantes, 2006, pp. 69-84.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Domingo Villar: novela negra con sabor gallego." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 23, 2014, pp. 805-826.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía: sobre «mujer» y «poder»*. Anthropos, 1991.
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal*. Instituto de Estudios Almerienses, 1990.
- Vázquez de Parga, Salvador: "La novela policiaca española." *Los Cuadernos del Norte*, N° 19, 1983, pp. 24-37.
- Vilavedra, Dolores. *A narrativa galega na fin de século: unha ollada crítica dende 2010*. Galaxia, 2010.

Jean R. Longland e a cultura galega alén mar

Teresa López

Universidade da Coruña

Resumo: En 1963 Jean R. Longland, directora da Biblioteca da Hispanic Society of America, especialista en bibliografía luso-brasileira e tradutora, visita Galiza e coñece a Ramón Piñeiro. A partir dese momento manteñen un contacto epistolar continuado e unha relación persoal cordial favorecida polas visitas anuais aos Estados Unidos que Piñeiro vai realizar entre 1966 e 1970 para participar na Escola de verán do Middlebury College en Vermont. En novembro de 1969, a proposta de Longland, Ramón Piñeiro é electo membro correspondente da Hispanic Society. Analizamos o papel de Jean R. Longland como parte da rede de contactos do grupo Galaxia para a penetración e a difusión da cultura galega no mundo académico norteamericano.

Palabras chave: Jean R. Longland, Ramón Piñeiro, Hispanic Society of America, cultura galega, Ernesto Guerra Da Cal.

Resumen: En 1963 Jean R. Longland, directora de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, especialista en bibliografía luso-brasileña y traductora, visita Galicia y conoce a Ramón Piñeiro. A partir de ese momento mantienen un contacto epistolar continuado y una relación personal cordial favorecida por las visitas anuales a Estados Unidos que Piñeiro realizará entre 1966 y 1970 para participar en la Escuela de verano del Middlebury College en Vermont. En noviembre de 1969, a propuesta de Longland, Ramón Piñeiro es elegido miembro correspondiente de la Hispanic Society. Analizamos el papel de Jean R. Longland como parte de la red de contactos del grupo Galaxia para la penetración y la difusión de la cultura galega en el mundo académico norteamericano.

Palabras clave: Jean R. Longland, Ramón Piñeiro, Hispanic Society of America, cultura gallega, Ernesto Guerra Da Cal.

Abstract: In 1963 Jean R. Longland, who is Curator of the Hispanic Society of America Library specialized in Luso-Brazilian books, and also a translator,

comes to Galicia and meets Ramón Piñeiro. From then on, they begin to correspond regularly via postal mail and maintain a personal relationship stimulated by Piñeiro's annual visits to the US between 1966 and 1970 to take part in Middlebury College's Summer School (Vermont). In November of 1969, upon Longland's proposal, Ramón Piñeiro is elected Correspondent Member of the Hispanic Society. We analyze Jean R. Longland's role as a part of the network of contacts made by the Galaxia group in order to spread Galician culture in North American academia.

Key words: Jean R. Longland, Ramón Piñeiro, Hispanic Society of America, Galician Culture, Ernesto Guerra Da Cal.

En 1904 Archer Milton Huntington, herdeiro dunha das maiores fortunas dos Estados Unidos, funda a Hispanic Society of America (HSA) que, a partir de 1908, coa inauguración da sede da institución en Nova York, se convertería nunha biblioteca con museo para albergar as coleccións artísticas e bibliográficas –especialmente valiosa a de libros antigos e manuscritos– reunidas polo seu fundador (Coddington 142-170; *A History*).

Desde o inicio no cadro de persoal da sociedade teñen unha presenza moi relevante as mulleres e, a partir de 1921, pasa a ser contratado exclusivamente persoal feminino (Espinosa 50)¹. Alén de tarefas de administración e de xestión, a maior parte das traballadoras da Hispanic Society van desempeñar labores de investigación. Algunhas contaban con preparación académica previa, adquirida en institucións como a universidade Simmons de Boston, ou cun perfil profesional definido –bibliotecarias, na maioría dos casos (Espinosa 50)–, mais cando non era así, o seu traballo, vinculado a unha sección concreta dos fondos e das coleccións da

1 Espinosa (50) sinala tamén como a partir de 1919 Huntington “comenzó a buscar a sus colaboradores en escuelas especiales para sordomudos, como la New York School for the Deaf (Fanwood School) y el Gaudet College de Washington”.

sociedade, en ocasións completado por viaxes de estudos patrocinados pola propia HSA, vai conducilas á especialización. Moitas converteranse en nomes de referencia no seu ámbito científico, acadando o recoñecemento de *membros* da institución na que traballaban.

Exemplo senlleiro deste percurso é a fotógrafa Ruth Matilda Anderson, que acabará sendo conservadora de *Customs and Maners* e experta en traxe típico, recoñecida coa medalla Sorolla pola propia HSA en 1951. Anderson, autora por encomenda da sociedade de milleiros de fotografías que recollen a vida na Galiza dos anos vinte e do volume *Gallegan provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña* (1939), talvez sexa na actualidade o nome máis coñecido dun plantel en que figuran Frances Spalding, Alice Mc Van e Jean R. Longland, todas vinculadas en diverso grao e en diferentes alturas da súa actividade profesional coa cultura galega. Frances Spalding acompañara a Ruth Matilda Anderson na segunda das súas viaxes a Galiza, nos anos 1925 e 26; Alice Mc Van, unha das empregadas da HSA proveniente do Gaudet College, especialista en Machado e a súa tradutora ao inglés, será quen propoña a Álvaro Cunqueiro como membro correspondente da HSA en 1961 e traducirá ocasionalmente algún texto do mindoniense² e Jean R. Longland, autora de traducións da lírica trobadoresca galego-portuguesa ao inglés, manterá un contacto continuado coa actividade cultural galega nucleada arredor de Galaxia a través da

2 Na HSA consérvase copia da carta que remitiu a Cunqueiro achegando unhas traducións: “In case it should be of some slight interest to you, I am enclosing translations of selections from *Las manzanas de oro*, made about a year and a half ago. It was sheer delight to do them and the doing was solely for my own pleasure” (carta de 1/5/1962, carpeta Álvaro Cunqueiro, HSA). O texto traducido non se conserva na carpeta mais seguramente se trate do poema en prosa “Las manzanas de oro”, publicado en marzo de 1956 no número 1 da revista *Poesía española*.

relación, epistolar e persoal, con Ramón Piñeiro, a quen proporá como membro da institución.

En 1954, segundo recolle o volume conmemorativo do cincuentenario da HSA, Spalding era *Curator of Records*, responsábel de investigación de ornamentación de manuscritos e membro do Comité executivo. McVan era *Assistant Curator for Membership Records*, responsábel da xestión dos expedientes dos membros. Longland era directora da biblioteca e especialista en bibliografía portuguesa.

A partir da década de 60 Jean R. Longland desempeñou unha intensa actividade como tradutora de poesía portuguesa, que será recoñecida co Premio Portugal en 1973. Segundo confesión propia, fora Guerra Da Cal –na altura profesor na New York University, membro da HSA desde outubro de 1960 e patrono da institución desde novembro do ano seguinte– quen prendera nela o interese pola tradución: “The interest of many translators can best be described as a passionate love affair. Certainly this is true in my own case, the passion having been ignited in a course given by Ernesto Guerra Da Cal” (Longland 136). O resultado máis notábel deste labor é a antoloxía bilingüe *Selections from Contemporary Portuguese Poetry* (1966), prologada por Ernesto Guerra Da Cal, unha ampla escolma de poemas³ que foi presentada no curso do VI Coloquio de Estudos Luso-Brasileiros celebrado nas uni-

3 Da autoría de J. Gomes Ferreira, José Régio, Saúl Dias, Alberto de Serpa, Miguel Torga, Carlos Queiroz, Adolfo Casais Monteiro, Merícia de Lemos, Tomaz Kim, Ruy Cinatti, Álvaro Feijó, Mário Dionísio, Fernando Namora, Jorge de Sena, Sophia, Raul de Carvalho, Egito Gonçalves, Mário Cesariny, João Maia, Antonio Manuel Couto Viana, Sebastião da Gama, Alexandre O'Neill, António Ramos Rosa, António Luís Moita, David Mourão-Ferreira, António Maria Lisboa e Alberto de Lacerda. O seu labor de tradución foi eloxiado por Taborda de Vasconcelos (Rodríguez Gómez 384).

versidades de Harvard e Columbia, unha reunión científica á que asiste como convidado Ramón Piñeiro.

Longland coñecera a Piñeiro en Compostela tres anos antes, en 1963. Nese ano viaxara a Europa en compañía de Alice Mc Van⁴, quen tiña a encomenda de comprar libros e facer diversas xestións para a institución, ao tempo que recababa materiais para un artigo sobre a escola de Menéndez Pidal. Segundo recolle no “Report of the trip to Spain, 1963” (carpeta Alice Mc Van, HSA), o informe sobre a súa actividade presentado á institución, visitaron España, Portugal e Inglaterra. En Lisboa mantiveron encontros con José Miguéis e con Fidelino de Figueiredo, e en Madrid con Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Lapesa, Ángela Figuera, Joaquín de Entrambasaguas, Julio Casares e Samuel Gili Gaya. Mc Van non puido encontrarse con Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo e Julián Marías, que “were not in Madrid for reasons of personal safety”. En Barcelona, entre outras persoas, encontrouse con “José Porter, the bookdealer, took me on a tour of his remarkable foundation, The Institute of North American Studies, housed in a modern building he has erected, with colorful rooms full of young Spaniards, studying, drinking coffee, and chatting”⁵.

4 Alén de seren colegas de traballo na HSA, Jean Longland e Alice Mc Van mantiñan unha estreita relación persoal. En carta á directora do *Gallaudet Today* uns meses despois do repentino pasamento de Mc Van en 1970, Longland menciona que compartiran vivenda durante 23 anos (carta de 14/7/1971, carpeta Alice Mc Van, HSA).

5 Laín, Ridruejo e Marías eran na altura opositores ao réxime franquista e membros do Comité Español del Congreso por la Libertad de la Cultura, organización a que estivo vinculado Domingo García-Sabell e, en menor medida, Ramón Piñeiro (Glondys 210-211). O Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, como o Congreso por la Libertad de la Cultura, era unha institución que formaba parte da acción cultural norteamericana no marco da guerra fría.

Nesta viaxe Longland entrara en contacto con Ramón Piñeiro por indicación de Ernesto Guerra da Cal⁶. Do desenvolvemento da visita sabemos pola correspondencia posterior entre Longland e Piñeiro: Compostela deixou unha viva impresión na norteamericana, coñeceu a Piñeiro e a súa dona Isabel López, a Penzol e a súa dona Blanca Jiménez, a Seoane e a súa dona Maruxa Fernández e a Fernández del Riego e recibiu como regalo un libro de nomes galegos⁷ (carta de 30/9/1963, CA 271/11 (1), Fundación Penzol; carta de 26/1/1964, CA 271/11 (3), Fundación Penzol). Pola súa parte Ramón Piñeiro, en carta a Da Cal, sinalará que “A señorita Longland é moi simpática, culta e intelixente. A todos produciu moi grata impresión. Encantoulle Galicia” (carta de 7/1/1964, carpeta Da Cal, HSA). O encontro serviu para que prendese definitivamente nela o interese pola cultura galega, e foi o punto de partida da cordial relación con Piñeiro que mantería durante décadas.

Pouco despois da visita a Compostela iníciase o intercambio epistolar entre Jean R. Longland e Ramón Piñeiro. Con data de 30 de setembro Longland envíalle unha carta lembrando a cidade e os amigos (“Estoy a pensar a cada momento en Galicia y en mis amigos gallegos. Barcelona era siempre mi ciudad predilecta de España pero ahora le estoy infiel –es Santiago”), con saúdos

6 Nunha carta posterior, comentando a resposta de García-Sabell ao discurso de ingreso de Piñeiro na RAG así o lembrará Longland: “‘Sempre a dar’ – that describes you exactly. And as García-Sabell says, often at the cost of your own work. I have always been ashamed that I burst in on your privacy and your work that day in Compostela, but I had been unable to find your telephone number, and I was determined to meet Ernesto’s friend” (carta de 11/3/1968, carpeta Jean R. Longland, HSA). Longland e Da Cal mantiñan unha estreita relación de colaboración no seo da HSA; como responsábel da Biblioteca Longland será a encargada de xestionar a doazón da biblioteca de Da Cal á institución logo da súa xubilación (Rodríguez Gómez 226, 432).

7 Talvez se trate de *Dos mil nombres gallegos* de Francisco Lanza Álvarez editado polo Centro Galego de Bos Aires en 1953.

para a súa dona, Isabel, e para o matrimonio Penzol (CA 271/11 (1), Fundación Penzol). De 29 abril de 1990 é a última carta que Longland, xa xubilada da HSA, lle remite, en resposta a outra de 4 de abril en que Piñeiro lle presentaba a Antón Santamarina e Pedro de Llano, enviados polo Consello da Cultura Galega para xestionar un posíbel acordo sobre o material gráfico do libro de Ruth Matilda Anderson, e comunicaba o pasamento da súa dona Isabel: “O Director actual da biblioteca da HSA enviou-me a sua carta do 4 de Abril, que levou notícias tão dolorosas. Gostei tanto da Isabel e eu também me lembro dos dias felizes na sua casa e na minha. O perfume de Isabel ainda permanece na minha memória” (carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (50), Fundación Penzol). Enre 1963 e 1990, Ramón Piñeiro recibe un total de 52 cartas e cartóns postais de Jean Longland, custodiados na actualidade no fondo Ramón Piñeiro da Fundación Penzol coa signatura CA 271/11 (1-52). Da maior parte deste material consérvase copia na HSA, que garda 51 documentos na carpeta de membro de Ramón Piñeiro –a copia das cartas remitidas pola institución, algunhas delas asinadas por Longland, as respostas de Piñeiro, a ficha de Piñeiro de membro da HSA–, máis un total de 84 documentos na carpeta de Jean R. Longland, a maioría cartas entre Piñeiro e Longland, de teor xeralmente máis persoal, aínda que é habitual que a dimensión persoal e a institucional se combinen nunha mesma comunicación. A correspondencia está escrita en español, portugués e inglés por parte de Longland e en galego e en español por parte de Piñeiro (agás incursións puntuais no uso do inglés para correspondencia oficial coa HSA).

O conxunto da documentación e, sobre todo, da correspondencia permite seguir a evolución dunha relación de amizade persoal e familiar –Piñeiro e a súa dona, Isabel, son hóspedes de Longland nalgunha das súas visitas a Nova York, Longland visita o matrimonio nas súas viaxes a Galiza e Portugal, intercambian

presentes en varias ocasións–, a rede de relacións entre ambos – con mencións constantes das amizades comúns, principalmente as residentes en Estados Unidos, Ernesto Guerra da Cal a máis destacada–, como Longland dá a referencia de Piñeiro ás súas amizades que visitan Galiza –Priscilla Muller, futura colega na HSA, e o seu esposo (carta de 15/6/1964, CA 271/11 (4), Fundación Penzol); unha amiga norteamericana residente en París que vai ir a Santiago⁸ facer unha reportaxe antes das cerimoniais do Ano Santo (carta de 22/2/1965, CA 271/11 (6), Fundación Penzol); Susanne Weiss, colega súa (carta de 2/10/1968, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (16), Fundación Penzol)–, como Longland o pon en contacto con persoas interesadas pola cultura galega –“Aconsejé a mi amigo y colega universitario, William Davis, que le mande sus poemas sobre asuntos [sic] gallegos, principalmente sobre Rosalía de Castro” (carta de 26/1/1964, CA 271/11 (3), Fundación Penzol)–, a introdución de Piñeiro no mundo académico norteamericano, o seu nomeamento como membro da HSA e a súa relación coa institución, o intercambio de libros, referencias bibliográficas e noticias relativas a Galiza –Longland informa a Piñeiro dunha exposición de arquitectura popular no MOMA na que “[h] abía dos grandes fotografías de horreos” (carta de 22/2/1965, CA 271/11 (6), Fundación Penzol)–, o historial dos envíos bibliográficos de Piñeiro á HSA, o envío de materiais –traducións inéditas de Longland de poemas de Da Cal e de cantigas medievais– e, tamén, como Piñeiro vai aproveitar esta condición de tradutora de Longland para a incorporar, a través da revista *Grial*, ao proxecto cultural de Galaxia.

No ano posterior á visita de Longland a Galiza, *Grial* vai publicar varias das súas traducións ao inglés de cantigas trobadorescas.

8 Dorothy F. Thum, segundo a carta de Piñeiro de 17/3/1965 (carpeta Jean R. Longland, HSA).

Previamente, acompañado dunha carta datada a 26 de xaneiro de 1964, a tradutora enviara a Piñeiro un dos primeiros exemplares de *Medieval Age*, unha antoloxía coordinada por Ángel Flores, que incluía varias cantigas traducidas por ela:

Hablé con Dr. Ángel Flores⁹ que tiene los derechos literarios. Dice que dará el permiso de re-editar si usted le pida [...] Mando también (o mejor, también) [sic] las traducciones inéditas que usted puede editar si quiere, aunque creo que Dr. Flores escogió las mejores. La traducción de Vivieaz hice para divertirme, por causa del nombre, pero salió lo que llamamos “doggerel” (¿coplas de ciego?) (CA 271/11 (3), Fundación Penzol)

No número 4 de *Grial* (abril-xuño 1964) unha nota extensa co título “A nosa poesía medieval traducida ó inglés” reseña brevemente *An Anthology of the Medieval Lyrics* (1962) para destacar a relación de trobadores galegos antologados e dar o nome dos seus tradutores: maioritariamente William Myron Davies, xunto con John E. Keller (que traduce só Afonso X) e Lawrence A. Sharpe, responsábel da tradución de senllas cantigas de Airas Nunes e de Afonso Lopez de Baian. Igualmente, recolle a noticia da recente publicación de *Medieval Age* (1963):

un ricaz mosaico literario da Europa medieval, que vai dende Beowulf a François Villon, figuran tamén os correspondentes á nosa lírica dos séculos XIII e XIV, representada por Airas Nunes, Fernández de Turneol, Pero Meogo, Xoán Zorro, Martín Códax, Rui Fernández, Bolseiro e máis Dom Dinís, con un total de 26

9 Ángel Flores escribe a Piñeiro co seu permiso para a reprodución dos poemas en *Grial* e ofrece tamén que poida facer o propio coas traducións de William Myron Davis para *An anthology of medieval lyrics* (carta de 3/3/1964, carpeta Jean R. Longland, HSA), unha información que recollerá a revista.

cantigas, sendo os trovadores máis favorecidos Martín Códax, Pero Meogo e Xoán Zorro, os dous primeiros con 5 cantigas cada ún i o terceiro con 4. Tódalas cantigas foron traducidas por Janet [sic] R. Longland, autora igualmente de outras traducións, aínda inéditas, de cantigas de Pedro Vivíaz, Roi Martín do Casal, Pedro Anes Solaz, Fernán do Esquío, Sancho I, Pedro García Buralés, etc.

A nota vai acompañada dunha selección de traducións desta segunda escolma en edición bilingüe, co agradecemento expreso ao editor do volume e á tradutora por permitiren editalas en *Grial*: quince cantigas, tres por trobador, de Airas Nunes, Nuno Fernandez Torneol, Pero Meogo, Joan Zorro e Martin Codax. En carta de 11 de agosto de 1964, Longland acusa recibo do número de *Grial* –“estoy muy contenta de ver mis pobres versiones poéticas en esa revista admirable”–, pide unha rectificación do erro no seu nome –“Me gustaría mucho ver una nota de explicación en el próximo número, visto que quiero establecer mi nombre como traductora”–, informa do lanzamento da *Luso-Brazilian Review* en Wisconsin –“Todos los escritores del primero [sic] número son mis amigos o conocidos: Ernesto, Raymond Sayers, Soares Amora, Veríssimo, etc. Los estudios luso-brasileños son cada vez más importantes aquí en los Estados Unidos”– e agradece vivamente o envío do *Cancionero Popular Gallego* –“le estoy muchísimo [sic] agradecida porque sé como es difícil conseguir-los [sic]” (carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (5), Fundación Penzol). A rectificación do nome errado vai vir no número 7 (xaneiro-marzo 1966) aproveitando a nota “Aitalidade de Airas Nunes”, que informa da publicación das cantigas do trobador na edición de Giuseppe

Tavani na *Collezione Internazionale de Filologia Romanza*¹⁰. Como “contribución a esta actualización internacional do noso poeta” publican as versións, aínda inéditas, de dúas cantigas feitas por Jean R. Longland, “autora de numerosas traducións inglesas de poetas galegos e portugueses”, dando fe do erro do seu nome na anterior publicación que “[r]eitificamos moi gustosos”.

Na correspondencia entre ambos en anos posteriores con frecuencia xorden aquí e acolá referencias á poesía trobadoresca, a traducións inéditas enviadas por Longland a Piñeiro, ou aos seus contactos con Celso Cunha. Piñeiro ocúpase ademais de fornecela de eventual material de traballo: envíalle, por exemplo, a edición de Manuel Rodrigues Lapa das *Cantigas d'escarnho e maldizer* editadas por Galaxia¹¹ – “Recibí el libro de Rodrigues Lapa pero en este momento no tengo tiempo de estudiarlo” (carta de 17/12/1965, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (7), Fundación Penzol). Longland consulta a Piñeiro dúbidas lingüísticas aparecidas no curso do seu traballo como bibliotecaria: “And since I’m writing, I’ll ask your help about a book I want to catalogue at the library, E QUEN FOR BELIDA COMO NOS BELIDAS. I enclose a copy of the front and back cover; don’t bother to return it. This is a curious little anthology that does not contain the poem quoted in the title! The problem is, who or what is Lanza? I’m sure you can solve the dúbida” (carta de 26/7/1970, carpeta Jean

10 En carta de 11/5/1968 Longland pedirá axuda a Piñeiro para localizar a colección (carpeta Ramón Piñeiro, HSA / CA 271/11 (13), Fundación Penzol). Piñeiro responde a consulta en carta de 28/5/1968 (carpeta Ramón Piñeiro, HSA).

11 O envío debeu ser solicitado pois a 16 de xullo de 1965 o Director-xerente de Galaxia envíalle un acuse de recibo dun cheque de 9,10 dólares polas *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (carpeta Jean R. Longland, HSA).

R. Longland, HSA / CA 271/11 (21), Fundación Penzol)¹². Ou teno ao tanto dos seus traballos e proxectos vinculados coa tradución da lírica medieval: “One of my current projects is a bibliography of English translations of medieval Galician-Portuguese poetry¹³. It’s for a homage volume that will come out next year: I’ll send you an offprint. You’ll be ashtonished to see how may there are: for example, nine of Nuno Fernandes Torneol’s “‘Levad’, amigo” (carta de 27/4/1974, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (36), Fundación Penzol).

O de Jean Longland en *Grial* é máis un dos nomes que conforman a escasa presenza feminina nos primeiros anos dunha revista que cando acolleu colaboracións (do tipo que for) de mulleres foi maioritariamente para incorporar nomes como os de Nina Epton ou Anne Marie Morris, estranxeiras e anglosaxoas, que co seu interese pola cultura galega representaban unha achega de capital simbólico (Regueira 331-333). Cabería engadir nesta nómina aínda a Marcia Andersen, estudante en Middlebury, destinataria da carta en que Piñeiro glosa as súas impresións dos Estados Unidos logo da súa primeira visita en 1966, publicada no número 14 de *Grial*, un texto en que menciona expresamente a Longland:

Con todas estas lembranzas, decátome de que non cumprín o ofrecemento de che presentar a Jean R. Longland, a xentil di-

12 Piñeiro resolve a dúbida desde Middlebury: “A palabra ‘lanzal’ é bastante utilizada no galego literario moderno. Trátase de un adxetivo que significa ‘esbelto’. No presente caso, non está empregado con moita propiedade. Coido que o utilizaron máis pola súa eufonía que polo seu significado, pois non semella atinado dicir que o nome de Compostela é ‘lanzal’” (carta de 29/7/1970, carpeta Ramón Piñeiro, HSA).

13 O traballo publicouse no ano seguinte co título “A preliminary bibliography of medieval Galician-Portuguese poetry in English translation” (Longland 135-153).

rectora da Biblioteca da Hispanic Society of America, excelente traductora ó inglés da poesía galega medieval e da portuguesa moderna, un dos espritos máis finos e sensibles que eu conozo. Na primeira ocasión, presentareicha. Sei que seredes boas amigas. (Piñeiro, “Carta” 407)

Piñeiro envíalle a carta publicada en *Grial* e Longland responde coas súas impresións de lectura que manifestan a vontade de coñecer a Marcia Andersen:

Durante la lectura, resolví pedirle a apresentarme [sic] a esta señorita, y enfin llegué a la nota muy cordial que prometió hacerlo. Muchas gracias por eso también. Siempre me gusta saber las impresiones de los extranjeros que visitan nuestro país y esto dié a su Carta un interés poco común. (carta de 16/2/1967, CA 271/11 (11), Fundación Penzol)

Na súa resposta, Piñeiro louva en extremo a Andersen, ponderando así de forma indirecta as virtudes da propia Jean Longland:

La joven Marcia fué la persona más interesante que conocí en Middlebury: muy inteligente, culta y de una extraordinaria sensibilidad artística y humana. La conocí al final del curso, pero en seguida hicimos buena amistad. En mi estimación personal yo le encontré afinidad con Vd. y se lo dije. Varias veces hablamos de mi amiga Jean. En la “Carta” no hice más que recoger y comentar los mismos temas de las conversaciones que tuvimos ahí. Ella también tiene interés en conocerla a Vd. y por eso se lo prometí (carta de 3/3/1967, carpeta Jean R. Longland, HSA)

Desta forma Piñeiro tecía as redes de relacións entre as persoas que coñecera e que partillaban, entre outros, o interese pola cul-

tura galega, ao tempo que reforzaba a súa posición e a de Galaxia como o elo que as unía.

Nina Epton, outra das escasas colaboradoras iniciais de *Grial*, vai ser tamén citada por Longland, que descubre con sorpresa a dedicatoria a Piñeiro dun libro seu: “Mandé venir de Holanda un libro inglés sobre Galicia y Vd. puede imaginar mi emoción al ver su nombre en la dedicatoria – GRAPES AND GRANITE de Nina Epton. Acabo de lerlo y de revivir mi estancia tan agradable en la tierra. Ai que saudades” (carta de 22/2/1965, CA 271/11 (6), Fundación Penzol).

A publicación das traducións de Jean R. Longland en *Grial* responde á atención preferente concedida, por Piñeiro e por Galaxia, á poesía medieval galego-portuguesa. Lembremos que en 1953 Galaxia publicara o primeiro volume da *Escolma de poesía galega*, dedicada ao período medieval, realizada por Xosé M^a Álvarez Blázquez e prologada por Manuel Rodrigues Lapa, as noticias continuadas e puntuais en *Grial* sobre os estudos e as edicións de lírica trobadoresca, iniciativas como a impartición dun curso do propio Lapa en setembro de 1963 na Fundación Penzol dirixido a romanistas galegos ou que Galaxia edite en 1965 as *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, a magna obra de Rodrigues Lapa.

A lírica trobadoresca proporcionaba á cultura galega unha carta de presentación en ámbitos académicos servindo á estratexia de internacionalización do grupo; ademais, permitía fortalecer as relacións co mundo cultural lusófono e, en particular, co lusitanismo; finalmente, respondía como elemento modelar á concepción cultural de Galiza que Piñeiro expresara xa en varios textos dos anos 50 –a “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, dende a ladeira dun castro lugués” de 1951 e os limiares a *Os Eidos* de Uxío Novoneyra (1955) e *As covas do rei Cintolo* de Daniel Cortezón (1956)– co liris-

mo, a saudade e a vivencia da paisaxe como elementos centrais do ser galego que podían e debían alimentar o renacer da literatura galega. A difusión da lírica galego-portuguesa facía posíbel a homologación internacional da cultura galega e abría posibilidades para, con novos instrumentos de análise, realizar unha lectura psicolóxica e espiritual do *corpus* trobadoresco.

A raíz do artigo “Glosas superficiais ao tema do mar da nosa lírica primitiva” –incluído no volume de homenaxe a Ramón Otero Pedrayo editado por Galaxia en 1958, e polo que os editores agardaran pacientemente– son moi significativos os intentos de facer de Ernesto Guerra da Cal, o eséxeta que tiraría os “ferrollos” que lingüistas e historiadores colocaran na lírica medieval. En varias cartas a Da Cal, Piñeiro expresa claramente esa idea:

Lin con infindo pracer o seu traballo. A interpretación anímica do maravilloso poema de Mendiño, que vostede tan sotilmente desenvolve, prodúxome verdadeira emoción. Compría resgatalo dos ferrollos dos lingüistas e historiadores. Vostede, meu amigo, devolveuno á súa verdadeira atmósfera espiritual. O mesmo se diga dos outros dous poetas. Lendo o seu fermoso traballo convencime dunha cousa que varias veces tiña pensado: que a nosa poesía medieval foi recuperada i escrarecida polos filólogos, pro agarda aínda pola iluminación valorativa da sensibilidade estética. E para isto, tan necesario, ademáis do saber filolóxico precisa-se sensibilidade e intuición poética. Poucas veces se armonizan ambas cualidás nunha mesma persoa. Por fortuna, no caso do amigo Da Cal dase esa feliz conxunción. Isto obrigáranos a falar noutra ocasión diste problema” (carta de 28/4/1958, carpeta Ernesto Guerra da Cal, HSA)

En dúas cartas de maio dese mesmo ano, Piñeiro insistirá de novo en que é preciso “facer o gran libro que a Galicia actual lles

debe ós nosos poetas medievaes, deuda que, hoxe por hoxe, so-
mentes o amigo Da Cal pode pagar cumpridamente no nome
da cultura galega” (carta de 25/5/1958, carpeta Ernesto Guerra
da Cal, HSA). Parece que Da Cal chegou a asumir a idea como
propia pois uns meses despois, en carta a Eduardo Blanco Amor,
presenta as “Glosas” como “un capítulo de un libro ya bastante
adelantado, sobre la sustancia lírica de nuestra poesía medieval.
Libro que pretenderá rescatar a esos poetas de las garras, o mejor,
de la apisonadora erudita de historiadores y medievalistas” (en
Rodríguez Gómez 165). Sexa como for, este proxecto, que Alonso
(142) considera que interesaba ao grupo Galaxia por asentar nunha
concepción idealista dos feitos culturais e fornecer un horizonte
de futuro para a crítica literaria máis aló das interpretacións pu-
ramente positivistas, non chegaría a ver a luz.

A correspondencia entre Piñeiro e Da Cal nos últimos anos
da década de 50 e primeiros da de 60 mostra tamén o paulatino
proceso de expansión do lusitanismo en Estados Unidos ao que
se referira Longland na súa carta de agosto de 1964, e como des-
de Galiza se agardaba con expectación a introdución dos estudos
galegos na academia. En carta a Da Cal de 25/5/1958, Piñeiro
sinala como Sebastián González está disposto a pór en marcha
estudos galegos en Porto Rico, que Alberto Machado da Rosa
e Sánchez Barbudo quizais cooperasen para facelo en Wiscon-
sin, que en Montreal se podería contar cun rapaz novo, Cores, e
ademais estaría el en Nova York. Nos finais da década de 50 as
expectativas son tales que Machado da Rosa as resumirá así en
carta ao propio Da Cal:

Em Santiago todos aguardam que algures no mundo apareça um
instituto qualquer que inclua o nome “galaico”. E eu pensei que
o de N.Y.U. talvez pudesse... Não acha? Era uma grande conso-
lação (carta de 10/4/1959, carpeta Alberto Machado da Rosa, HSA)

En cartas posteriores Piñeiro seguirá informando a Guerra Da Cal de posibilidades e de vontades, como a de Agostinho da Silva de establecer na Universidade da Bahia un Núcleo de Estudos Galegos (carta de 9/12/1959, carpeta Ernesto Guerra Da Cal, HSA) ou a de Lothar F. Hensel de crear sección de estudos galegos na Universidade de Rio Grande do Sul (carta de 23/1/1960, carpeta Ernesto Guerra Da Cal, HSA). Mais no ámbito norteamericano será a acción conxunta do propio Guerra Da Cal –profesor na altura na New York University e logo, a partir de 1964, na City University of New York, no Queens College (Rodríguez Gómez 255)– e doutro exilado republicano, Emilio González López –profesor no Hunter College da CUNY e sinatura frecuente nos primeiros números de *Grial*–, a que fará posíbel a presenza de Piñeiro nos Estados Unidos no ano 1966, en Harvard no VI Coloquio de Estudos Luso-Brasileiros e no campus de verán de Middlebury College en Vermont. En primeiro lugar acode a Middlebury, convidado por Emilio González López, e logo a Harvard, grazas a mediación de Da Cal (Rodríguez Gómez 286)¹⁴.

En xaneiro dese ano Longland recibe noticia da súa próxima visita a Nova York e ofrece a súa casa no 2201 Amsterdam Avenue para aloxar a Piñeiro e a Isabel, a súa dona, durante a estadía (carta de 28/1/1966, CA 271/11 (9), Fundación Penzol); en xullo agradece a postal que Piñeiro lle envía desde Middlebury e insis-

14 Na correspondencia con Longland, Piñeiro preséntao así: “Yo tendré que ir a fines de junio y estaré en Middelbury [sic] hasta mediados de agosto, pues el motivo del viaje es una invitación del profesor González López para dar un curso sobre el pensamiento de Ortega y Gasset y sobre el ensayo español contemporáneo en el curso de verano de Middelbury [sic]. Parece que ese curso termina a mediados de agosto. Pero el profesor Francis M. Rogers de la Harvard University me propone que me quede para asistir al VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, que será del 7 al 12 de septiembre” (carta de 15/2/1966, carpeta Jean R. Longland, HSA).

te en coñecer as datas da súa posíbel visita a Nova York, ademais de comunicar algúns detalles persoais, e anunciar a súa presenza durante todo o Coloquio. Por unha carta posterior, sabemos que o matrimonio Piñeiro estivo na casa de Longland e que “la Hispanic Society fue una de las cosas que más me impresionaron ahí en New York” (carta de 3/3/1967, carpeta Jean R. Longland, HSA).

Se ben a estadia en Middlebury deu a Piñeiro a ocasión de establecer contactos e relacións, foi o Coloquio o foro privilexiado para colocar a cuestión do papel de Galiza e do galego nos estudos luso-brasileiros. A intervención de Ramón Piñeiro, presentado como representante da Editorial Galaxia, “Galician in Luso-Brazilian Studies”¹⁵, publicouse no volume de actas cun comentario de Celso Cunha, na mesma sección de “Lingüística” que as de José Herculano de Carvalho –comentada por David M. Feldman– e de José Mattoso Câmara –comentada por Brian F. Head (Sayers 47-71). Piñeiro céntrase en destacar o valor do galego para todas as persoas interesadas nos estudos luso-brasileiros, argumentando a común orixe lingüística, e salienta a lírica medieval galego-portuguesa, o gran caudal documental en galego dos séculos XIII a XVI e o vigoroso rebrote cultural contemporáneo (con destaque para as achegas de Galaxia no ámbito do ensaio¹⁶). No resumo da discusión posterior á presentación das ponencias, as intervencións sobre a presentación de Piñeiro van centrarse

15 O texto orixinal, en galego, leva por título “Galicia nos estudos luso-brasileiros” e foi publicado en *Grial* (Piñeiro, “Galicia” 457-459). A versión inglesa débese a Marcia Andersen (Piñeiro, “Carta” 393); na tradución o título foi levemente modificado: “Galician in Luso-Brazilian Studies” (Piñeiro, “Galician” 47-49).

16 En alusión indirecta: “expressing the subtle conceptual complexities of Heideggerian philosophy, or of explaining the refined convolutions of James Joyce, or of defining that spiritual phenomenon known as *humor*, or of revealing the meaning of the fluctuating spiritual states through the interpretative criteria of Jungian psychology” (Piñeiro, “Galician” 49).

no ámbito medieval, e Da Cal propón a Joseph Piel como responsable dunha comisión para fixar normas para a publicación dos documentos medievais galegos, que o profesor alemán acolle suxerindo a celebración dun “colloquium on Galician studies, to be held perhaps in the South of France” (Sayers 70). En carta a Da Cal de 29/9/1966, Piñeiro mencionará a súa conversa con Piel logo da clausura do Congreso nun bar de Broadway:

Seguimos falando da Comisión que il presidirá. Está animado. Díxome que o Celso de volta de París, pasará por Lisboa e concretarán plans. Despois, de camiño prá Alemaña, o Piel virá verme a Compostela. Como me atopei eiquí con dúas cartas do Lapa, ao contestarlle xa lle dou un primeiro informe dos acordos de Harvard

Piñeiro é consciente da importancia simbólica da súa intervención (“falouse galego en Harvard” afirmará na anteriormente citada carta a Seoane) mais o comentario de Cunha e a discusión final mostran como, a pesar dos seus esforzos en ampliar o foco, o galego seguía a ser para a maior parte do público unha lingua poética por excelencia (así o di expresamente Cunha) e merecente de estudo principalmente no período medieval: nos documentos inéditos conservados e no cultivo poético trobadoresco.

Nos anos seguintes á súa primeira estadía estadounidense continúa o contacto de Ramón Piñeiro con Jean R. Longland, a quen comunica puntualmente as súas previsións de futuras visitas. Veranse de novo en Estados Unidos no verán do ano 1967. Na correspondencia posterior Longland móstrase particularmente interesada e emocionada polo ingreso do autor lucense na Real Academia Galega, Piñeiro envíalle o seu discurso de ingreso “A lingoaxe i as lingoas” e, en carta de 11 de marzo de 1968, a primeira que Longland lle escribe en inglés (“it is high time you stopped

pretending you don't know it!"), parabenízao e interésase especialmente por algunhas cuestións:

And the discurso! I read it immediately with great excitement. Your vigorous plea for the Gallegan language should be very effective. There were a number of interesting points to me – for instance, about mass in the vernacular. Is it said in Catalan in Cataluña? Do you think the exclusion of Gallegan from the mass is political, to avoid separatism? (Don't answer this if not convenient)¹⁷ (CA 271/11 (12), Fundación Penzol)

Afirmado o seu perfil académico coas aulas en Middlebury e co ingreso na Real Academia Galega, Jean vai propolo como membro correspondente da HSA en abril de 1968. Unha nota conservada na carpeta Ramón Piñeiro dá constancia do feito:

Prospective Members

Ramón Piñeiro: outstanding in the movement for Gallegan language and literature; editor of GRIAL; teacher in Middlebury summer school; author; member of Academia Gallega; etc.

17 Piñeiro responderá por extenso: "En gran parte se debe a que los obispos de Galicia, salvo el de Santiago, no son gallegos. Por prejuicios políticos, son hostiles a la implantación de la misa en gallego, porque creen que eso favorece al galleguismo. En cambio, el cardenal de Santiago, que es gallego, comprende que los católicos gallegos tienen derecho a rezar en su lengua y es partidario de que así se reconozca. También hay muchos sacerdotes, sobre todo los jóvenes, que son partidarios. Como hubo muchas peticiones en este sentido, por ahora autorizaron tres misas semanales en La Coruña, una en Orense y otra aquí en Santiago. Todas tienen gran éxito y la gente se emociona. En vista de eso, es muy probable que poco a poco se vayan implantando en las restantes ciudades gallegas y, finalmente, en el campo. Yo soy más bien optimista" (carta de 18/3/1968, carpeta Jean R. Longland, HSA).

See the last section of his *A LINGOAXE E AS LINGOAS* for further information (discourse by García-Sabell).

Nominated by JRL, 4.27.68

Unha anotación a man indica “renominated – ’69”¹⁸. De feito só foi neste ano, na sesión de 19 de novembro, cando é escollido por unanimidade como membro correspondente da sociedade, ao tempo que Ramón Otero Pedrayo, que fora proposto por Ernesto Guerra Da Cal. Piñeiro agradece o nomeamento en carta de 11/12/1969 dirixida a Theodore Beardsley, presidente da HSA. Na ficha de membro correspondente, que contén datos persoais e profesionais, o rexistro da actividade profesional sinala a súa condición de profesor visitante en Middlebury (1966-1970), a participación no VI Coloquio Luso-Brasileiro e unha conferencia na Universidade de Lisboa “sobre las diferencias en el concepto de Saudade en el pensamiento gallego y en el portugués” e, na sección correspondente á participación en sociedades científicas, a súa pertenza á Academia Galega e ao patronato da Fundación Penzol¹⁹.

18 Máis unha nota, co nome de Jean R. Longland, contén outra breve semblanza: “Ramón Piñeiro is one of the foremost workers in the Galician renaissance. He has written on Rosalía de Castro, and his essays on “saudade” have been translated into Castilian and used as university texts. He works tirelessly for the quarterly GRIAL and for the REVISTA DE ECONOMIA DE GALICIA, and is active in the Editorial Galaxia, which publishes Galician books, and in the Fundación Penzol, which sponsors Galician studies. He is a member of the Real Academia Gallega.

He is recommended for membership not only for his published works of philosophy and criticism, but for his contribution to the rebirth of the Galician language as a literary instrument”. Esta nota vai acompañada da anotación manuscrita “Do” e debe corresponderse coa nominación de 1969.

19 Esta formulario era completado por cada novo membro logo do seu nomeamento; recibíano xunto co certificado de membro, o catálogo de publicacións da HSA e o volume coa historia da sociedade. Piñeiro acusa recibo deste material e

No ano 1968 Piñeiro e Longland non coincidiran nos Estados Unidos, si o farán nos veráns dos anos 69 e 70, o último en que Piñeiro é convidado a Middlebury. Nunha nota conservada na carpeta de Longland na HSA, ela anotou “August 21st, 1969: I gave a party for the Piñeiros on their one night in New York before flying to Madrid”²⁰ xunto cos asistentes á velada: Ramón and Isabel, Dr. and Mrs. Beardsley, José e Camila Miguéis, Emilio and María González López, Raymond Sayers, Manoel Cardozo e a propia Jean²¹. No ano seguinte, puideron só verse na HSA a onde Piñeiro acode e onde debeu levarlle de presente unha máscara de Sargadelos: “It was a delightful surprise to see you at the HSA, and Ernesto was pleased too. And the whole staff come to admire the ceramic mask” (carta de 26/7/1970, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (21), Fundación Penzol).

Como dixemos, Piñeiro non volverá ao campus de verán en 1971. Segundo informa a Longland: “Houbo cambios grandes en

envía a ficha de membro e unha fotografía recente para os arquivos da sociedade en carta a June Blanchard de 23/9/1970 (carpeta Ramón Piñeiro, HSA).

20 A celebración foi no seu domicilio no 490 West End. En carta de 16/12/1967 Longland comunicara a Piñeiro o seu novo enderezo.

21 Á organización deste encontro refírese en carta de 3/8/1969, cando ofrece que se aloxen na súa casa na última noite en Nova York: “Se vocês se hospedarem aqui, eu podia convidar Ernesto e Elsie Da Cal e o Raymond para uma festinha. Falei ontem com o Ernesto que prepara um trabalho sobre os poemas galegos de Lorca. Parece que Ernesto colaborou neles”. A presenza de Emilio González López e da súa esposa foi suxerida por Piñeiro (carta de 6/8/1969, carpeta Jean R. Longland, HSA). Nunha carta de 28/8/1969 o lucense agradece a súa acollida: “Frente á imaxe dura e agria que de América se ten polo mundo adiante, nós imos coñecendo –e, naturalmente, estimando– unha América moi distinta: amistosa, aberta, xentil, xenerosa, entusiasta, ou seña, nobremente humana. Un bó símbolo desa América verdadeira –a América dos sentimentos humanos, non a dos grandes interese materiais–, é a nosa amiga Jean. Temos moito pracer en lle manifestar a nosa gratitude polo privilexio que nos ofreceu introducíndonos no ámbito espiritual do seu círculo amistoso”.

Middlebury, e tamén cambios no profesorado. Percuran uma [sic] profunda renovación, como os tempos reclaman en todas as universidades” (carta de 25/7/1971, carpeta Jean R. Longland, HSA). Os seus próximos encontros terán lugar no Porto e na Galiza, nos anos 1972 e 1973 respectivamente. No primeiro caso, e ante a imposibilidade de Jean desprazarse a Galiza, Piñeiro infórmaa de que “[c]omo non queremos deixar de a ver, estamos preparando uma viaxem [sic] a Porto. Trataremos de estar nesa cidade o sábado día 11. Como sabemos o hotel en que se hospeda, procurarémosla. Alégranos moito a idea deste encontro” (carta de 4/11/1972, carpeta Jean R. Longland, HSA). En xuño do ano seguinte Jean devolveralles a visita, aproveitando as súas vacacións en Portugal, acompañada polo poeta Egito Gonçalves que, ante as dificultades de usar os medios de transporte públicos, se ofrece a levala a Compostela (carta de 20/5/1973, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (31), Fundación Penzol). Pasarán na cidade os días 16 e 17 de xuño.

Non volverán encontrarse persoalmente, aínda que manterán unha correspondencia cada vez máis espaciada no tempo, sempre cumprindo coa cita obrigada da postal de Nadal, que tanto a familia Piñeiro como Longland remiten, as dela as máis das veces incluíndo versos de poetas portugueses contemporáneos, os do matrimonio frecuentemente con motivos galegos. Continuará o intercambio de noticias sobre intereses comúns e, sobre todo, de amigos e amigas de ambos. De novo acudindo á función de anfitrión de Piñeiro, Longland adiantaralle en 1973 a viaxe que ten previsto realizar Ruth Matilda Anderson a España en 1975 e pediralle que a acompañen a Padrón (“She wants very much to see the Casa de Rosalía, and I told her that if she went to Santiago, I was sure you would take her to Padrón. I know you admire her work on Galicia”, carta de 22/10/1973, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (34), Fundación Penzol), ao que acceden con

gusto. Nas cartas da década de 80 é mencionado frecuentemente Amado Ricón, daquela profesor en Nova York, a maior parte das veces como mediador entre ambos, por exemplo cando Piñeiro solicita unha copia da Crónica Galega de 1404 dos fondos da HSA para Ramón Lorenzo, que pagará Ricón e que logo pagarán a este (carta de 5/5/1981, carpeta Jean R. Longland, HSA) ou cando Longland o menciona a propósito dunha posíbel exposición de Ruth Matilda Anderson en Galiza (“We are now discussing with Dr. Ricón the possibility of an exhibition at the Museo do Pobo Galego of Ruth M. Anderson’s photographs of Galicia. Perhaps you know that she died last spring. Such an exhibition would be a fitting memorial to her”, carta de 10/11/1983, carpeta Ramón Piñeiro, HSA / CA 271/11 (49), Fundación Penzol). Piñeiro continuará a enviar numeroso material bibliográfico á HSA: os sucesivos volumes da *Gran Enciclopedia Gallega* (“Coido que debe figurar nesa Biblioteca”, carta de 23/6/1980, carpeta Jean R. Longland, HSA), a colección completa da revista *Nós*, o *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* de Eladio Rodríguez, anexos de *Verba*, boa parte das novidades literarias de *Galaxia* etc.

O interese pola literatura galega, especialmente pola poesía, prendeu en Jean Longland, que procurou pola súa conta antoloxías poéticas como *Poesía de Galicia* de Alejandro Finisterre (carta de 22/2/1965, CA 271/11 (6), Fundación Penzol), *Sete voces perenes da Galiza lírica* de Hugo Rocha (“sem demora peguei no capítulo sobre Martín Codax. Que saudades de Vigo!”, carta de 6/8/1970, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (22), Fundación Penzol²²), *Ocho siglos de poesía gallega* de Carmen Martín Gaité, que alguén lle prestara previamente (“it is so useful that I

22 Na mesma carta sinala: “Na biblioteca pedi as normas ortográficas da Academia Gallega, descritas em EL LIBRO ESPAÑOL. Há muitas notícias da Galiza em cada número”.

have ordered a copy for myself”, carta de 9/3/1976, carpeta Jean R. Longland, HSA / CA 271/11 (40), Fundación Penzol). Piñeiro tamén procurou avivar a súa atención á poesía galega, para alén da medieval, e remitiulle, por exemplo, as *Poesías* de Manuel Antonio que Longland agradece (carta de 22/10/1973, carpeta Longland, HSA / CA 271/11 (34), Fundación Penzol).

Até onde sabemos, a actividade como tradutora de poesía galega de Jean R. Longland non foi alén das cantigas medievais e dalgúns poemas de Ernesto Guerra Da Cal, mais, como acabamos de demostrar, tivo un papel relevante no establecemento da rede de relacións internacionais do grupo Galaxia nos anos 60 e 70 do pasado século.

Referencias bibliográficas

- A History of the Hispanic Society of America. Museum and Library (1904-1954)*. Hispanic Society of America, 1954
- Alonso Nogueira, Álex. “Alén da lúa de alén mar: traxectorias dos intelectuais galegos exiliados en Nova York.” *Emigración e exilio nos Estados Unidos de América: experiencias de Galicia e Azores* coord. por Alberto Pena et al., Consello da Cultura Galega, 2015, pp. 135-156.
- Codding, Michael. “Archer Milton Huntington, champion of Spain in the United States.” *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, ed. por Richard Kagan, University of Illinois Press, pp. 142-170.
- Espinosa Fernández, Noemí. *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America. Ruth Matilda Anderson*. Tese de doutoramento inédita, Universidad de Castilla La Mancha, 2010.
- Glondys, Olga. *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- Longland, Jean R. “A preliminary bibliography of medieval Galician-

- Portuguese poetry in English translation." *Studies in honor of Lloyd A. Kasten*, University of Wisconsin, Hispanic seminary of medieval studies, 1975, pp. 135-153.
- Piñeiro, Ramón. "Carta a Marcia Andersen." *Grial*, 14, 1966, pp. 393-407.
- . "Galician in Luso-Brazilian Studies." *Portugal and Brazil in transition* ed. por Raymond Sayers, University of Minnesota Press, 1968, pp. 47-49.
- . "Galicia nos estudos luso-brasileiros." *Grial*, 18, 1967, pp. 457-459.
- Regueira, Mario. *A narrativa na reconstrución do campo literario galego de posguerra. Repertorios e imaxinario nacional no proxecto de Galaxia*. Tese de doutoramento inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2015.
- Rodríguez Gómez, José Manuel (Joel R. Gómez). *A trajetória de Ernesto Guerra da Cal nos campos científico e literário*. Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- Sayers, Raymond, ed. *Portugal and Brazil in transition*. University of Minnesota Press, 1968.

Algunas observaciones sobre el uso del lenguaje (no) sexista en los medios electrónicos en Galicia

Irena Fialová
Universidad de Ostrava

Resumen: El objetivo del trabajo es la presentación de los principios clave de la redacción de un texto no sexista. Se presenta la base teórica, en la que se definen los términos relacionados con el tema (sexismo, androcentrismo), que después se ilustra con una serie de ejemplos, extraídos de las noticias de varios medios de comunicación gallegos como por ejemplo *Galicia Hoxe*, *Sermos Galiza* o *Praza Pública*. Se comenta no solo la presencia de usos sexistas en estos medios de comunicación electrónicos, sino que se fija la atención también en los recursos utilizados para visibilizar a las mujeres y evitar los estereotipos en la redacción de las noticias.

Palabras clave: lenguaje (no) sexista, estilo periodístico, masculino genérico, género femenino, nombres de profesiones

Resumo: O obxectivo do traballo é a presentación dos principios chave da redacción dun texto non sexista. Preséntase a base teórica, na que se definen os termos relacionados co tema (sexismo, androcentrismo), que despois se ilustra cunha serie de exemplos, extraídos das noticias de varios medios de comunicación galegos como por exemplo *Galicia Hoxe*, *Sermos Galiza* ou *Praza Pública*. Coméntase non só a presenza de usos sexistas nestes medios de comunicación electrónicos, senón que se fixa a atención tamén nos recursos utilizados para visibilizar as mulleres e evitar os estereotipos na redacción das noticias.

Palabras chave: linguaxe (non) sexista, estilo periodístico, masculino xenérico, xénero feminino, nomes de profesións

Abstract: The work aims to present elementary rules used while writing non-sexist texts. In the theoretical part, the terms connected to the topic (sexism, androcentrism, (non-) sexist language) are defined and then illustrated with a series of examples excerpted from news published in various Galician media, for example *Galicia Hoxe*, *Sermos Galiza* or *Praza Pública*. The article not only

comments the presence of sexist language in these electronic media, but also pays attention to the means which make women visible and help to avoid stereotypes while writing news.

Keywords: (non-)sexist language, journalistic style, generic masculine, feminine gender, profession names.

1. Introducción

El propósito de nuestro trabajo es presentar en líneas generales los usos sexistas del lenguaje y recordar las estrategias que proponen diferentes guías de lenguaje no sexista para evitarlos. Para tal fin partiremos no solo de los materiales sobre la lengua gallega, sino, por su afinidad con el castellano, también de los textos dedicados a este. En la segunda parte del artículo mostraremos algunos ejemplos concretos de usos sexistas o, al revés, no sexistas, que pueden ser observados en los periódicos electrónicos gallegos actuales.

2. El concepto de sexismo y androcentrismo

Antes de todo, consideramos de mayor importancia definir el concepto de sexismo. El *Diccionario de la lengua española* (RAE) lo define como “Discriminación de las personas por razón de sexo”. En líneas parecidas pero más ampliadas se pronuncia también el *Dicionario da Real Academia Galega* (RAG): “Ideoloxía, comportamento ou actitude que manifesta discriminación das persoas atendendo ao seu sexo”. Sin embargo, en muchos trabajos dedicados al tema del sexismo, androcentrismo, machismo y otros conceptos afines, el sexismo se define como un fenómeno menos general que el que se presenta en estas dos definiciones, discrepando con ellas y concretizando que el sexo femenino resulta más perjudicado por estas actitudes descritas. Por ejemplo Lledó (*Cambio lingüístico* 37) habla sobre “una actitud que se caracteriza

por el menosprecio y la desvalorización, por exceso o por defecto, de lo que son o hacen las mujeres”. Por su parte, Sau (257) define el sexismo como “conjunto de todos y cada uno de los métodos empleados en el seno del patriarcado para poder mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al sexo dominado: el femenino”.

Con el sexismo está relacionado otro término, el androcen-trismo, que es según Lledó

un punto de vista, una determinada y parcial visión del mundo, es la consideración que lo que han hecho los hombres es lo que ha hecho la humanidad (o que todo lo que ha realizado el género humano lo han realizado sólo los hombres), es pensar que lo que es bueno para el hombre es bueno para la humanidad, es considerar que el hombre es el centro del mundo y el patrón para medir cualquier persona. (Lledó, *El sexismo y el androcentrismo* 12)

Se trata entonces más bien de una visión, una óptica que sitúa al varón en el centro del mundo, una pauta con la cual se compara todo, dado que su enfoque masculino es considerado universal, propio de toda la humanidad. Según el sesgo androcentrista las mujeres y su mundo se vuelven prácticamente invisibles. Debido al vínculo evidente entre estos dos conceptos mencionados, a lo largo de este artículo vamos a comentar los usos sexistas y androcéntricos sin ninguna distinción.

Aunque la mayoría de los trabajos presenta el sexismo como un fenómeno consciente por parte del hablante (Sau 171, Varela 180), existen opiniones que dicen que las manifestaciones del sexismo pueden surgir también de una manera inconsciente (Masterman 222). Sea como fuere, el sexismo lleva a la formación de estereotipos sexistas, palabras o estructuras discriminatorias creadas debido a la visión parcial del mundo.

Hablando del sexismo y el androcentrismo siempre surge una serie de preguntas, es decir, ¿cómo se puede desarraigar el sexismo y el androcentrismo de la sociedad? ¿Cuál es la relación entre el lenguaje sexista y la presencia del sexismo y androcentrismo en la sociedad? ¿Si cambiamos la sociedad haciéndola menos sexista, cambiará después también el lenguaje en este aspecto? O al revés: ¿podemos conseguir cambios en la sociedad modificando el lenguaje? Esta última idea parece ser compartida por la mayoría de las y los autores que parten desde el punto de vista de la lingüística feminista.

3. El sexismo lingüístico

El sexismo puede ser lingüístico o social. El término *sexismo lingüístico* o *lenguaje sexista* lo aplicamos cuando un hablante emite un mensaje que por su forma resulta discriminatorio por razón de sexo, mientras que en el sexismo social se manifiesta la discriminación que se debe al fondo, es decir al significado del mensaje. Por motivos obvios, en las siguientes páginas comentaremos algunos aspectos tan solo del primero, siendo el concepto del masculino genérico el más llamativo (y controvertido también). A modo de introducción y para hacernos una idea general, nos puede servir bien el siguiente ejemplo:

“E ofrecer aos cidadáns¹ un proxecto viable, crible e, dende logo, radicalmente distinto do goberno que temos agora”, apostilou, sobre o do PPdeG. o voceiro socialista no Parlamento galego coincidindo coa súa presenza na presentación do ‘Anuario 2016’ do Foro Económico de Galicia.

<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/psdeg-da-feito-non-habera-cambios-nas-listas-as-eleccions-xuno/idEdicion-2016-04-29/idNoticia-994593/>

1 El subrayado en este y en otros ejemplos es nuestro.

¿Por qué utilizar el sustantivo “os cidadáns” si nos referimos a todo el colectivo, tanto a los ciudadanos como a las ciudadanas? ¿Son los ciudadanos del ejemplo solo varones? ¿No se puede evitar esta ambigüedad de alguna manera? A estas preguntas (y a muchas más) responden las estrategias que utilizamos al aplicar el lenguaje no sexista.

Para poder seguir desarrollando el tema que nos hemos propuesto al principio del trabajo, tenemos que adoptar cierta actitud al respecto, y esta concuerda con la tesis de que las lenguas en sí mismas sí tienen cierto potencial que puede influir en la sociedad. Sin embargo, como muy a menudo se repite, las lenguas en sí mismas no son sexistas. Los que sí pueden ser sexistas son los hablantes cuyos usos concretos teñidos de sexismo pueden tener consecuencias en la sociedad. Es decir, la lengua refleja la realidad, es la forma del pensamiento, un producto de una sociedad concreta; por eso existe una fuerte relación entre ella y la sociedad. Sírvanos como ejemplo la cita de Castro Vázquez (“Galego+non sexista” 36) “Manter estes usos sexistas [da linguaxe] supón un verdadeiro obstáculo no camiño cara á igualdade de xénero”. Otra filóloga que se pronuncia al respecto es por ejemplo Lledó (*El sexismo y el androcentrismo* 25): “[L]a lengua, además de reflejar la sociedad, estructura la realidad, es decir, la lengua condiciona y limita el pensamiento, la imaginación y el desarrollo social y cultural”. Aunque sobre la mutua relación entre la sociedad y el lenguaje existen muchas opiniones divergentes, lo que parece inequívoco es que utilizando ciertas formas o estructuras no sexistas sí se puede incidir (por lo menos parcialmente) de una manera positiva sobre el lenguaje, sensibilizando a la sociedad sobre esta cuestión y visibilizando a una mitad de la población, las mujeres.

La misma postura la adoptan las guías publicadas por universidades, comunidades autónomas, sindicatos, ayuntamientos y otras instituciones que con sus indicaciones pretenden influir, de

cierta manera, en los usos lingüísticos en los medios de comunicación, en las instituciones o centros de enseñanza. Es evidente que no se puede obligar a nadie a utilizar determinadas expresiones, siempre serán las y los hablantes los que decidirán sobre sus usos concretos, pero lo que sí que se puede hacer es dar indicaciones para evitar los usos sexistas. Es la manera de expresarnos, escribir, hablar, traducir la que habla por nosotros y que revela nuestra sensibilidad social o, al revés, su ausencia.

Nos parece muy oportuna la comparación que hace Agulló i Garcia en su *Guía rápida para unha linguaxe non sexista* al constatar que cuando una o uno empieza a utilizar el lenguaje no sexista, es como “aprender a falar de novo”. Es decir, no se niega la necesidad de cierto esfuerzo, pero conlleva la satisfacción en forma del uso del lenguaje incluyente (llamado también inclusivo o integrador).

El lenguaje no sexista tiene por cometido, entre otras cosas, las siguientes tareas: representar a las personas de una manera ni positiva ni negativa, visibilizar a la mujer y dejar de ocultar el género femenino.

En la siguiente parte nos gustaría repasar, aunque de forma muy somera, los principales usos sexistas del lenguaje y las propuestas de cómo evitarlos. Debido a que el gallego y el castellano tienen sistemas lingüísticos muy cercanos, las guías de lenguaje no sexista para el gallego en muchas ocasiones parten no solo de las fuentes gallegas, sino también españolas, lo que hemos hecho en la preparación de este panorama nosotros también.²

2 Sin embargo, hay que admitir que las estrategias del lenguaje no sexista llevan en algunos casos una carga subjetiva y polémica que podemos ver en muchos comentarios que se suelen hacer al respecto. Estas críticas les reprochan que van contra el principio de la economía del lenguaje, que limitan la riqueza del lenguaje, que defender los usos no sexistas es un detalle en comparación con los ‘problemas de verdad’, etc. El mayor impacto mediático tuvo sin duda el artículo del académico Ignacio Bosque (aprobado también por el pleno de

4. Los usos sexistas y recursos de cómo evitarlos

Dicho esto, queremos mencionar los usos considerados como sexistas más frecuentes. Partiremos de la clasificación propuesta por Castro Vázquez (“Cara a un uso non sexista” 45), es decir, nos fijaremos primero en los usos sexistas a nivel discursivo y después a nivel de la norma lingüística.

Con respecto al discurso detectamos, entre otros, los siguientes usos asimétricos en cuanto a los nombres y apellidos: en muchos textos se refiere al varón con su apellido, mientras que a la mujer con su nombre de pila. En relaciones familiares se acude a la expresión de “la pertenencia” de la mujer al hombre mediante su calidad de *esposa de*, *viúva de* tratando a la mujer en relación con su esposo y no por su propia posición en la sociedad. La asimetría se percibe también en el uso del artículo definido con los apellidos de mujeres famosas (*a Caballé*).

Ante todo, en los medios de comunicación nos encontramos con demasiado énfasis en la palabra *muller* donde no sea necesario y sería conveniente utilizar solo la denominación de la profesión: *avogada*, *escritora* y no *muller avogada*, *muller escritora*, etc.

El último grupo abundante en ejemplos de usos sexistas a nivel discursivo –que Lledó (*Cambio lingüístico* 37), a su vez, lo denomina “Contenidos sexistas” – lo representa el énfasis en lo sexual o físico cuando se habla de las mujeres, la pasividad que se les suele atribuir, mientras que el activo es el varón. También la distribución de los roles en los masculinos y femeninos, es decir, una caída en los estereotipos (mujer: secretaria, cocinera, limpiadora frente a hombre: jefe, director, ingeniero) forma una parte inherente de los usos sexistas.

la Real Academia Española en 2012): Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer, en el que comenta y critica una serie de guías de lenguaje no sexista.

Prácticamente a todos estos usos les podemos aplicar la llamada “regla de la inversión”, es decir, invertir el género y evaluar la construcción, oración, etc., desde el punto de vista de su aceptabilidad. Si se trata de un resultado asimétrico, estamos ante un ejemplo de una expresión sexista y/o androcéntrica.

En cambio, en el ámbito de la norma los recursos (no) sexistas están relacionados con las reglas lingüísticas que muchas y muchos lingüistas consideran como dadas por el sistema y por esta razón deberían ser intocables. Por otro lado, son las guías de uso no sexista las que se fijan en esta problemática, proponen una serie de soluciones de cómo erradicar las palabras y estructuras consideradas discriminatorias y que nos sirvieron como fuente para los ejemplos mencionados a continuación (Agulló i Garcia, Bermúdez Blanco y Cid Fernández, Meana Suárez, Calero Fernández, Moreno Fernández).

En primer lugar se trata del ya mencionado masculino genérico. El masculino se considera tradicionalmente como no marcado, neutro, genérico, abarcador tanto del género masculino como el femenino. Sin embargo, si nos referimos con él a un grupo de personas en su conjunto, podemos hablar sobre su uso androcéntrico porque con él se invisibiliza a las mujeres. Por esta razón, a veces se denomina masculino presuntamente genérico o supuesto genérico. Además, a la especificación del género nos llevan también razones pragmáticas: el uso del masculino como genérico nos puede llevar a la confusión: no sabemos si se refiere tan solo a un grupo masculino o a un grupo de personas en general. Como recursos del lenguaje no sexista que pueden solucionar estos problemas sirven las siguientes posibilidades:

- usar las formas de los dos géneros, masculino y femenino: *os cidadáns e as cidadás; as funcionarias e os funcionarios, as veciñas e os veciños*. Además, al utilizar este recurso, se recomienda alterar el orden de los dos miembros y anteponer

el sustantivo femenino: *profesoras e profesores*; otra opción es ordenarlos de forma aleatoria, y la última aplicar a los dos miembros el orden alfabético.

- usar los artículos de los dos géneros. El desdoblamiento no tiene por qué estar relacionado tan solo con los sustantivos o adjetivos, como en el caso anterior, también puede existir en cuanto al artículo: *As e os traballadores afectados...*
- usar sustantivos colectivos, abstractos u otras construcciones: *a mocidade, a xuventude, o profesorado, a xente maior, as persoas, a clase traballadora, a cidadanía, o persoal técnico...* En vez de decir: *Necesítase cociñeiro* se recomienda la construcción *Necesítase persoa para desempeñar tarefas de cociña.*
- usar los pronombres: en vez de *Os que vaian ao exame...* → *Quen vaia ao exame...* *aquel que teña* → *quen teña, o demandante* → *quen presenta a demanda*

En cuanto a otros recursos, podemos utilizar el signo ortográfico de la barra que se suele utilizar con mucha frecuencia en los formularios o en el caso cuando no somos capaces de encontrar algún nombre abstracto o neutro que incluya los dos géneros (*Don/a, alumno/a, pai/nai*). El uso del símbolo de la arroba para abarcar los dos géneros queda restringido a escrituras de tipo informal: emails, notas, anuncios, etc., pero no se recomienda su empleo, ya que no es un signo lingüístico. La misma intención se ve reflejada en el uso de asterisco.

Un grupo significativo en cuanto a la norma lo forman los pares asimétricos en los cuales el sustantivo masculino tiene un significado neutro o incluso positivo, mientras que el femenino cobra un matiz negativo (p. ej. *solteirón – solteirona*). La etiqueta de *señorita*, una voz todavía bastante frecuente, tampoco tiene un término correspondiente –con el mismo significado– para los varones.

La asimetría puede consistir también en la manera de referirse a las mujeres, a veces con diminutivos o hipocorísticos.

Otro grupo de interés para el lenguaje no sexista lo forman los nombres de los cargos y profesiones. Estos, con la aparición de una realidad nueva que había que denominar (es decir, la mujer en los puestos de trabajo y profesiones antes impensables), se adaptaron al género de la persona que los desempeñaba. Por eso se usan los sustantivos como: *a arquitecta*, *a presidenta*, *a avogada*, etc.

5. El lenguaje sexista y no sexista en los periódicos gallegos

En esta parte del artículo vamos a ver diferentes usos del lenguaje sexista o, al revés, no sexista, que hemos podido observar durante el mes de abril y la primera mitad de mayo de 2016 en varios medios de comunicación electrónicos en Galicia. Hemos trabajado con los artículos de diversos periódicos gallegos, siendo los más utilizados *Galicia Hoxe*, *Praza Pública* y *Sermos Galicia*. Evidentemente, dada la tipología de estos textos, no ha sido posible documentar todos los usos sexistas, típicos por ejemplo del lenguaje administrativo, por lo cual mencionaremos y describiremos solo las tendencias más notables y representadas en el estilo analizado, sin la pretensión de ser exhaustivos.

5. 1. El masculino genérico y los recursos para evitarlo

El masculino genérico está representado con mucha frecuencia en los medios de comunicación y aunque no siempre causa la ambigüedad, sí que contribuye a la invisibilización de las mujeres como podemos observar en los siguientes ejemplos:

“Polo tanto, están sendo atendidos e seguirán sendo atendidos, exactamente igual que os máis de 1.000 cidadáns con axudas deste concello”, afirmou.

<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/tres-familias-vigo-ao-bordo-do-desafuzamento-iniciaran-proximo-luns-unha-folga-fame-esixir-unha-solucion/idEdicion-2016-04-29/idNoticia-994603/>

O inminente candidato do PPdeG nas eleccións autonómicas e titular da Xunta, Alberto Núñez Feijóo, pediu este sábado en Ourense o “voto útil” de todos os seus simpatizantes e compañeiros do partido, apelando “á experiencia”, para poder repetir como presidente do Partido Popular e ser o próximo “presidente de todos os galegos”, fronte á política de “tuits”. É o que indicou nun encontro celebrado este mediodía con simpatizantes e compromisarios en Ourense, e no que estivo acompañado polo presidente provincial, Manuel Baltar, e o presidente do PP Local e rexedor ourensán, Jesús Vázquez.

<http://diariodepontevedra.galiciae.com/gl/noticia/538264/fejoo-pide-el-voto-util-para-que-haya-un-proyecto-de-pais-y-no-de-twitter>

A organización ecoloxista Adegá fixo unha denuncia, a raíz das multas impostas a veciños de Sarria polas protestas contra unha tala, que reproducimos a continuación:

<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/denuncia-adega-vecinanza-protexe-rio-17-000-multa-administracion-incumpre-lei-sancion-1-062/idEdicion-2016-04-29/idNoticia-994592/>

La sustitución del masculino genérico se puede efectuar a través del desdoblamiento del sustantivo. Aunque se puede observar la tendencia al cambio del orden de los dos sustantivos explícitamente mencionados, empezando por el femenino como en el primer ejemplo, prevalece el orden “tradicional” que antepone el sustantivo masculino al femenino:

Xunto a isto incidiu especialmente no tratamento que se está dando ás refuxiadas e refuxiados cun comportamento que cualificou de “inhumano”, denunciando a “hipocrisía de pretender presentarse como unha UE defensora dos dereitos humanos”.
<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/traballo/guia-non-perder-1-maio/20160501094414047207.html>

“Con isto abrimos xa o procedemento para elixir o noso candidato ou candidata á presidencia da Xunta, así como os cabezas de lista das outras tres circunscricións provinciais”, asegurou o secretario xeral de Compromiso por Galicia, Xoán Bascuas.
<http://xornalgalicia.com/galicia/412-compromiso-por-galicia-aprobou-hoxe-o-seu-regulamento-para-as-primarias-abertas-a-cidadania-para-as-vindeiras-eleccions-ao-parlamento-de-galicia>

Pontón amosouse convencida de que os galegos e galegas “tomaron nota” dese fracaso e do “espectáculo” iniciado tras o 20D.
<http://praza.gal/politica/11701/ana-ponton-designada-candidata-do-bng/>

Segundo puido coñecer Sermos Galiza, o homenaxeado ou homenaxeada do ano que vén atópase entre as seguintes persoas:
<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/maruja-mallo-pascual-veiga-candidaturas-dia-das-artes-galegas-2017/20160430152948047193.html>

Daquela, funcionarios e funcionarias e socios da Casa están pendentes das decisións de Mercedes Valeiras, sucesora do finado Benito Losada dende o verán de 2011.

<http://praza.gal/cultura/70/unha-curma-de-feijoo-acaba-co-legado-de-benito-losada-na-casa-da-xuventude-0/>³

Este recurso lo notamos en algunos medios de comunicación incluso en la denominación de la fiesta del 1 de mayo:

1º de Maio. Día dos Traballadores e Traballadoras
<http://praza.gal/>

Algunos textos utilizan una parte de los sustantivos en género masculino, pero empleando el desdoblamiento en otros nombres indican que se dan cuenta de la problemática de la invisibilización de las mujeres. Además nos podemos fijar en la concordancia de los adjetivos con el sustantivo femenino:

Beiras chamou á “mobilización” e á “rebelión cívica” e fixo referencia a obreiros, labregos e mariñeiros, pero tamén aos traballadores e traballadoras precarias e aos autónomos e autónomas forzadas.
<http://praza.gal/economia/11704/os-sindicatos-piden-a-derrogacion-das-duas-ultimas-reformas-laborais/>

El desdoblamiento, es decir las dobles formas, no se utiliza solo en los sustantivos, sino también en los artículos, adjetivos o indefinidos.

Considerado o eixo esquerda-dereita de 1 a 10, os e as votantes de En Marea sitúanse bastante á esquerda (unha autoubicación media de 3.18), aínda que tan só medio punto de distancia dos e das votantes do PSOE no conxunto de España.

3 En este enlace podemos encontrar un texto más complejo que aprovecha el desdoblamiento: <http://praza.gal/movementos-sociais/11708/a-idade-media-da-maternidade-disparase-en-galicia-neste-seculo/>

O votante de En Marea sitúa a candidatura máis á esquerda (2.65), pero menos do que o fan os e as votantes de PP (2.05) e PSOE (2.44).

Como referencia, os e as votantes de AGE nas eleccións autonómicas de 2012 se situaban no 3.19 (apenas unha centésima de diferenza) e tamén colocaban a formación máis á esquerda (2.74).

<http://praza.gal/politica/11736/mais-dun-terzo-dos-votantes-de-en-marea-apoiara-o-psoe-en-2011/>

“Non estamos inventando nada novo, senón sobre todo posibilitando que as cousas que xa existen poidan emerxer e que esa nova cultura política a vaíamos practicando entre todas e todos.”

<http://praza.gal/movimentos-sociais/10163/a-cidadania-vai-poder-achegar-a-sua-experiencia-en-relacion-co-barrio-e-a-cidade/>

Son tamén os primeiros e primeiras en lectura de xornais e en uso da rede para informarse da actualidade política, e tamén son os que en maior proporción publicaron algún tuit ou post sobre a campaña ou enviaron algún whatsapp ou mail tratando sobre as eleccións.

Só o 47% se sente *próximo* ou *próxima* a algún partido, un valor que só supera ao que se rexistra entre os votantes de Ciudadanos. Entre este 47% que se sente *próximo* ou *próxima* a algunha forza concreta, o 52% nomea a Podemos, o 21% a En Marea e o 16% a EU.

Considerado o eixo esquerda-dereita de 1 a 10, os e as votantes de En Marea sitúanse bastante á esquerda (unha autoubicación media de 3.18), aínda que tan só medio punto de distancia dos e das votantes do PSOE no conxunto de España.

<http://praza.gal/politica/11736/mais-dun-terzo-dos-votantes-de-en-marea-apoiara-o-psoe-en-2011/>

Para evitar el uso del masculino genérico o de las formas dobles y aplicando la estrategia de neutralización o generalización el

gallego dispone de otros recursos, siendo el sustantivo abstracto una de las formas más recurrentes:

O proceso que se inicia hoxe rematará o día 29 de maio cunhas eleccións primarias abertas á cidadanía. “Convidamos a toda a cidadanía galega non só a votar senón tamén a presentarse como candidatos”, concluíu o secretario xeral de Compromiso.

<http://xornalgalicia.com/galicia/412-compromiso-por-galicia-aprobou-hoxe-o-seu-regulamento-para-as-primarias-abertas-a-cidadania-para-as-vindeiras-eleccions-ao-parlamento-de-galicia>

O BNG, sinalou a candidata, quere “ofrecer ao electorado unha candidatura de unidade, pero de todos e todas as que pensamos que Galiza ten que ter voz propia no Congreso, sen recibir instrucións das direccións dos partidos en Madrid, porque o Bloque non comparte a idea de que Galiza non pode soa, ou que precisa alianzas de primos de zumos!”

<http://praza.gal/politica/11701/ana-ponton-designada-candidata-do-bng/>

A Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria elaborará un novo documento que fixe unha estratexia de planificación da Formación Profesional (FP) “para a próxima década”, para o que solicitou a colaboración do empresariado galego, sobre todo das pequenas e medianas empresas, de cara a abordar conxuntamente os retos desta modalidade educativa.

<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/educacion-pide-apoyo-dos-empresarios-elaboracion-dunha-nova-estratexia-fp/idEdicion-2016-04-05/idNoticia-989857/>

A Subdelegación do goberno cualifica de graves desordes os protestos da veciñanza de 2014 para evitar que a canalización do río estragase riqueza ambiental e patrimonial da vila.

<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/social/multados-34-activistas-sarria-16-700-euros-pola-sua-defensa-do-rio/20160429102653047149.html>⁴

Otro recurso que sirve para la neutralización puede ser un sustantivo metonimizado (*as candidaturas*) o un sustantivo epiceno (*a persoa*):

Maruja Mallo e Pascual Veiga, entre as candidaturas para o Día das Artes Galegas 2017
<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/maruja-mallo-pascual-veiga-candidaturas-dia-das-artes-galegas-2017/20160430152948047193.html>

Marcos Maceira, o seu presidente, destaca a participación dos socios e socias e o balanço do labor realizado, “a valoración por parte de todas as persoas que asistiron á reunión foi moi positiva e nesa liña continuaremos”, sinala.

O presidente da asociación subliña o labor das persoas socias e socios adheridos á Mesa, nun contexto no que falta apoio por parte das institucións.

<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/lingua/mesa-encara-novo-ano-accions-contribuir-ao-avance-da-lingua/20160430180406047197.html>

Esta tendencia puede llevar a la creación de los neologismos, todavía no registrados en las obras lexicográficas, como *as crianzas* del siguiente ejemplo. Esta palabra está recogida en el *Dicionario da Real Academia Galega* (RAG), sin embargo con otras acepciones:

4 Debido al uso frecuente de este recurso en el ámbito de la enseñanza, están muy presentes las expresiones *alumnado*, *estudantado*, *profesorado*, como en este enlace: <http://www.sermosgaliza.gal/articulo/social/revalidas-guia-familias-perdidas/20160425130321047025.html>

Acción de criar.

Primeiros anos da vida dunha persoa.

Proceso de educación dunha persoa nos seus primeiros anos.

Proceso polo que o viño adquire sabor, color e cheiro especiais por estar gardado durante anos en recipientes apropiados. (RAG)

Nais e pais da Galiza ollan con dúbidas a proba que deberán realizar, após a aplicación da LOMCE, as crianzas de 3º e 6º de Primaria.
<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/social/revalidas-guia-familias-perdidas/20160425130321047025.html>

Para evitar una monotonía, algunos textos prefieren combinar los recursos mencionados como en el siguiente ejemplo en el cual están distribuidos tanto los desdoblamientos de los sustantivos, como de los adjetivos e incluso nos encontramos con un caso del sustantivo abstracto.

Os e as habitantes de Ferrol poderán participar na definición da reforma da Praza de Armas, un céntrico espazo de sete mil metros cadrados no que dende 1953 se ubica a Casa do Concello.

O Goberno municipal vén de abrir un proceso participativo, a través do espazo Ferrol Decide, nunha acción transversal das concellaría de Urbanismo e Participación Cidadá que busca implicar os e as veciñas nas decisións sobre o modelo de cidade.

O xurado escollerá de 5 a 10 propostas de cara a unha fase final con exposición pública para recadar a opinión dos veciños e veciñas da cidade, antes de anunciar a resolución do concurso, no prazo de dous meses trala exposición “e tendo en conta o sentir da veciñanza”, sinala o Goberno municipal.

Os mecanismos participativos, que se irán ampliando nos vindeiros meses, comezan cun cuestionario que os e as preto de 70 mil habitantes de Ferrol están convidadas a responder.

Pídese, finalmente, que os e as ferrolás definan como queren que sexa a praza no futuro: verde ou pavimentada, diáfana ou con zonas diferenciadas, soleada ou con espazos de sombra e con árbores ou sen eles.
<http://praza.gal/movimentos-sociais/11700/a-cidadania-de-ferrol-decidira-sobre-a-reforma-da-praza-de-armas/>

5. 2. Nombres de profesiones

Aunque muchos sustantivos que designan nombres de profesiones tienen dos formas –una para el masculino, otra para el femenino–, las dos registradas en el *Dicionario da Real Academia Galega* (RAG), en los textos periodísticos nos encontramos a veces con formas masculinas con el artículo femenino. Es decir, a pesar de la existencia de las voces femeninas: *a xuíza*, *a xefa*, *a voceira*, *a candidata* algunos medios de comunicación siguen utilizando las formas no terminadas en –a. En el caso de algunos sustantivos comunes en cuanto al género (*o/a portavoz*) emplean el sustantivo masculino para designar tanto a los hombres como a las mujeres.

Á marxe desa circunstancia, a xuíz ve indicios de que eses traballos non fosen realmente realizados por Vanesa e que puideron cometerse delitos de malversación de fondos públicos e falsidade documental.
<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/responsables-imes-api-ratificanse-contrataron-cunada-silva-indicacion-do-concello-vigo/idEdicion-2016-04-27/idNoticia-994252/>

Moreira considera que hai moitos veciños de Pontevedra que teñen problemas importantes que resolver e que non son recibidos polo alcalde e, non obstante, Lores “si ten tempo para recibir o xefe do seu partido, que, dito sexa de paso, non é veciña de Pontevedra”.

A visita institucional da voceiro nacional do BNG, Ana Pontón, á Casa do concello de Pontevedra estivo precedida de polémica entre os grupos municipais do BNG e o Partido Popular.

Noutra orde de cousas, o rexedor pontevedrés pronunciouse sobre a posibilidade de que Pontón sexa o candidato do BNG á Xunta, ao respecto do que dixo que sería “unha excelente candidata”.

<http://www.galiciahoxe.com/vivir-hoxe-galicia/gh/polemica-alcalde-pontevedra-pp-pola-visita-da-voceiro-nacional-do-bng-ao-concello/idEdicion-2016-04-05/idNoticia-989838/>

O Consello Nacional do BNG reuniuse este sábado e proclamou ao seu portavoz, Ana Pontón, candidata á presidencia da Xunta, sendo o Bloque a primeira formación en Galicia en presentar, de forma oficial, á súa cabeza de cartel para as eleccións autonómicas.

<http://diariodepontevedra.galiciae.com/gl/noticia/538235/ana-ponton-primera-candidata-oficial-la-presidencia-de-la-xunta>

5. 3. Otros recursos para visibilizar a las mujeres

En algunos textos podemos localizar el uso de la arroba para incluir los dos géneros, aunque hay que admitir que se trata de una tendencia minoritaria, propia de textos periodísticos más subjetivos que permiten al autor o a la autora una expresión más personal, como son p. ej. los artículos de opinión o cartas. En principio, este signo no lingüístico abarcaba la *-a* y la *-o*, pero como podemos ver en el siguiente ejemplo, en gallego se utiliza también para la *-e* en la desinencia: *profesores/profesoras; eles/elas*.

Hai uns días chegou aos meus oídos que, por mor desta marabillosa política de recortes á imitación da marca Merkel, varios profesor@s do departamento de Teoría da Literatura e Literatura Comparada da USC van perder os seus postos de traballo; isto significa, entre outras

cousas, que as materias que antes impartían el@s terán que ser asumidas polos seus compañeiros
<http://praza.gal/ciencia-e-tecnoloxia/889/avenida-castelao-sn/>

Por que calamos @s escritor@s? [...]

Como resulta evidente, inviste unha parte importante dos seus recursos en divulgar as actividades da asociación así como as dos seus membros, con clara vontade de transparencia perante as súas máis de 400 soci@s.
<http://praza.gal/opinion/3110/por-que-calamos-s-escritors/#comentarios>

El último ejemplo de la visibilización de las mujeres es el caso que Lledó (*Cambio lingüístico* 154) denomina femenino «universal o genérico», es decir dentro de un grupo compuesto por hombres y mujeres al referirse a una mujer en concreto, no se utiliza el esperado masculino (*unha dos sancionados*), sino el femenino.

A Subdelegación do goberno español multa con 100 euros a cada un dos dous militantes de Galiza Nova que considera responsábeis dun mural homenaxe a Rosalía de Castro feito na cidade de Pontevedra. Sabela Bará, unha das sancionadas, explica en conversa con Sermos Galiza que o mural foi feito o pasado 24 de febreiro, Día de Rosalía, mais que non foi até agora que recibiron a sanción da Subdelegación.
Estaban un grupo de mozos e mozas a elaborar o mural cando se personou unha patrulla da Policía Local, que acudiu até o lugar pola denuncia dun particular.
Sabela e Alberte compareceron esta terzá feira ante os medios para anunciar que ían presentar alegacións contra a proposta de sanción.
<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/social/subdelegacion-do-goberno-multa-200-euros-autores-dun-mural-rosalia-castro/20160503171752047281.html>

5. 4. Contenido – imagen – texto

Los medios de comunicación deberían vigilar también su parte visual. Además de la recomendación de que hay que equilibrar la presencia de hombres y mujeres en las imágenes, también hay que fijarse en si estas no son sexistas y si corresponden al texto.

Si en la imagen 1 vemos manifestarse ante todo a las mujeres, además con la pancarta que subraya la pertenencia al colectivo femenino, el titular y la entrada con los sustantivos masculinos (*mariscadores, bateiros y os representantes*) ocultan completamente este hecho.

Mariscadores e bateiros esixen ante o Concello o saneamento da ría

Os representantes do sector do marisqueo reuníronse este venres coa alcaldesa de Marín, quen se comprometeu a buscar unha solución urxente xunto ao resto de administracións competentes no problema das verteduras ao mar



Decenas de representantes do sector do marisqueo manifestáronse onte diante do Concello de Marín para solicitar o saneamento da ría. DP

<http://diariodepontevedra.galiciae.com/gl/nova/538165/mariscadores-e-bateiros-esixen-ante-o-concello-o-saneamento-da-ria>

[Imagem 1]

Una situación parecida la podemos observar en el artículo titulado *¡Quero ser funcionario!* que relata la experiencia de tres jóvenes, Noelia F., Silvia A. y Tania L. F. Sin embargo, el sustantivo masculino *funcionario* claramente invisibiliza el hecho de que todo el artículo se dedica exclusivamente a ellas.

¡Quero ser funcionario!

A oferta pública de emprego animouse e eles viron aí un futuro seguro, nun momento no que o sector privado ofrece poucas posibilidades



<http://elprogreso.galiciae.com/gl/nova/540489/quero-ser-funcionario>

[Imagem 2]

6. Conclusión

El lenguaje no sexista sirve para visibilizar y no discriminar a las mujeres. Algunas consideraciones y propuestas para el lenguaje más equilibrado en cuanto al género que hemos mencionado pueden ser para muchas y muchos hablantes polémicas. De todos

modos, en los anteriores ejemplos hemos podido ver que el uso del lenguaje no sexista es una problemática actual y que los medios de comunicación la abordan de maneras diferentes. Resulta llamativa la presencia de este lenguaje integrador en algunos periódicos o portales (*Praza Pública*, *Sermos Galiza*) y, por otro lado, una postura un poco reservada en otros (*Galicia Hoxe*, *Diario de Pontevedra*), sin depender de si el texto ha sido escrito por una o un periodista.

Como hemos podido ver ante todo en los últimos ejemplos, el uso del lenguaje no sexista le brinda a la lectura un enfoque totalmente diferente y novedoso. Quisiéramos terminar con la idea mencionada al principio del artículo, es decir, que si queremos utilizar el lenguaje no sexista, tenemos que aprenderlo. El uso del lenguaje no sexista es –por lo menos al principio– prácticamente siempre consciente y depende solo de nosotras y de nosotros hasta qué punto lo aplicamos en nuestra forma de expresarnos contribuyendo de esta manera al cambio de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Agulló i Garcia, F. Xavier. “Guía rápida para unha linguaxe non sexista.” 05.12.2016, <http://sin-sexismos.blogresponsable.com>
- Bermúdez Blanco, Manuel y Alba Cid Fernández. *Criterios linguaxe non sexista*. Universidade de Santiago de Compostela, s. a. 15.11.2016, https://www.usc.es/export/sites/default/gl/servizos/oix/descargas/linguaxe_non_sexista_publicado_WEB_USC.pdf
- Bosque, Ignacio. “Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer.” 18.11.2016, http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf
- Calero Fernández, María Ángeles. *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Narcea, 1999.
- Castro Vázquez, Olga. “Cara a un uso non sexista da linguaxe nos medios de comunicación: discurso e norma lingüística.” *Claves para unha*

- información non sexista, coord. por Luís Álvarez Pousa y Belén Puñal Rama, *Atlántica*, 2010, pp. 39-82.
- . "Galego+non sexista: como e por que avanzarmos cara a unha outra representación de xénero na lingua." *Lingua e Xénero. VI Xornadas sobre Lingua e Usos*, ed. por Xesús M. Mosquera Carregal, *Univerddidade da Coruña*, 2010, pp. 33-61.
- Lledó, Eulàlia. *El sexismo y el androcentrismo en la lengua: análisis y propuestas de cambio*. Institut de Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.
- . *Cambio lingüístico y prensa. Problemas, recursos y perspectivas*. Laertes, 2014.
- Masterman, Len. *La enseñanza de los medios de comunicación*. Ediciones de la Torre, 1993.
- Meana Suárez, Teresa. *Porque las palabras no se las lleva el viento... Ayuntamiento de Quart de Poblet*, s. a. 16.12.2016, http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/teresa_meana/sexismo_lenguaje.pdf
- Moreno Fernández, Francisco (coord.). *Guía de comunicación no sexista*. Santillana, 2011.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Espasa, 2014. <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>
- RAG. *Dicionario da Real Academia Galega*. RAG, 2012. <http://academia.gal/dicionario#inicio.do>
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico de feminismo. Volumen I*. Icaria, 2000.
- Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, 2013.
- Diario de Pontevedra* <http://diariodepontevedra.galiciae.com/gl>
- El Progreso* <http://elprogreso.galiciae.com/>
- Galicia Hoxe* <http://www.galiciahoxe.com/>
- Praza Pública* <http://praza.gal/>
- Sermos Galiza* <http://www.sermosgaliza.gal/>
- Xornal de Galicia* <http://xornaldegalicia.es/>

Escrita hagiográfica, patronato literário e a categoria gênero: uma leitura das vidas dedicadas à Santa Senhorinha de Basto¹

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva
Instituto de História da UFRJ

Resumo: Santa Senhorinha de Basto, segundo a tradição hagiográfica, foi uma religiosa de origem nobre que viveu no século X, na Galiza. Narrando a sua trajetória, morte gloriosa e milagres, foram compostas três obras no medievo: *Vita Beatae Seniorinae Virginis* (VSS), *Alia Sanctae Seniorinae Vita* (AVSS) e *Vida e Milagres de Santa Senhorinha* (VMSS). Estes textos foram preservados por cópias datadas entre os séculos XVI e XVII, que sofreram a ação dos editores. Neste sentido, há diversos debates acerca do processo de composição, circulação e transmissão destas obras. Meu objetivo com este texto é contribuir para esta discussão, apresentando os resultados de um exercício interpretativo, que busca articular as relações entre escrita hagiográfica, patronato literário e a categoria gênero.

Palavras-chaves: Santa Senhorinha, Hagiografia, Patronato, Gênero, Idade Média

Resumen: Santa Senhorinha de Basto, de acuerdo con la tradición hagiográfica, fue una religiosa de origen noble que vivió en el siglo X en Galicia. Narrando su carrera, muerte gloriosa y milagros, fueron compuestas tres obras en la Edad Media: *Vita Beatae Seniorinae Virginis* (VSS), *Alia Sanctae Seniorinae Vita* (AVSS) y *Vida e Milagres de Santa Senhorinha* (VMSS). Estos textos han sido preservados por copias que datan de los siglos XVI y XVII, que han sufrido la acción de los editores. En este sentido, hay muchas discusiones sobre el proceso

1 Estas reflexões estão vinculadas ao desenvolvimento de pesquisas financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), órgãos de fomento públicos brasileiros.

de escritura, la circulación y la transmisión de dichas obras. Mi objetivo con este trabajo es contribuir con esta discusión, presentando los resultados de un ejercicio interpretativo que busca articular la relación entre la escritura hagiográfica, patrocinio literario y la categoría género.

Palabras clave: Santa Senhorinha, Hagiografía, Patronato, Género, Edad Media

Abstract: Saint Senhorinha of Basto, according to the hagiographic tradition, was a religious of noble origin who lived in the 10th century in Galicia. Narrating her career, glorious death and miracles, three works were composed in the Middle Ages: *Vita Beatae Seniorinae Virginis* (VSS), *Alia Sanctae Seniorinae Vita* (AVSS) and *Vida e Milagres de Santa Senhorinha*. These texts have been preserved by copies dated between the sixteenth and seventeenth centuries, which suffered the action of the editors. In this sense, there are several debates about the process of composition, circulation and transmission of such works. My objective with this text is to contribute to this discussion, presenting the results of an interpretive exercise, which seeks to articulate the relations between hagiographic writing, literary patronage and the gender category.

Keywords: Saint Senhorinha, Hagiography, Patronage, Gender, Middle Ages

1. Introdução

Segundo a tradição hagiográfica, Senhorinha foi uma religiosa de origem nobre que viveu no século X, na Galiza, mais especificamente na região de Basto, área então subordinada à monarquia leonesa. Sobre a trajetória, morte gloriosa e milagres desta Santa, transmitiram-se três obras que, segundo a maioria dos estudiosos (Monteiro 6-7; Tavares 14-19; Freire 36-37; Rosa “A Santidade” 393; Sobral 166-167, 180), foram compostas no medievo: *Vita Beatae Seniorinae Virginis* (VSS), *Alia Sanctae Seniorinae Vita* (AVSS) e *Vida e Milagres de Santa Senhorinha* (VMSS).²

² Jorge Cardoso transcreve as palavras iniciais e finais de uma outra vida que teria sido escrita no início do século XV e encontrava-se na Paróquia de Santa Senhorinha. Esta obra, ao que tudo indica, não foi transmitida (681). Ela é intitulada por José Geraudes Freire como *Legenda Sanctae Seniorinae* (37). Vale

A VSS é uma obra anônima, escrita em latim e em prosa, provavelmente em etapas. Desta forma, o texto atual, que pode ser dividido em três partes e um apêndice, é, provavelmente, fruto da junção de diversos materiais compostos em momentos distintos, por diferentes autores e com variadas motivações. Concordo com a hipótese, defendida por Gameiro (574), dentre outros estudiosos, que esta foi a primeira das três hagiografias a ser elaborada. A VSS, em seu formato atual, foi finalizada na segunda metade do século XII, provavelmente na década de 1170 (Silva 186-192).

O texto foi transmitido por um manuscrito do Colégio da Graça de Coimbra, datado entre os séculos XVI-XVII, que seria uma cópia de um códice antigo da Igreja de Santa Senhorinha de Basto (Herculano 46), atualmente perdido. A VSS é hoje conhecida devido à sua inclusão nos *Portugaliae Monumenta Historica* (1856).

A AVSS, cujo autor não está identificado, é um texto bem mais curto que o anterior, provavelmente elaborado para uso litúrgico (Sobral 166). Foi composto em latim e em prosa, com grande probabilidade após 1200, pois faz referência a um milagre, corroborado por outro documento datado deste ano. Foi preservado por um manuscrito pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que também se perdeu. Como a VSS, foi conservada por edições impressas. Primeiramente, por Tamayo Salazar (1652), posteriormente publicada nos *Acta Sanctorum* (1675) e, por fim, incorporada aos *Portugaliae Monumenta Historica* (1856).

A VMSS foi redigida em português arcaico.³ Seu autor não é conhecido. Há diversas discussões sobre a sua datação (Monteiro

também destacar que Senhorinha de Basto é uma das personagens da hagiografia dedicada a São Rosendo, a *Vita S. Rudesindi*.

3 Sigo a definição de português arcaico de Machado Filho: “período compreendido entre o surgimento dos primeiros documentos escritos, que até hoje se situa nos inícios do século XIII, e a publicação das primeiras reflexões metalinguísticas sobre o português” (70-71).

6-7; Tavares 17-18; Freire 37), mas concordo com a hipótese de que foi composta na segunda metade do século XIII (Sobral 180). Como o material encontra-se em vernáculo, provavelmente tinha como público idealizado os leigos. Segundo Sobral, “é provável que este fosse o texto utilizado no dia da celebração da sua festa, não como leitura litúrgica, mas como sermão a pregar, em linguagem, à multidão de peregrinos [...]” (175).

Este texto foi copiado por Pedro Mesquita, em 1620, incorporado à obra *Livro de Lembranças de muitas cousas notaveis, que ha na muito devota Igreja Collegiada de nossa senhora da Oliveira da Villa de Guimarães do Arcebispado de Bragua*,⁴ e também incluído por Torquato Peixoto de Azevedo em sua obra *Memorias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*, de 1692, que foi impressa pela primeira vez em 1845. Os dois copistas indicaram que utilizaram um livro antigo da igreja da Santa, mas suas transcrições apresentam pequenas variações.

O estudo desses textos requer especial atenção devido às muitas semelhanças que possuem entre si; ao fato de que foram preservados por cópias tardias e sofreram a ação dos seus editores, e também porque carecem de edições críticas e de análises comparativas sistemáticas.⁵ Neste sentido, há diversos debates acerca do processo de composição, circulação e transmissão destas obras. Meu objetivo com este texto é contribuir para esta discussão, apresentando os resultados de um exercício interpretativo, desenvolvido no campo da historiografia, que busca articular as relações entre escrita hagiográfica, patronato literário e a categoria gênero. Parto de duas questões principais: como o gênero contribui para a caracterização de Santa Senhorinha em cada uma das vidas

4 Tive acesso a esta versão por meio da transcrição feito grupo de pesquisa do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

5 Para a realização da pesquisa, utilizo as edições preparadas por Pereira e Cardoso.

medievais que lhe são dedicadas? O que as representações genderificadas⁶ de Santa Senhorinha sugerem sobre as motivações e prováveis promotores dessas obras?

2. Pressupostos teóricos

O exercício interpretativo, cujos resultados apresento no decorrer do texto, fundamenta-se em pressupostos teóricos e em considerações contextuais, que passo a apresentar.

Em primeiro lugar, adoto o pressuposto de que a linguagem não é neutra e está conectada às relações de poder. Em outras palavras, não existem sentidos naturais, atemporais ou universais, pois os textos são produtos de muitas vozes e influências; seguem regras próprias de estruturação; sofrem interferências ao serem transmitidos, e, se por um lado, produzem sentidos, por outro, ganham novos significados ao serem retomados em distintos contextos históricos. Por extensão, não há interpretações únicas e ahistóricas para os textos.

Quanto à categoria gênero, baseio minhas reflexões nas considerações de Joan Scott e Jane Flax. Desta forma, compreendo a categoria gênero como um saber sobre a diferença sexual, que se constitui no seio da sociedade, em meio às relações de poder. O gênero não se vincula ao sexo biológico e não possui uma essência fixada. Ele compõe todos os aspectos da organização social, como as subjetividades, as instituições, os símbolos e as normas, ainda que não os determine, e é uma forma básica de dotar de significado as relações de poder.

No tocante à produção de textos durante o medievo, devido ao alto custo dos textos manuscritos, que envolvia mão de obra

6 O termo genderificado aqui é usado com o sentido de realçar como a categoria gênero, cuja definição adotada neste trabalho será apresentada a seguir, participa da construção textual da personagem Senhorinha.

especializada e materiais, como o pergaminho, mais do que fruto de uma iniciativa pessoal, a decisão pela composição, ou até da cópia e/ou remodelação de um texto, partia de um grupo ou instituição, como um episcopado, uma comunidade religiosa, uma corte real ou senhorial, uma escola, etc.

Justamente por este caráter institucional da produção textual medieval, no caso específico das hagiografias, as obras, além de fixarem as memórias sobre um dado santo e propagar o seu culto, possuíam outras funções. Desta forma, eram utilizadas para justificar e/ou reivindicar a posse de determinados territórios e/ou edifícios; atrair ofertas; divulgar ensinamentos diversos; fortalecer a autoridade dos patrocinadores da obra, e desqualificar os seus oponentes, etc.

Com a redação de uma vida, coletânea de milagres, ou narrativas de encontro e trasladação de relíquias, buscava-se registrar uma memória de santidade que se pretendia coletiva e em harmonia com as tradições cristãs. Entretanto, como nas sociedades medievais prevaleceu, em diversos grupos e períodos, uma oralidade mista ou segunda,⁷ além das memórias de santidade fixadas textualmente, diversas outras circulavam oralmente. E devido à crença no caráter sobrenatural dos santos, que reconhecia a possibilidade de sua intervenção na história humana, novos eventos iam sendo acrescentados às memórias anteriormente fixadas.

Tais composições também eram afetadas por seu contexto social e histórico, bem como pelos interesses dos patrocinadores. Desta forma, na construção textual, os santos são dotados de identidades e subjetividades, que são expressas nas narrativas por meio da descrição e qualificação de seus atos e discursos fictícios.

7 Conceitos formulados por Paul Zunthor: “oralidade mista, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (18).

Em relação especificamente às três hagiografias dedicadas à Santa Senhorinha, há que considerar que os traços em comum provavelmente remontam ao momento de produção, mas também podem ter resultado da transmissão. E a despeito das correspondências entre as obras, cada uma delas deve ser analisada separadamente, e não vistas como parte de um todo, pois certamente foram produzidas em conjunturas diferentes e com motivações específicas. Além disso, na análise das vidas é fundamental ater-se aos textos, não às tradições posteriores. Os pequenos detalhes que ampliaram a memória sobre Senhorinha, ao serem contemplados na análise, podem induzir a anacronismos.

Por fim, sublinho que empreguei, no estudo das Vidas, a técnica de análise do conteúdo, atenta, sobretudo, à caracterização da protagonista, às relações sociais estabelecidas por Senhorinha e às manifestações vinculadas ao seu culto, sem buscar correspondência entre o que está registrado no texto e o que ocorreu. Não invalido que seja possível estabelecer essa articulação, mas ela não é relevante em minha análise.

A seguir, apresento considerações sobre cada uma das obras separadamente, para depois elaborar algumas reflexões gerais finais.

3. Vita Beatae Seniorinae Virginis (VSS)

Em minha leitura, constatei que não há uma caracterização homogênea de Senhorinha no decorrer da VSS. A Santa apresenta singularidades em cada parte da obra que, como assinalado na introdução, pode ser dividida em três seções e um apêndice. Este dado aponta para um processo de produção do material em etapas, em momentos diferentes, que só posteriormente foram reunidas.

Na primeira parte, Senhorinha figura como uma monja exemplar, pois renuncia ao casamento; ingressa na vida religiosa; é fiel à regra beneditina; mortifica seu corpo com jejuns, vigílias, e uso do cilício; dedica-se à oração; medita sobre as sagradas escrituras

e outros textos com temas edificantes, e assiste aos pobres. Tais práticas têm como objetivo, segundo o texto, vencer os prazeres oferecidos pelo mundo; as artimanhas do diabo e os desejos da própria carne. Estas práticas, associadas às doações feitas pelo pai de Senhorinha de três igrejas para seu sustento, tinham como propósito mantê-la fiel à vida monástica, pois, segundo a VSS, “o ânimo feminino é volúvel e frágil a condição da mulher” (Cardoso 137).⁸

Como destacam os estudos de Mattoso, a partir de 1140, houve uma expansão da vida religiosa feminina beneditina na Galiza. Este fenômeno vincula-se a transformações nas linhagens nobres, que passaram a privilegiar os primogênitos nas estratégias de poder familiares. Assim, o destino de muitas ‘segundonas’, ou seja, filhas não primogênicas, para as quais, em muitos casos, não eram feitos acordos de matrimônio, era o ingresso na vida cenobítica. Desta forma, é possível supor que a principal motivação para a estruturação dessa primeira parte da obra foi a construção de uma identidade genérica de religiosa, que estabelece uma relação de subordinação alternativa à da mulher ao homem no casamento, pois a religiosa submete-se diretamente a Deus, por meio do ideal de vida angélica beneditina. Esta perspectiva estava em harmonia com o novo contexto social, no qual a forma de vida beneditina deveria ser apresentada como uma opção atrativa ao matrimônio para as jovens nobres.

Na segunda parte da VSS, Senhorinha é apresentada como uma mulher poderosa, pois, por sua intercessão, maravilhas ocorrem, rompendo com a ordem natural. Neste sentido, a água é transformada em vinho, a chuva cessa, as rãs param de coaxar, alimentos para suprir a fome aparecem sem explicação. Como sugeriu

8 [...] idque volebat propter mobilem animum, fragilemque mulierum conditionem” (Pereira 118). Optei por incorporar neste ponto do texto a tradução de Cardoso, pois me parece mais próxima do texto latino.

Rosa, a santa detinha “um domínio mágico da natureza” (397), o que, certamente, se vincula ao ambiente rural no qual viveu e/ou ao *topos* do controle da natureza pelos santos.

Nesta segunda parte também é feita uma associação entre Senhorinha e Rosendo, que foi bispo de Mondonhede, abade de Celanova e promotor da vida monástica na Galiza.⁹ São dois episódios. No primeiro, o Epíscopo visita Senhorinha, atraído por sua boa fama. Mas no decorrer da visita, um trabalhador local começou a falar injúrias sobre Senhorinha e outros santos e, como castigo, foi possuído pelo demônio. O homem só foi liberto da possessão depois que todos suplicaram a Deus. No segundo, Senhorinha recebe por revelação divina a notícia da morte de Rosendo.¹⁰

Diversos aspectos podem ser discutidos a partir desses relatos, mas o que interessa destacar aqui, à luz da categoria gênero, é que, a despeito do sexo biológico ou dos cargos eclesiásticos ocupados, pois Rosendo era bispo e Senhorinha, monja,¹¹ ela não figura na narrativa subordinada ou passiva perante o Eclesiástico. Ambos são tratados de forma similar e como iguais na santidade.

Este dado ganha ainda maior relevo quando verificamos que esta simetria não figura na *Vita Rudesindi*,¹² que também narra este evento ao apresentar a vida e milagres de S. Rosendo. Nesta obra, é o Bispo-Abade que, sozinho, ora e exorciza o demônio, a pedido de Senhorinha e outros presentes (Díaz y Díaz et al. 150-

9 Na VSS, porém, Rosendo só é identificado como bispo.

10 Este milagre é uma variação do descrito na obra Diálogos de Gregório Magno, no qual S. Bento vê sair a alma do corpo de sua irmã Escolástica, mesmo estando distante.

11 Na VSS não é informado que Senhorinha era abadessa.

12 A *Vita Rudesindi* provavelmente foi escrita em etapas. A primeira parte foi composta por Estevão, entre 1140 e 1160, a segunda terminada por ocasião da canonização de Rosendo pelo cardeal Jacinto, em 1172 e, por fim, na segunda metade do século XIII, foram acrescentados novos milagres (Díaz y Díaz et al. 54).

151). Esta construção textual, além de enaltecer a figura do Santo de Celanova, também é atravessada pelo gênero.

Nesta seção da VSS, Senhorinha também é caracterizada como uma Senhora: possui servas; acompanha as atividades agrícolas; cuida dos que trabalham nas propriedades da comunidade; circula entre as igrejas de S. João de Vieira e S. Jorge; atende aos necessitados; dá ordens a clérigos e leigos. Tal representação reforça a ideia de que a Santa era uma mulher ativa, que liderava seus subordinados e administrava suas propriedades.

A segunda parte da obra finaliza com o relato da morte de Senhorinha, muito similar a tantos outros santos medievais e que confirma a santidade da Religiosa. Mas o que interessa realçar é o fato de que, no seu leito de morte, a Monja continua a ter um papel de liderança, exortando a todos para regozijarem-se.

Senhorinha é retratada, na segunda parte da VSS, como uma pessoa que, por sua especial relação com Deus, realiza prodígios e administra a sua comunidade, cuidando tanto dos aspectos espirituais quanto materiais. Como a descrição da relação com Rosendo e com seus diversos subordinados aponta, o sexo biológico da personagem não é uma variável significativa na sua caracterização.

Esta representação de Senhorinha pode estar relacionada a dois aspectos principais. Em primeiro lugar, a um fato pontual: o reconhecimento do culto a Rosendo pelo legado papal Jacinto em 1172. A apresentação de Senhorinha como similar a Rosendo em santidade, certamente tinha como objetivo reivindicar, para a Monja, o mesmo culto. O segundo se relaciona à organização das comunidades femininas no século XII na Galiza, momento em que provavelmente a redação da VSS foi finalizada. Mesmo quando 'segundonas', a entrada das mulheres na vida religiosa era sempre acompanhada de um dote. Como geralmente ingressavam no mesmo cenóbio mulheres da mesma linhagem, a administração de tais bens era fundamental, pois era uma forma de manter

o patrimônio e o nome da família promotora. Assim, nas comunidades, existia uma figura, que Alonso Álvarez denomina como Senhora (704), que se encarregava da administração do mosteiro, acompanhando a produção agrícola; realizando compras, vendas e trocas de propriedades e bens em geral; estabelecendo relações com os trabalhadores que atuavam junto a comunidade, etc.

Na terceira parte da VSS busca-se destacar a oficialidade do culto à Senhorinha, por meio do reconhecimento feito pelo arcebispo D. Paio Mendes, e o seu poder intercessor, que é demonstrado por meio da descrição dos milagres ocorridos após a sua morte. Eles são muito distintos dos operados em vida, que, como já assinalado, se relacionavam, sobretudo, com a natureza. Já os prodígios *post mortem*, na perspectiva do texto, ocorrem por meio de uma Santa já é reconhecida como tal tanto pelos eclesiásticos – o arcebispo e demais clérigos – como pelos leigos – nobres ou plebeus, homens ou mulheres -, e até por um judeu. Assim, essas narrações têm a preocupação de particularizar os milagres, apresentando o perfil dos agraciados, destacando sua origem geográfica, sexo, atividade, etc. Além disso, no decorrer do texto, é reafirmada a veracidade dos relatos, pautada na indicação da proximidade temporal dos eventos ao momento de construção do texto e no argumento de que as informações foram dadas por testemunhas que presenciaram os acontecimentos. Dentre estas, ganha destaque o prelado da Igreja da Santa, também chamado Paio,¹³ que é a fonte de quatro dos nove milagres narrados.

As narrações buscam, nesta terceira parte da VSS, demonstrar que a fama de santidade de Senhorinha ultrapassara os limites do Minho, atraindo devotos de outras localidades e religiões. Os re-

13 Há um documento, que será abordado de forma mais detida no próximo item, datado de 1200, que indica que o presbítero da igreja onde se encontrava o túmulo de Senhorinha chamava-se Paio Pires (Dias 70). Seria a mesma pessoa?

latos também parecem dar orientações para o culto e a conquista de prodígios, provavelmente, para instruir aos que guardavam a igreja da santa e, por meio deles, aos fiéis. Assim, Senhorinha é apresentada como intercessora eficaz, cujo culto recebera reconhecimento episcopal. Nesta caracterização, o gênero não é um elemento central, pois, por um lado, Senhorinha passou a compor o grupo de santos da Igreja de Braga, sem qualquer distinção, e, por outro, entre seus agraciados havia pessoas de perfis diversos. Vale destacar, contudo, que nos dois milagres nos quais mulheres foram atendidas, elas apresentavam problemas relacionados à fertilidade.

Por fim, traço considerações sobre o último milagre narrado na versão atual, que considero um apêndice, pois relata eventos que teriam ocorrido quando Senhorinha ainda vivia, rompendo com a sequência cronológica do texto. O episódio é situado “quando o rei Afonso reinava nas Espanhas” (Pereira 147).¹⁴ O milagre em questão narra a libertação milagrosa do irmão de Senhorinha,¹⁵ que era cativo junto a este rei porque praticara roubos devido à pobreza.¹⁶ Ninguém conseguia mantê-lo algemado, o que foi tri-

14 “Regnanti Alfonso Hispanum Regi” (Pereira 144 e 146). Vale destacar que Senhorinha, provavelmente, viveu entre 924 a 982 (Dias 65). Houve dois Afonsos reinando em Leão no século X. Trata-se de Afonso IV, conhecido como o monge, que teria governado entre 926 a 931 (German di Pamplona e Meneghetti). Afonso V só reinou a partir de 999, governo finalizado em 1027. Assim, durante o período em que Senhorinha era adulta, não houve nenhum monarca leonês com o nome de Afonso.

15 Faz-se importante destacar que o nome do irmão da Santa não é informado no texto.

16 Esta narrativa, de difícil interpretação, é cheia de contradições em relação ao conjunto da obra, além dos próprios anacronismo já pontuados. Em nenhum outro ponto do relato é mencionada a presença de um irmão de Senhorinha. E se o pai da Santa era rico e nobre, chegando a doar para filha três propriedades, como seu filho era pobre?

butado à santidade de sua irmã. O referido Afonso, então, mandou que a Religiosa viesse “honesta e honrosamente do arcebispado de Braga a Toledo”.¹⁷ Ao encontrarem-se, o rei disse a Santa que ela poderia escolher o que quisesse. Ela só pediu que a Igreja doada por seu pai lhe fosse dada. Por sua humildade, além do solicitado ao monarca, Senhorinha retornou para casa com seu irmão livre e com o privilégio do direito de asilo para sua Igreja.

Esta narração pode ser interpretada de diversas formas: explicar e justificar as propriedades e privilégios recebidos pela Igreja de Santa Senhorinha; vincular a Santa ao Reino Castelhana-leonês; associar Senhorinha a seu irmão, ainda que ele não seja nomeado na narrativa, a fim de também suscitar a sua veneração; destacar a fama de santidade da Religiosa, e, devido à referência a Braga a Toledo, pode ter sido uma tentativa de aproximar os arcebispos após décadas de disputa pela primazia eclesiástica da Península Ibérica (Soto Rábanos 24). Entretanto, independentemente das motivações que levaram à escrita desta parte do texto, ao analisá-lo pela perspectiva de gênero, surge novamente uma Senhorinha que, por sua vida de virtuosa, ultrapassa os limites impostos às mulheres naquele contexto. Devido à sua boa fama, é chamada a Toledo pelo próprio rei, que concede privilégios para a sua igreja e liberta o seu irmão.

As diversas construções de gênero da figura de Senhorinha na VSS permitem propor que a versão conhecida atualmente é fruto de um longo processo de formação que, ao que tudo indica, iniciou após a morte da Religiosa, em fins do século X. Uma memória de santidade provavelmente começou a ser construída e divulgada nos locais relacionados a ela - S. João de Vieira, S. Jorge de Basto

17 “[...] ex archiepiscopatu bracharensi, toletum honeste et honorifice” (Peireira 146). Toledo só foi conquistada em 1085 e o arcebispado de Braga só foi restaurado no início do século XII.

e Celanova – e até algum texto pode ter sido elaborado neste momento. Posteriormente, tais tradições foram retomadas, ampliadas, reunidas a outras e ajustadas. Como a terceira parte, por seu conteúdo, possivelmente é a que reúne as tradições constituídas em um período mais próximo da composição do texto atual da VSS, é viável admitir que o seu autor também tenha sido o responsável por reunir as memórias anteriores e formar uma única obra, incluindo um prefácio e algumas passagens de ligação, por volta de 1170, em resposta ao reconhecimento oficial do culto a Rosendo pelo legado papal Jacinto (Gambeiro 577) e a redação por Ordonho de Celanova da *Vita* dedicada ao Bispo-abade.¹⁸ Ainda que o resultado não possua total organicidade, o material acabou por cristalizar uma memória textual da santidade de Senhori-nha e estimular o seu culto. Ao menos este aspecto é realçado no prólogo, quando o autor pede orientação divina para “investigar e propalar” (*investigare et propalare*) a vida da “santíssima virgem” (*beatissimae virginis*) (Pereira 112-113).

Defendo que a instância institucional que naquele contexto tinha interesse em organizar e divulgar a memória de Senhori-nha, a fim de responder a demandas sociais específicas, em meio às relações de poder instituídas, era o arcebispado bracarense.¹⁹ Tal como foi fixada, a VSS respondia, ao mesmo tempo, a distintas demandas ao final do governo de João Peculiar (1139 – 1175) e nos anos iniciais de Godinho (1176 - 1188). Dentre outras questões, destacam-se as disputas entre Santiago de Compostela e Toledo; a necessidade de recompor a ‘memória cultural’ bracarense,²⁰ face

18 Sobre a *Vita Rudesindi* ver a nota 12.

19 É importante destacar que já existia uma escola e uma chancelaria na Sé de Braga desde fins do século XI (Cunha 460).

20 Sobre o tema ver a parte inicial do estudo de Soalheiro (53-66). Dentre os cultos promovidos no período, mesmo que sem chegar a receber uma memó-

aos efeitos do Pio Latrocínio;²¹ regerar a expansão da vida religiosa beneditina feminina no território arcebispal; reafirmar a autoridade arcebispal e do clero local, e atrair peregrinos e ofertas. Desta forma, com um só texto era possível propagar o ideal de vida monástica beneditina para as mulheres; registrar o caráter oficial e eficaz do culto a Senhorinha, vinculando-a a Rosendo e destacando seu poder intercessor, e articular Braga a Toledo, certamente em oposição a Compostela.

4. *Altera Sanctae Seniorinae Vita* (AVSS)

A AVSS apresenta, pela perspectiva do gênero, um caráter mais uniforme se comparada à VSS. Sem dúvidas, esta obra depende da anterior, mas o seu redator aplicou a técnica da *abreviatio*, sintetizando o que é narrado na *Vita* precedente. Desta forma, por exemplo, ao invés de descrever os milagres em vida, eles são, nesta versão, citados:

Teve ela a admirável graça dos milagres; pois muitas vezes transformava a água em vinho, expulsava tempestades das eiras, e executava outros prodígios com as suas orações. Transferiu o convento do lugar de Vieira para Basto, onde, como as virgens se afligissem com a falta de pão, com a intervenção da oração da santa Abadessa, em breve Deus saciou as famintas. Para que hei-de dizer mais? (Pereira 155)²²

ria litúrgica com ofício próprio nos livros da Igreja de Braga, encontrava-se a devoção a Senhorinha.

21 Pio Latrocínio é o nome dado à recolha de relíquias de santos nas igrejas de Braga e seu envio para Santiago de Compostela, por iniciativa de Diego Gelmirez. Sobre o tema ver Díaz Fernández.

22 “Fuit in illa mirabilis gratia miraculorum: nam sæpius aquam in vinum vertebat, tempestates ex areis depellebat, et alia prodigia suis orationibus perficiebat. Coenobium ex loco Vieira, ad Bastum transtulit, ubi cum panis Vir-

Assim, diversos detalhes são omitidos. Por exemplo, na VSS, após ficar viúvo no momento do nascimento de Senhorinha, o pai a entrega a Cristo, o que não ocorre na AVSS. E ao concordar com a opção da Filha pela vida religiosa, na VSS o pai faz a doação de três igrejas, o que também não figura na AVSS.

A despeito de sua brevidade, a *Vita* também incorpora acréscimos, que mesmo pontuais, ampliam a memória de Santidade de Senhorinha. Destaco os que considero mais relevantes. O texto inicia vinculando a Protagonista à família Sousa²³ e apresentando uma breve genealogia, que recua até o seu avô paterno, Soeiro Belfajal. Tanto Godinha quanto Senhorinha são apresentadas como abadessas beneditinas de São João de Vieira. É incluída a transcrição de um epitáfio, que teria sido colocado no novo túmulo da Santa, que foi providenciado pelo arcebispo de Braga Pais Mendes, que governou a diocese entre 1118 e 1137. É introduzida a informação que o corpo de Senhorinha estava sepultado junto aos de Godinha, que segundo a obra era sua tia materna, e de S. Gervásio, não identificado.²⁴ Por fim, a AVSS acrescenta um outro milagre *post-mortem*, segundo o qual, por intervenção de Senhorinha, o filho do rei Sancho I, Afonso II, foi curado. Em agrade-

gines laborarent inopia, interveniente sanctae Abbatissae oratione, brevi Deus saturavit famelicas. Quid magis?" (Pereira 152 e 154).

23 A vinculação de Senhorinha com a família Sousa também está registrada no *Livro Velho* e no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos*. Sobre o tema ver Picoito (129).

24 Segundo a tradição cristã, cujos textos mais antigos remontam ao século IV, houve um Gervásio, martirizado no século I com seu irmão gêmeo, Protásio, em Milão (Merishman). Como na AVSS Gervásio é citado sozinho, o que não era usual, pois sempre figura nos textos ao lado de seu irmão, é possível que a referência não se vincule ao mártir milanês, mas à tradição, provavelmente nascente, de que se tratava do irmão de Senhorinha.

cimento a tal feito, ainda indica o relato, o monarca fez doações ao cenóbio da Santa.²⁵

Como essa *Vita* é, provavelmente, posterior a VSS, é compreensível que ela tenha mantido, em suas linhas gerais, a imagem já constituída textualmente pela primeira hagiografia. Desta forma, Senhorinha é apresentada como uma religiosa beneditina, que renunciou ao casamento para dedicar-se a uma vida de ascese e realizou milagres em vida. Também é ressaltada a sua relação simétrica com Rosendo, que nesta versão é apresentado como consanguíneo da monja, bem como o reconhecimento de seu culto pelo arcebispo bracarense. Assim, o interesse para a leitura de gênero se volta para os acréscimos.

As adições apontam, sobretudo, para a origem nobre de Senhorinha, agora apresentada como abadessa, e para a sua vinculação com a linhagem dos Sousa, uma das mais destacadas do nascente reino português. Além de reunirem um vasto patrimônio fundiário, ampla influência territorial e privilégios, seus membros ocuparam altos postos na corte como mordomos-mores e alferes-mores e governaram várias tenências. A associação, como já assinalado, está anunciada desde a primeira linha do texto, onde lê-se “Senhorinha, oriunda, por nascimento, dos nobilíssimos Sousas” (Pereira 149).²⁶ Mas também está presente na epígrafe que fora financiada pelo próprio arcebispo bracarense, na qual é sublinhado o seu ilustre sangue, que se tornou mais ilustre pela sua vida virtuosa; no local

25 Este milagre é corroborado por outro documento. Trata-se de uma carta de couto, datada de 29 de maio de 1200, transmitida por uma cópia de 1278 e outra do século XVII (Dias 64). Por meio deste documento, publicado por Dias (69- 70) é apresentado o termo do couto doado à igreja onde estava sepultada santa senhoria, entregue ao então presbítero Paio Pires. Como destaca este documento, esta doação foi feita quando Gonçalo Mendes de Sousa II era senhor da região.

26 “Senorina ex nobilissimis Sousarum orta natilibus” (Pereira 148).

de sepultamento de Senhorinha, em terras sob domínio dos Sousa, e por meio do milagre operado em favor de Afonso II, já citado.

Nesta obra, portanto, Senhorinha é retratada como uma mulher que renunciou ao casamento e, por extensão, à possibilidade de manter a família por meio de filhos. Mas, por sua vida exemplar como religiosa, ela destacou-se e engrandeceu a sua linhagem, atuando como abadessa e sendo reconhecida como Santa pelo arcebispo e pelo próprio rei. A santidade, na AVSS, funcionou, portanto, como um elemento que elevou a Religiosa, apesar de seu sexo, contribuindo para prestigiar e legitimar a sua parentela.

Essa construção da figura de Senhorinha pode relacionar-se aos conflitos entre o monarca Afonso II e suas irmãs Mafalda, Teresa e Sancha de Portugal, nos anos iniciais do seu reinado (1211-1216), que afetaram a linhagem dos Sousa. Gonçalo Mendes de Sousa II, que teve um papel de destaque no governo de Sancho I, opôs-se ao então monarca e apoiou as infantas. Desta forma, foi exilado e só recuperou espaço na cena política após a morte do rei.

Desta forma, em relação à AVSS, concordo com Gameiro: essa obra foi patrocinada pela família Sousa. Essa *Vita*, ao apresentar o reconhecimento episcopal do culto e os feitos maravilhosos de Senhorinha, em particular a cura do infante, realça o quão útil a família Sousa fora, e poderia continuar a ser, para a família real.

5. *Vida e Milagres de Santa Senhorinha* (VMSS)

A VMSS é uma tradução da VSS para o português arcaico,²⁷ a qual foram acrescentados um novo prólogo e nove relatos de milagres,

27 Este texto, apesar de estar composto em prosa, é semelhante às poesias castelhanas conhecidas como *mester de clerecia*, pois mantém vinculação com o texto latino anterior, está redigido em vernáculo e o narrador dialoga diretamente com a plateia.

além de diversos detalhes pontuais, seja por acréscimos ou por exclusão de um ou outro aspecto.²⁸

O prólogo, distinto da versão latina, enfatiza a relação entre a Virgindade e o Martírio, dando grande dimensão ao sofrimento corporal: “Esta Santa, por quem Deus faz muitos milagres, nom devemos chamar Virgem, e Martyir, ca ella martyrizou o seu corpo, como vos adiante direi, pelo amor de Jesus Christo” (Azevedo 444).

Essa mortificação do corpo motivada pelo amor a Cristo se aproxima do ideal de *Imitatio Christi*, uma espiritualidade desenvolvida a partir da valorização da humanidade de Cristo, pautada na identificação com o Salvador, que se manifestou de formas diversas, mas ganhou contornos específicos entre as religiosas. A partir do século XIII, com a crescente normatização da vida religiosa feminina, que impedia as mulheres de pregar e as obrigava a manter a clausura, esta espiritualidade, como aponta Schauss, foi genderizada (821). Assim, a imitação de Cristo passou a ser externada pelas mulheres pela mortificação e fragilidade de seus corpos, meio pelo qual elas se viam participando do sofrimento do Crucificado (Bynum 145).

Desta forma, enquanto na VSS a tônica está unicamente na luta pela perfeição e no controle da carne, a fim de disciplinar o corpo para manter o controle sobre o desejo, resistindo aos ataques do diabo, perspectiva em harmonia com a espiritualidade monástica beneditina, neste prólogo a motivação por mortificar-se é outra, pois é inspirada no “amor a Cristo”. Neste sentido, a Senhorinha que figura neste texto ganha um aspecto mais humano, como o próprio Cristo.

A genderização também afeta os milagres adicionados. Dos nove acrescentados, seis têm mulheres como agraciadas pelos eventos maravilhosos. E as situações que se relacionam ao clamor

28 Não me deterei, neste texto, a apresentar e discutir estes detalhes.

pela intercessão de Senhorinha são doenças, como hemorragia; infertilidade; problemas com os filhos; afazeres domésticos, etc., ou seja, situações relacionadas ao cotidiano das mulheres.²⁹

Contemplando o conjunto de 19 milagres, verifica-se que a Santa atendeu aos diversos tipos de fiéis, pois, afinal, uma das motivações para a redação desta versão da vida de Senhorinha era, certamente, atrair peregrinos e ofertas. Contudo, se em relação aos homens as situações são diversas, no caso específico das mulheres os favores relacionam-se aos papéis sociais ocupados hegemonicamente por este grupo, como mães e esposas.

Em minha análise, não encontrei dados que permitam concluir que houve influência textual da AVSS na VMSS. Assim, na versão em português arcaico, Senhorinha não é qualificada como abadessa; não há referências a laços familiares da Monja com Godinha e Rosendo; não é narrada a cura de Afonso II; o epitáfio não é transcrito; o nome Gervásio não é citado, e não é feita nenhuma associação entre a Religiosa e a linhagem dos Sousa.

Um membro da família Sousa, porém, é personagem da VMSS. Um dos milagres narrados na VSS, cujo agraciado não é nominado, nesta versão é identificado como “um príncipe deste reino, o qual era mui priuado d’el rei D. Affonso, e se chamava D. Gonçalo de Souza mui poderoso, e todo o conselho d’el rei era em el” (Azevedo 471). Certamente esta inclusão ocorreu porque as memórias associadas à Senhorinha e aos seus milagres circulavam, sofrendo ampliações e/ou ajustes. Contudo, na VMSS, mesmo que já estivesse cristalizada a ideia de que a Santa era um membro da linhagem dos Sousa, este aspecto não é incorporado, provavelmente porque o principal objetivo era ressaltar que Senhoria

29 Algumas dessas narrativas milagrosas são versões de outras que circulavam no Ocidente no período. Assim, há milagres similares aos relatados nesta obra com os narrados na *Vita Dominici Siliensis*, do século XI, e nas *Cantigas de Santa Maria*, do século XIII.

abençoa a todos os que “buscam sua mercê” (Azevedo 471), sem privilegiar qualquer grupo.

Na VMSS, portanto, é mantida a memória hagiográfica já estabelecida sobre Senhorinha na VSS, porém, com algumas nuances, pois Senhorinha, ainda que Santa, figura mais próxima dos fiéis, em especial das mulheres.³⁰ Assim, na narrativa é reforçada a ideia de que é no local onde está o túmulo da Religiosa que ocorrem os milagres, o que também é sublinhado por referências à sua festa, bem como pela ênfase dada à atenção pastoral prestada pelo clero local aos necessitados que se dirigiam à igreja de Senhorinha. Por exemplo, como o ocorrido com uma mulher de Bragança, que tinha o braço junto as costas, que foi até a igreja da Santa e foi assistida por um dos clérigos locais: “disse ao crego que regia: - Padre senhor, rogo-vos que os que servis esta Igreja roguedes a esta Santa que rogue a Deus por mim, entam o crego dise, vai-te, e confessa bem teus peccados, e nos faremos nossa oração”.

Esta preocupação por apresentar Senhorinha como uma santa acessível, corrobora com a ideia de que uma das metas da redação da VMSS era fomentar o culto a Santa de Basto. Assim, é provável que essa versão tenha sido patrocinada pelo clero local, que contava, no século XIII, com certo patrimônio, ainda que seu redator fosse estranho à comunidade. Pelo estilo da obra e a própria perspectiva de espiritualidade feminina corporal acrescentada ao relato, é possível que o seu tradutor/editor tenha estudado em uma escola urbana e recebido influencia dos ideais de espiritualidade mendicante.

30 Vale destacar que no final da década de 1940, Xavier defendeu a tese de que a primeira hagiografia redigida sobre Senhorinha não foi a VSS, mas sim a VMSS, posteriormente vertida ao latim. Mais recentemente, em um artigo publicado em 2012, Cristina Sobral retoma a questão. Seguindo a Freire e Pereira, considero que a VSS foi a primeira das três hagiografias a ser compostas.

6. Considerações finais

A escrita hagiográfica e o culto aos santos, mais do que serem manifestações de devoção, são fenômenos que se articulam a diferentes aspectos da organização social, incluindo, portanto, os saberes de gênero.

Neste trabalho, apresentei o resultado de um exercício de leitura que busca contribuir com as discussões relacionadas à história de composição, circulação e transmissão das vidas de Senhorinha produzidas no Medievo. Para tanto, optei por lê-las à luz da categoria gênero, a fim de propor hipóteses, ou corroborar com algumas já elaboradas, sobre as motivações e patrocínio de tais composições. Na análise, abordei cada obra como se fossem textos singulares, sem perder de vista a interdependência entre elas, considerando que o gênero é um dos elementos que permearam a elaboração dos textos, mas que não os determina.

A VSS apresenta perspectivas divergentes sobre Senhorinha, o que pode se relacionar ao seu processo de composição e o caráter de compilação da obra em sua versão atual. Assim, a Santa é, ao mesmo tempo, uma mulher que vive recolhida e se mortifica constantemente, e uma figura ativa, ciente do que se passa ao seu redor, que convive com pessoas dos diversos grupos sociais, tem controle sobre a natureza, atende aos que necessitam, possui uma boa fama pública. Após a sua morte, sua santidade é reconhecida pela autoridade arcebispo local e seu culto se consolidada.

Na AVSS, Senhorinha é uma mulher que optou pela vida religiosa e, por sua vida virtuosa, foi reconhecida como Santa, engrandecendo, desta forma, a sua linhagem. Por seu poder de intercessão pode socorrer ao próprio rei, que obteve a graça de ter seu filho e sucessor curado. Esta caracterização de Senhorinha aponta para uma obra patrocinada pelos Sousa, com motivações evidentemente políticas.

Por fim, a VMSS, que segue, em linhas gerais, a VSS, mas que apresenta uma Senhorinha mais humanizada e próxima dos fiéis, independentemente de seu sexo ou grupo social. Por estas características, esta obra provavelmente foi patrocinada pela própria comunidade ligada à Igreja da Santa, objetivando atrair os devotos.

O uso da categoria gênero é somente uma das diversas possibilidades interpretativas no estudo historiográfico dos textos. O que procurei demonstrar com a apresentação dos resultados de meu exercício de leitura é o potencial da referida categoria no estudo de temas que são atravessados pelos saberes sobre a diferença sexual, mas que também se articulam a outros fenômenos do social.

Referências bibliográficas

- Alonso Álvarez, Raquel. "Los Promotores de la Orden del Císter." *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 37, n. 2, 2007, pp. 653-710.
- Azevedo, Torquato Peixoto. *Memorias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*. Typographia da revista, 1845.
- Bynum, Caroline Walker. *Fragmentation and Redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*. Zone Books, 1991.
- Cardoso, Jorge. *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas*. Officina Craesbekiana, 1657, 4 t., T. 2.
- Cardoso, José. "Uma monja do século X." *Opúsculos*, coord. Por José Cardoso, Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995, 5v., V.2, pp. 111-177.
- Cunha, Maria Cristina. "A Organização da Chancelaria Arquiepiscopal de Braga (dos primórdios a 1244)." *Lusitania Sacra*, 2 série, vol. 14- 15, 2001-2002, pp. 453-466.
- Dias, Geraldo Coelho. "D. Sancho I, peregrino e devoto de Santa Senhorinha de Basto." *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 13, 1996, pp. 63-70.
- Díaz Fernández, José Maria. "El 'Pío Latrocinio' de Gelmírez". *Com-*

- postela y Europa: la historia de Diego Gelmírez*, coord. por Manuel Castiñeiras, Xunta de Galicia, 2010, pp.158-165.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecílio et al. *Ordoño de Celanova: Vida y Milagros de San Rosendo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Flax, Jane. “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista.” *Modernismo e Política*, coord. por Helena Buarque de Holanda, Rocco, 1991, pp. 217-250.
- Freire, José Geraldes. “Problemas literários das Vitae Sanctae Seniorinae.” Colóquio A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas. *Actas ... Instituto de História Económica e Social- Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra*, 1986, 2v. V. 2, pp. 33-38.
- Gameiro, Odília. “A Apropriação Nobiliárquica de um Culto Rural. A hagiografia de Santa Senhorinha de Basto.” *Arquipélago. História*, 2a série, vol. 5, 2001, pp. 561-580.
- Germán Di Pamplona, Alejo. “Un nuevo rey de León, Alfonso hijo de Fruela II”. *Príncipe de Viana*, vol. 23, 1946, pp. 261-270.
- Herculano, Alexandre. *Portugaliae Monumenta Historica. Scriptorum*. Academia Scientiarum, 1860. V.I, fasc.1.
- Machado Filho, Américo Venâncio Lopes. “Aquisse começa huñ exêplo perque pode homê entêder algũas diferenças antre dous manuscritos que de conssuũ tratam da uida de Tassis molher que foy muy pecador.” *Filologia e Lingüística Portuguesa*, v. 4, 2002, pp. 69-95.
- Martins, Mario. *Peregrinações e livros de milagres na nossa idade média*. Brotéria, 1957.
- Mattoso, José. “A cultura monástica em Portugal (875-1200).” *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, coord. por José Mattoso, 2 ed. Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 355-393.
- . “A nobreza medieval portuguesa. As correntes monásticas dos séculos XI e XII.” *Portugal medieval: novas interpretações*, coord. por José Mattoso, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 197-223.

- . *Ricos-homens, infantes e cavaleiros: a nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Circulo-leitores, 1982, pp. 154-156.
- Meirinhos, J. F. e Toste, Marco. *Incipitário e índice de fins de texto dos manuscritos de S. Cruz de Coimbra*, Gabinete de Filosofia Medieval, 2000.
- Meneghetti, Marco A. *Il Regno Asturleonese nell'Alto Medioevo attraverso le sue cronache (secoli VIII-XI)*, 28.12.2014, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4844/826474-1178178.pdf?sequence=2>
- Mersman, Francis. "Sts. Gervasius and Protasius." *The Catholic Encyclopedia*, 26. 12. 2016, <http://www.newadvent.org/cathen/06537a.htm>
- Mesquita, Pedro. Vida e milagres de Santa Senhorinha de Basto, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 30.12.2016, <http://alfclul.clul.ul.pt/teitok/cta/index.php?action=edit&id=M1614T12967.xml>
- Monteiro, António de Castro Xavier. *Santa Senhorinha de Basto*. Comissão Fabriqueira de Basto, 1982.
- Pereira, Maria Helena da Rocha. "As biografias medievais de Santa Senhorinha." S. Rosendo e o Século X. Ciclo de Conferencias, 1., 1992, Santo Tirso. *Atas...*, coord. por Álvaro de Brito Moreira, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1994, pp. 127-137.
- Pereira, Maria Helena Monteiro da Rocha. "Vida e milagres de São Rosendo." Texto latino, tradução, prefácio e notas por Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira, Junta Distrital do Porto, 1970.
- Picoito, Pedro. "O Sonho de Jacob: sacralidade e legitimação política nos livros de linhagens", *Lusitania Sacra*, 2 série, vol. 10, 1998, pp. 123-148.
- Rosa, Maria de Lourdes. "A Santidade no Portugal Medieval: narrativas e trajectos de vida." *Lusitania Sacra*, 2 série, vol. 14- 15, 2001-2002, pp. 369-450.
- . "Sociabilidades e espiritualidades na Idade Média: a historiografia

- portuguesa sobre os comportamentos religiosos dos leigos medievais." *Lusitânia Sacra*, 2ª Série, vol. 2, 2009, pp. 175-124.
- Schaus, Margaret, ed. *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*. Routledge, 2006.
- Scott, Joan Wallace. *Gender and the Politics of History*, Columbia UPress, 1999.
- . "Historia das mulheres." *A escrita da História*, coord. Por Peter Burke, Unesp, 1992, pp. 64-94.
- Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da. "Reflexões sobre a *Vita Beatae Senorinae Virginis*." *História e Historiografia sobre a Hagiografia Medieval*, coord. por Igor Salomão Teixeira, Oikos, 2014, pp. 178-200.
- Soalheiro, João. "A canonização de São Geraldo: um projecto da Igreja de Braga ao tempo do arcebispo D. Paio Mendes (1118-1137/1138)?!", IX Centenário de S. Geraldo (1108 – 2008). Colóquio De Estudos E Outros Actos Comemorativos. *Atas...*, Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia-Braga, 2011, pp. 53-112.
- Soto Rabanos, Jose Maria. "Braga y Toledo en la polemica Primacial." *Hispania. Revista Española de História*, n. 174, 1990, pp. 5-37.
- Tavares, Pedro Vilas Boas. "Senhorinha de Basto, Memórias Literárias da Vida e Milagres de uma Santa Medieval." *Via Spiritus*, vol. 10, 2003, pp. 7-37.
- Zumthor, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. Companhia as Letras, 1993.

A tradución na *Festa da Palabra Silenciada* (1983-1998)

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo

Resumo: O desenvolvemento da tradución literaria experimentou un cambio significativo a partir da chegada da democracia dentro do Estado español, época na que se precisan novos modelos sociais e políticos. Os cambios de finais dos setenta e principios dos oitenta permiten asistir a un importante momento de recuperación lingüística e cultural que tamén tería especial relevancia para o fenómeno da tradución. A transición resulta ser unha das etapas máis produtivas nas que analizar a contribución das persoas que traducen á hora de facer as escollas e interpretar os textos literarios traducidos.

Co obxectivo principal de reconstrución (e mesmo de reinterpretación) da historiografía da tradución galega, e na liña da reivindicación de visibilización de moitas e moitos especialistas na historia da tradución, pretendemos contribuír a salvar do esquecemento e recuperar ás protagonistas que traducen (dobramente esquecidas) a través das súas propias voces (Castro 110). Neste traballo centrámonos no estudo dos textos traducidos editados nunha publicación periódica como a *Festa da Palabra Silenciada*. Trataremos do recollido dende o seu nacemento (1983) ata 1998, ano en que a cabeceira pasou a chamarse simplemente *Festa da Palabra*, porque as editoras consideraron que se viron cumpridas parte das súas reivindicacións.

Palabras chave: Tradutoras, Estudos de Tradución, literatura traducida, comportamentos, revista, Galicia.

Resumen: El desarrollo de la traducción literaria experimentó un cambio significativo a partir de la llegada de la democracia dentro del Estado español, época en la que se precisan nuevos modelos sociales y políticos. Los cambios de finales de los setenta y principios de los ochenta permiten asistir a un importante momento de recuperación lingüística y cultural que también tendría especial relevancia para el fenómeno da tradución. La transición resulta ser una de las etapas más productivas en las que analizar la contribución de las personas que traducen a la hora de hacer las selecciones e interpretar los

textos literarios traducidos.

Con el objetivo principal de reconstrucción (e incluso reinterpretación) de la historiografía de la traducción gallega, y en la línea de la reivindicación de visibilización de muchas y muchos especialistas en la historia de la traducción, pretendemos contribuir a salvar del olvido y recuperar a las protagonistas que traducen (doblemente olvidadas) mediante sus propias voces (Castro 110). En este trabajo nos centramos en el estudio de los textos traducidos editados en una publicación periódica como a *Festa da Palabra Silenciada*. Trataremos de lo recogido desde su nacimiento (1983) hasta 1998, año en que la cabecera pasó a llamarse simplemente *Festa da Palabra*, porque las editoras consideraron que vieron cumplidas parte de sus reivindicaciones.

Palabras clave: Traductoras, Estudios de Traducción, literatura traducida, estrategias y comportamientos.

Abstract: Progress in literary translation experienced a significant change after the arrival of democracy in Spain, a time when new social and political models were needed. The changes made during the 1970s and in the early 1980s greatly facilitated the linguistic and cultural recovery movement, which also had special relevance for the translation phenomenon. The so-called Transition in Spain happens to be one of the most productive periods to analyse the contribution of translators when deciding on translation and interpretation of translated literary texts.

In order to reconstruct (and even to reinterpret) historiography of the Galician tradition and to confer visibility to the many specialists in the history of translation, this paper intends to contribute towards saving from oblivion the (doubly forgotten) women protagonists who translate from their own words and from multiple positions (Castro 110). This work studies the translated texts that were published in a regular publication called *Festa da Palabra Silenciada*. The period covered is (from the time it was incorporated in) 1983 to 1998, the year in which the name changed to *Festa da Palabra* because the editors felt that their vindication had been partially fulfilled.

Key words: Translators, Translation studies, translated literature, behaviours, journal, Galicia.

La traducción puede cambiar el mundo, puede contribuir a conquistar la igualdad. ¡Cuán osada resulta esta afirmación y, sin embargo, cuán cierta se intuye! Pues el mundo ya no es mundo, sino aldea; y la traducción ya no es una glosa interlingüística como antaño, sino un acontecimiento, una potencial celebración del (con)tacto entre las personas, un ejercicio de comunicación, el punto de entrecruzamiento e intercambio de corrientes de pensamiento, de visiones particulares, de formas de entender la vida y, cómo no, de estrategias para transmitirlo a través de las palabras. (Brufau 603)

1. Introducción

A actividade política e cultural do galeguismo que sobrevive ao desastre da Guerra Civil e da implantación da ditadura franquista maniféstase a través de pequenos grupos que optan pola resistencia cultural dentro do territorio galego. Fóra estaba tamén un numeroso grupo de persoas exiliadas, que sobre todo en Bos Aires conseguiría manter unha ampla actividade cultural e mesmo constituír institucións políticas.

Nos anos previos á democracia, ben por proximidade xeográfica, ben por competencia lingüística e tamén por afinidade ideolóxica, houbo correspondencia entre unha serie de persoas que desenvolvían a escasa actividade intelectual permitida daquela en Galicia. Foron as publicacións periódicas como *A Nosa Terra* (1907), *Lar* (1924 e 1926) ou *Nós* (1920); e máis tarde *Cartel* (1945 e 1946), *Alba* (1948 e 1956), *Grial* (1951) ou *Aturuxo* (1952 e 1960), entre outras, as que se fixeron eco das necesidades de comunicación co exterior.

Las particulares circunstancias históricas en las que se ha desarrollado la cultura gallega y, en especial, la literatura hacen que no resulte posible comprender sus claves sin tener en cuenta el papel desarrollado por las publicaciones periódicas. Las revistas, de diferente naturaleza y muchas veces de vida efímera, han suplido a lo largo de los años el deficiente tejido editorial, por lo que constituyen un corpus, amplio y disperso, de gran valor para el conocimiento de determinados períodos de la literatura gallega, como es el caso del movimiento de renovación poética producido a comienzos de la década de los ochenta. (Buján e Nogueira 141)

As cabeceiras culturais aparecidas dende 1975 son órganos fundamentais de expresión e moitas das veces de efémera vida. Así, podemos citar *Nordés*, unha revista poética bilingüe (galego/castelán) que xorde no ano 1975 da man de Luz Pozo Garza, Tomás Barros (codirectores) e Isidro Conde Botas; *Galicia 80*, nada en 1977, dirixida por Manuel Catoira, que apenas durou dous ou tres números; *Bonaval*, en 1979 cun só número; *Dorna. Expresión poética galega* de 1981, editada en principio pola Asociación Cultural da Illa da Arousa e logo pola Universidade de Santiago baixo a dirección de Luís González Tosar. A esas seguiranlle *Coordenadas* (1981), *Follas Secas* (1985), o *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1992) ou *Contemporánea* (1995).

Algunhas, aínda vixentes ou de nova creación, son *Festa da Palavra* de 1983 (obxecto central do noso traballo); *Luzes de Galicia* de 1985, dirixida por Manuel Rivas (retomada en 2013); *A Trabe de Ouro*, responsabilidade de Sotelo Blanco e dirixida por Méndez Ferrín dende 1990; o *Boletín Galego de Literatura* dirixido por

Anxo Tarrío; os *Cadernos Ramón Piñeiro* de 2003 ou *Nova Ólisbos* dende 2007¹.

2. Pilotar a súa propia nave

Durante o período que vai da morte do ditador Franco en 1975 ata 1995, unha xeración de escritoras vai producir un cambio de rumbo na reivindicación feminista estatal. A Transición, nun contexto de grande axitación e actividade política, favoreceu que o asociacionismo feminista acadase un grande pulo (Blanco, “Aproximación” e Blanco “A Saia”). En Galicia, un grupo de mulleres vai conformar o colectivo impulsor do feminismo independente, que trala experiencia pioneira da publicación dos dous números de *A saia. Boletín do Colectivo Feminista Independente Galego* (1982 e 1983)², acabará formando parte das colaboradoras asiduas de dúas revistas: a primeira época da revista *Andaina. Revista do Movemento Feminista-Galicia* (1983-1991)³, e case en simultáneo, a da revista *Festa da Palabra Silenciada. Publicación galega de mulleres* (1983). Cada cabeceira pertencía a un colectivo, mais todas eras revistas feministas e reivindicativas da lingua e cultura galegas⁴.

1 A opción dixital permite a resistencia de moitas publicacións electrónicas como: *BiosBardia*, *Noitábrega*, *Palavra Comum*, *Lermos.gal*, *Letraenobras* ou *Atlántica*.

2 María Xosé Queizán e Isabel Mouriz concluíron nun proxecto, que tiña a súa orixe nun terceiro número do boletín do Colectivo Feminista Independente Galego, *A saia* dedicado ás escritoras galegas.

3 En: <http://www.andainamulleres.org/>.

4 Na clandestinidade antifranquista e no marco das loitas do Partido Comunista de España, as integrantes da organización Movemento Democrático de Mulleres de Vigo editan a revista *A muller e a loita* (1971-1976). A medida que pasa o tempo irán aparecendo outras cabeceiras como o voceiro *Abrente* (1986) da INTG e *Area* (1986), publicados polas Mulleres Nacionalistas Galegas.

A Festa da Palabra Silenciada, tal e como indica a súa web⁵ é unha revista de cultura con periodicidade anual, producida polo colectivo Feministas Independentes Galegas (FIGA)⁶ e dirixida por María Xosé Queizán⁷, que sae á luz no ano 1983 co propósito de “sacar da escuridade a escrita feminina e as teorías feministas vixentes nese momento”. As promotoras principais da revista serán a propia Queizán, Amanda, Sabela Álvarez, Isabel Mouriz e Carmen Rábade, xunto coa maquetadora Margarita Ledo Adiñón e unha longa listaxe de colaboradoras. Ata o ano 1998 foi elaborada integramente por mulleres, dende o deseño, maquetación, realización ata as contribucións. Así o expresa Mónica Bar Cendón na propia revista:

Con este nº 14 da Festa da Palabra (Silenciada) abrimos unha nova etapa que vai implicar a posta en marcha de certas modificacións, mais que nada, no aspecto formal da revista. Como puideron observar @a lector@s habituais, o primeiro rasgo diferenciador é a tipografía da palabra silenciada, como un primeiro aceno de ruptura co pasado; pasado heroico, todo hai que dicilo, no que falar de literatura de mulleres era, xa de por si, revolucionario, posto que o signo definitorio desta historia literaria era o silencio. (Bar Cendón 98: 6)⁸

A partir do outono de 1990 (nº 7) figura FIGA como editora. No apartado dedicado a Temas Varios, FIGA asina un manifesto titulado “O poder e a escritora” e Carmen Blanco repasa a saí-

5 En: <http://festadapalabrasilenciada.org/>.

6 FIGA, que financiou a revista ata o nº 9. A partir dese momento, a Concellería de Igualdade do Concello de Vigo comezou a subvencionar a súa produción, e dende o nº 29, a Xunta de Galicia.

7 A partir da publicación do nº 14 pasou a ocupar o posto de directora.

8 A referencia recolle o ano e a páxina do volume en todo o corpo do texto.

da dos primeiros números das publicacións feministas galegas a comezos da década dos oitenta (*A saia, Andaina e Festa da palabra silenciada*). A publicación, segundo indica Blanco no interior das súas páxinas (94: 44-45) está dedicada a promover a creación feminina nos distintos campos culturais, así como a potenciar e espallar o pensamento feminista. Con este obxectivo, ademais de xuntar as voces de moitas mulleres da cultura galega (Publicación Galega de Mulleres ou Publicación Galega Feminista), o anuario abriu as súas portas a colaboracións de diversas procedencias e o seu contido foise ampliando desde o seu comezo ata a actualidade. A publicación caracterízase polo seu pluralismo cultural e lingüístico. Trata temáticas sociais e culturais moi variadas e un considerable volume dos textos son literarios (tanto de creación como de crítica), na procura dun espazo onde ser escoitadas e recoñecidas:

Resulta sintomático que se oculte sistematicamente que a maior parte das escritoras son mulleres que se revoltan contra o papel que a sociedade patriarcal lles asignou e escriben contra el. Isto é, ocúltase o que de subversivo hai na maior parte dos textos. (FIGA 90: 91-92)

Nas páxinas da revista colaboran escritoras doutras comunidades españolas, portuguesas, francesas, italianas, canadanas, chicanas etc. A *Festa* creou redes internacionais que trasladou ao espazo galego. Algunhas das creacións apareceron en idioma orixinal, pero as máis das veces redactáronse de inicio en galego ou foron verquidas ao galego dende o castelán⁹. A asesoría lin-

9 O Estatuto de Autonomía de Galicia (1981) recolle a cooficialidade do galego xunto co castelán e a *Lei de normalización lingüística* (1983) recoñece os dereitos lingüísticos de Galicia.

güística foi competencia de Marga Rodríguez Marcuño, tamén autora e tradutora de textos inéditos en lingua galega.

A revista, cunha tiraxe nada desdeñosa de 1500 exemplares, segue unha estrutura moi semellante dende o seu inicio, con bastante regularidade saen á luz os primeiros números que presentan un monográfico dedicado a determinadas temáticas ou autorías (na súa maioría poetas), séguelle unha miscelánea de artigos, crítica literaria, creación e unha listaxe das obras escritas por mulleres publicadas en lingua galega. No bloque que vai a seguir do monográfico, no apartado de Temas Varios é onde se atopan moitos dos textos foráneos que se queren poñer en valor.

O nacemento da revista significou un paso moi importante na visibilización do traballo das mulleres e no estudo permanente do feminismo. Segundo a súa promotora, trátase dunha das ca-beceiras idóneas para estudar os procesos de lexitimación social e canonización estética¹⁰. Nese mesmo sentido, Helena González indica que a *Festa* foi especialmente innovadora polo seu posición política, polo debate teórico formulado e pola súa capacidade de levar ao límite a escrita (González 1).

La publicación inicial de *Festa* debe entenderse, entonces, como un momento específico de resistencia en la historia del campo literario gallego contemporáneo con el cual se buscaba que la escritura de las mujeres gallegas fuera parte constitutiva e institucional de los espacios públicos que configuran la identidad nacional gallega moderna. (Bermúdez 4)

10 Palabras de María Xosé Queizán pronunciadas nas Xornadas sobre Xénero e Documentación, organizadas en Santiago de Compostela en 2014 no Consello da Cultura Galega. En: <https://www.youtube.com/watch?v=ug-kSgB0C3I>.

Neste estudo trataremos do recollido en materia de tradución ata o nº 14, momento en que a cabeceira pasou de chamarse *Festa da Palabra Silenciada* a *Festa da Palabra*, porque as editoras consideraron que se viron cumpridas parte das súas reivindicacións e a partir dese número inclúen a colaboración masculina. E referíndose a ese proceso, Helena González apunta: “pasamos dun espazo de Resistencia a entrar nun espazo de normalidade aparente”¹¹. Centraremos pois a nosa análise tradutolóxica na primeira época da publicación, e para conseguilo, peneiramos os monográficos, índices, artigos e autorías¹², como primeiro chanzo para dar a coñecer ás responsables dos textos traducidos fóra das canles oficiais e con limitados recursos económicos.

3. A importancia da intervención

Segundo as teorías polisistémicas, a tradución podía ser central ou periférica. A posición da tradución determina a súa función no campo literario e cultural, alternativamente innovadora ou conservadora, segundo se considere que favorece a asimilación de novos xéneros, discursos, temas, coñecementos ou formas; ou que polo contrario se adaptan ás supostas necesidades da cultura receptora. Nese último caso, e nunha etapa filolóxica na que prestixiar a lingua e dar a coñecer textos e autorías coas que se identificaba ideoloxicamente unha xeración de intelectuais en Galicia, os textos traducidos convértense en axentes eficaces dun proceso de neutralización de influencias estranxeiras (Figueroa 1996). Así, o fenómeno da tradución cara ao galego (así como o

11 Conferencia impartida no Salón de Actos da FFT. En: <http://tv.uvigo.es/es/video/mm/410.html>.

12 Parte dos fondos están dixitalizados na hemeroteca “A Saia. Publicacións periódicas feministas”. Proxecto coordinado por Helena González Fernández e Mariam Mariño Costales. En: http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca_feminista_galega/.

da produción propia) non pode ser analizado do mesmo modo ca se dunha cultura forte se tratase. Cómpre pois, ter en conta o momento histórico para determinar cal debe, podía ser e vai ser finalmente, a función da importación.

Galicia se enriquece si el canon literario más que homogéneo es heterogéneo, más que centrado es descentrado y más que impermeable es permeable. (Bermúdez 13)

A tradución sempre filtra dalgún xeito o que se fai no exterior, e nunha época de demanda de novidades, vén satisfacer unha urxencia de imperativos culturais de diferente índole. En épocas máis recentes, o poder da industria cultural impón certas tendencias que non sempre coinciden coas dos circuítos ilustrados. O fenómeno tampouco é alleo ás culturas con menor capacidade de difusión; mais si é común a fortes e febles, que exista una maior diferenza entre o que se traduce para revistas e o que se traduce para as casas editoras, entre as que tamén existen grandes distincións de liña editorial e público.

Traducir no es una actividad universal, objetiva, simplificadora y neutra, sino una experiencia fronteriza, nómada, heterogénea y compleja, íntimamente ligada a una contingencia y provisionalidad, como ya han comentado la mayoría de las teorías de la traducción de la segunda mitad del siglo xx y las primeras del xxi (Godayol. xiv)

A decisión sobre o que se traduce adoita responder a un programa comercial e/ou cultural. A tradución é implicación, indica María do Cebreiro: “que se le, que se dá a ler, por que unha obra e non outra, por que agora e nesta literatura. Claro que a iniciativa pode ser máis libre cando a profesional que traduce non vive

do oficio ou é quen de rexeitar proxectos: “Na aceptación do que traduces, e falo eu, que non son profesional e non teño que traducir para gañar a vida, hai unha toma de posición ideolóxica” (María do Cebreiro en Salgado, 2008). Non se debería publicar todo, polo simple feito de ‘equilibrar’, evitando así caer no erro de publicar por ‘cota’, sen planificación nin criterio. Cómpre ser cautas na reprodución dun canon que segue camiños xa pautados en función de determinados intereses:

La complicidad entre la traductología y los estudios sobre las mujeres debe servir para ampliar la geografía conocida de nuestra disciplina, pero evitando caer en una hagiografía fácil y meramente compensatoria. (Santaemilia 37)

Coa aparición dos Estudos de Xénero na década dos sesenta, e máis en concreto, a partir dos oitenta viron a luz obras de escritoras ata daquela descoñecidas (en especial de literaturas minoritarias e/ou minorizadas) e outras autoras máis coñecidas que reclamaban un posto na denominada literatura universal, fuxindo do gueto ao que acotío quedaban relegadas. De xeito paralelo, xorde unha Teoría da Tradución que entronca o seu enfoque co dos estudos Feministas. Castro (2011: 113) centra a súa análise na capacidade das tradutoras para introducir novos debates mediante a escolla e mesmo como teóricas da tradución ao se pronunciar nas ‘marxes’ dos textos traducidos. E Reimóndez engade:

De maneira reiterada, o que denominarei paradigmas tradicionais da tradución recorreron a conceptos como a “fidelidade”, a “intención do autor” ou a “equivalencia” para eludir debater cuestións de tipo ético e político que están na cerna de calquera contacto humano entre linguas e culturas. En época xa non tan recente, outras correntes de pensamento sobre a tradución

deitaron luz sobre os intereses que sustentan estas visións tradicionais da tradución e tamén sobre as súas consecuencias en canto á práctica tradutora.

As correntes de pensamento feministas e poscoloniais atópanse entre as visións que de xeito máis crítico teñen analizado os preceptos básicos da teoría da tradución tradicional e tamén as consecuencias das prácticas que estes fomentan a distintos niveis. (Reimóndez, *Teorías* 11)

Cando analizamos o que hai de tradución nas revistas, cómpre ter en consideración algunhas cuestións fundamentais como a escolla, a urxencia de dar a coñecer determinados textos, unha escolla limitada polo formato que obriga á brevidade¹³. Na *Festa* observamos que fronte á produción propia, as escollas de textos literarios foráneos son puntuais, por cuestións de espazo; pero sobre todo porque o protagonismo estaba reservado para a creación orixinal.

La revista funciona como la “habitación propia” que Virginia Woolf había reclamado para las escritoras y desde ese espacio reivindicador se dedica a recoger la polifonía de voces y estilos discursivos que representan el mundo heterodoxo y heterogéneo de lo que se suele denominar, sin distinciones, “la poesía gallega de mujeres”. (Bermúdez 3)

Aínda que neste traballo non afondamos no fenómeno que Buján e Nogueira denominan “tradución privada”, para o noso obxectivo tradutolóxico ten especial rendemento o estudo de ca-

13 Poemas ou breves textos en prosa de Louise Labé, Almudena Guzmán, Rhea Tregebov, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Di Brandt, Brigitte Leguen ou Ilse Aichinger.

les son as lecturas e textos que entran a formar parte da obra de creación. O que, quen, cando, onde, como e por que:

Denominamos traducción privada a aquel ejercicio de traslación que se lleva a cabo de una manera particular y sin el objetivo inmediato de su publicación. En general, se trata de textos sueltos que rara vez ven la luz como tales. Muchos derivan de lecturas motivadas por intereses y gustos personales, que conforman el humus de una poética individual, grupal o incluso generacional. (Buján e Nogueira 136-137)

3. Tradutoras e textos na *Festa da Palabra Silenciada*.

A creación das mulleres contribuíu a renovar temática e formalmente o panorama literario galego no último cuarto do século xx. As mulleres escritoras, menos en número con respecto aos homes no campo literario galego, participan das correntes de renovación literaria máis vangardistas. Os textos que len e os textos que traducen, que comparten e difunden a través das revistas adoitan ser referencias a ensaios e textos literarios onde as autoras reivindicaban con frecuencia nas súas citas voces anteriores levando a cabo traducións ao galego elaboradas por elas mesmas.

Na *Festa* da primeira etapa escriben as xa consagradas daquela Luz Pozo Garza, Xohana Torres e Pura Vázquez. Están tamén as que consolidaron obra nos anos noventa como Pilar Pallarés, Chus Pato, Marilar Aleixandre, Ana Romaní ou Xela Arias; e as nadas na propia transición política como Emma Couceiro, Lupe Gómez, Olga Novo, Yolanda Castaño ou María do Cebreiro. A maneira de buscar textos en fontes alleas mostra a necesidade de romper co canon e coa produción máis convencional e deixa ver que o o feminismo do século xxi non podería sobrevivir sen a tradución.

Tiven que acceder a Rosalía de Castro dende os ollos dunha tradutora feminista para poder quitarlle as roupas escuras e terribles que lle puxeran [...] hai formas de agochar que van alén de ignorar ou non mencionar un nome. (Reimóndez, “Por min” 16)

Unha das funcións principais da tradución é enriquecer mediante o diálogo (novos temas, autorías e, sobre todo, novas perspectivas). A escolla obedece a criterios subxectivos, á vontade de facer ruído fronte ao silencio, como parte dun compromiso social tradutolóxico deseñado, e xa que logo, consciente (Sales 25), que, como dixemos, resultan ser fundamentais para os estudos literarios e culturais sobre fontes e referentes intertextuais. O propio feito de escoller é un manifesto claro de visibilización por parte da tradutora, que non é inocente.

Soamente escoller o que se traduce e o que se deixa sen traducir reflicte a clase social á que se pertence, a formación de cada un, os retos recibidos dende a sociedade receptora, da tradutora, da editorial. (Erin Moure en Salgado, 2008)

As tradutoras da revista son profesoras, investigadoras, xornalistas, pintoras ou escritoras. Os nomes que máis se repiten son Marga Rodríguez Marcuño, Marilar Aleixandre, María Xosé Queizán, Carmen Blanco, Margarita Ledo, Ursula Heinze ou Kathleen N. March¹⁴; pero tamén Mercedes Penoucos, Puri Ameixide, Marta Souto, Manuela Pena, Luz Cao e un longo etcétera que colabora coa publicación realizando traballos de tradución. Todas tradu-

14 En 1989 a profesora March publicou un volume sobre poesía galega de mulleres seguido dunha antoloxía de 34 autoras que incluía textos publicados en *Dorna*, *Carel*, *Arco da Vella*, *A Nosa Terra*, *Andaina*, *A Saia*, *A Festa da Palabra Silenciada* (*Festa da palabra. An Anthology of Contemporary Galician Women Poets*, Peter Lang).

cen por interese persoal e/ou profesional que atopa na tradución unha das razóns fundamentais dos seus traballos de investigación, pero dende unha actitude voluntarista, sen imaxinar (mais reivindicando) aínda calquera perspectiva de publicación máis alá desas páxinas. Moitas contan con presenza social, cultural, política e literaria e coinciden en tres estratexias fundamentais como axentes mediadoras: mostrar por vez primeira textos ocultos, denunciar e refacer o canon e, de ser o caso, nunha fase posterior, refacer as traducións dende o compromiso persoal, a coherencia ideolóxica e o entusiasmo (Castro 109).

4. Análise do corpus

4.1. Textos literarios

Así como na revista *Andaina*, apenas atopamos traducións asinadas¹⁵, a *Festa da Palabra Silenciada* si visibiliza o nome das persoas que traducen. No baleirado dos primeiros títulos atopamos un importante volume de textos traducidos (78), damos conta aquí dos que indican a autoría, aínda que é posible que algún deles sexa resultado de tradución, mais non aparece a autora. Dende o inicio, a revista concédelle importancia á tradución e respecta a autoría da mesma, de feito, no nº 7 (1990) corrixen un erro do número anterior con esta nota:

[...] no número 6 da *Festa da palabra silenciada* omitiuse inadvertidamente o nome da traductora do traballo de Julie Vandivere “Rebelión textual: a revolución feminista en ‘Los Pazos de Ulloa’” que é María Pilar J. Aleixandre (90: 154).

15 *Andaina*, nº 5 (84: 10-13), “A muller na Idade Media”, de Adeline Rucquoi. Trad. Carmen; Maribel.

Ademais, existe a partir do ano 1987, o apartado “Escrito por mulleres”, que dá conta das autoras das traducións:

1987	1989	1990	1997
Vitoria Ogando	María do Carmo Hermida	Sara Alonso Pimentel	Marilar Aleixandre
	Xela Arias e Lidia Iglesias Izquierdo	M ^a Carmen Ares Vázquez	Tareixa Hernández
	Camino Noia	M ^a Luisa A. Santamarina	M ^a Dolores Torres París
	M ^a Dolores Sánchez Palomino	Dolores Cabrera	
		Blanca-Ana Roig Rechou e Margarita Neira	

Se ben en 1991 e 1992, a referencia de obra escrita por mulleres prescinde da tradución (112-114), a partir de 1997 a revista distingue creación e tradución e inclúe xa unha listaxe de textos editados en formato libro (p.83). A disposición bibliográfica concédelle especial protagonismo ás tradutoras e mesmo se fai eco dalgúns proxectos. Así, Mónica Bar Cendón dá conta no n^o de 1996 da aparición de *Poesía de trovadores* en ruso, en tradución de Elena Zernova. Na recensión, no marco da fase filolóxica da que tratamos, Mónica Bar insiste no “recoñecemento da riqueza da nosa lingua por parte da Universidade de San Petesburgo” (95: 101)

O noso traballo compila para descubrir cales foron os efectos das obras importadas na cultura de chegada e demostrar onde están as orixes de futuros proxectos de tradución en formato libro,

que foron saíndo (ou quedando no camiño) décadas despois da súa publicación periódica. Trátase dunha liña de investigación que debe ter continuidade no tempo e no espazo ata chegar á actualidade, de modo que consigamos establecer un marco cronolóxico que sinale a distancia temporal en dar a coñecer certas autorías e obras e poña en valor o labor pioneiro realizado por moitas responsables das cabeceiras culturais. Constatamos que a *Festa* levou a cabo unha tarefa precursora moi importante, xa anunciada por investigadoras (Romero, 1998; Bermúdez, 2001; Buján e Nogueira 2011; Noia 2013, entre outras). Así hai obra literaria reproducida dende os primeiros números (1983) de Safo, Simone de Beauvoir ou Virginia Woolf, extractos que non verían a luz completos ata ben entrada a década do 2000: *Cantos e fragmentos*, de Safo (Positivas, 2008), en tradución de Raúl Gómez Pato ou *O segundo sexo*, de Beauvoir (Xerais, 2010), da man de Marga Rodríguez Marcuño.

Simone de Beauvoir, catalizadora do movemento feminista occidental da segunda metade do século pasado, conta cunha presenza recorrente na revista. En 1987 Isabel Mouriz Barja recolle unha breve biografía da autora encabezada coa cita: “A muller non nace, faise”. Aínda que non se precisa a persoa tradutora, preséntase unha escolma tirada de *O segundo sexo* e de libros das memorias que aluden a diferentes reflexións sobre o papel da muller na sociedade (57-58). No tocante á Virginia Woolf, una das escritoras máis traducidas nos últimos anos cara ao galego¹⁶, foi o interese de Manuela Palacios o que permitiu que aparecese *Cara ó faro* (Sotelo Blanco, 1993), un traballo reivindicativo o da profesora, que cunha actitude planificada pon en relación dúas culturas historicamente irmandadas como Galicia e Irlanda, re-

16 *Un cuarto de seu*, Sotelo Blanco, 2006 Introd. Manuela Palacios. Trad. Iria Sobrino Freire; *De espellos, trens e outros velenos*, Ir Indo, 2006. Trad. Begoña Rodríguez Outeiro; e *Orlando. Unha biografía*, Irmás Cartoné, 2014. Trad. Celia Recarey Rendo.

velando un (re)coñecemento mutuo e cumprindo así a función principal das relacións interculturais¹⁷ (Palacios 21-22).

En 1985, a revista centra o seu interese en Rosalía de Castro. Carmen Blanco, autora da versión galega de Safo (*Do amor e da literatura*, Linteo, 2007), traduce para ese número un extracto do poema “Lua chea” (*A rachas*, 1973) de Carmen Martín Gaité:

Te invocaron sin tregua
 Invócante sen trégoa
 a lo largo de un río subterráneo
 Ao longo dun río subterráneo
 de palabras marchitas
 De palabras murchas
 que viene desde Safo y Rosalía
 Que veñen desde Safo a Rosalía
 a morir en mi boca
 Morrer na miña boca

Así como un fragmento do Prólogo da novela *La hija del mar* (1859), de Rosalía de Castro. Dez anos despois aparecería en inglés o texto completo, grazas a unha das asiduas colaboradoras da *Festa*, Kathleen N. March, (*Daughter of the Sea*, Peter Lang, 1995)¹⁸. A versión galega de Olga Patiño Abeixón para a editora Toxosoutos

17 *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy*, Netbiblo, 2008 (con Helena González) e *To the Winds our Sails: Irish writers translate Galician Poetry*, Salmon Poetry, 2010 (con Mary O'Donnell), entre outros.

18 A profesora March traduce para a *Festa* varias colaboracións da súa colega Kristina M. Passman: “Cuestións de complicidade: Mulleres de carácter nos filmes de James Cameron” (90: 119-124) ou “Fragmentos do erótico feminino (porque non coñecemos o todo)” (91: 30-34). Ademais de capítulos de libros: “A muller como síntoma”, de Jacqueline Rose (*A sexualidade no campo de vista*, Londres: Verso, 1986).

(*A filla do mar*, de Rosalía de Castro), vería a luz en 2001. March escribe sobre crítica literaria feminista dende unha perspectiva estadounidense (94: 71-75), e traducirá diferentes artigos como o dedicado á escritora Audré Lorde.

No exemplar de 1986, Enma Luaces¹⁹ publica dous poemas (86:39), un deles, titulado “Leona”, precedido dun texto da escritora Marie D’Agoult (Daniel Stern 1805-1876), que non indica a fonte;

A partir de 1830, entre as mulleres xóvenes prodúcese un desdén polas conveniencias do seu sexo, un desexo de excentricidade chamativa..., que creou un tipo novo: a leona... A leona simulaba menospreciar os encantos femininos. Non quería nen gustar pola súa beleza nen engoilar polo seu carácter, senón abraiar polas súas audacias.

O segundo poema titulado “Ven loba” vai introducido por un verso do poeta da xeración dos cincuenta, Félix Grande (1937-2014): “Só ti, Loba, sexas quen sexas”.

O nº 4 de febreiro de 1987 foi dedicado a Xohana Torres²⁰, tradutora de obra propia e allea no marco da literatura ibérica (Domínguez Pérez “Polo mar” e “AA primeiras traducións”). Ao ano seguinte, entre as moitas referencias a traballos pedagóxicos e obra infantil propia ou allea, cómpre salientar unha achega de M^a Jesús Fariña sobre *Lumes*, a única obra onde Marguerite Yource-

19 Heterónoma de Carmen Blanco.

20 Xohana Torres, tradutora de literatura infantil e xuvenil (*O abeto Valente*, de Jordi Cots, 1966; *O globo de papel*, de Elisa Vives de Fábregas, 1966; *Unha nova terra*, de Francisco Candel, 1967 e *Así foi*, de Rudyard Kipling, xunto con M^a Dolores Martínez Torres en 1992). Xohana Torres é ademais a autora do primeiro libro galego traducido ás linguas peninsulares (*Polo mar van as sardiñas*, Galaxia, 1968).

nar, tradutora de Woolf, “fai algunhas concesións aos seus sentires” (88: 95). Fariña fai un chamamento á tradución da obra da autora cara ao galego, mais haberá que agardar a finais dos noventa para ler *Conto azul*, de Yourcenar (Laiovento, 1997), en tradución de María Xosé Queizán; e as *Memorias de Hadrián* (Positivas, 1999), en tradución de Ánxela Gracian; ou *Ana soror* (Xerais, 2002), de novo a proposta de María Xosé Queizán, tradutora²¹ e responsable da colección literaria “As Literatas” de Edicións Xerais de Galicia.

No apartado dedicado á creación do nº 6 da *Festa* (1989), Pura Tejelo inicia un poema cunha cita de *Frankestein*, de Mary Shelley, obra que temos íntegra en galego (*Frankenstein ou o moderno Prometeo*, Galaxia, 1999), en tradución de Fernando R. Tato. No mesmo volume, Marilar Aleixandre, presentadora da obra de autoras foráneas na revista como as italianas Clara Sereni e Grazia Cherchi²², traduce dous poemas de Sylvia Plath (“A Xuntanza das abellas”, 1962 e “Iss Drake vai cear”, 1956). É moi significativa a intervención da tradutora na revista onde aclara que:

A única obra traducida até agora ó portugués ou o castelán _aparte da correspondencia coa súa nai_ é a novela autobiográfica *The Bell Jar* (*A Campá de Cristal*) (1963) que reflexa os problemas de equilibrio mental que marcaron toda a súa vida. (Aleixandre 89: 163)

E pouco tempo despois, no apartado dedicado á crítica de libros apuntaría sobre Sandra Cisneros:

21 *Fenda, loucura e morte* (Xerais, 1999) recolle contos de Karen Blixen, Emilia Pardo Bazán e Charlotte Perkins.

22 Recollidas na antoloxía *Seis narradores italianos* (1993, Positivas), en tradución de Danilo Manera e Dolores Vilavedra.

[...] os escritos destas mulleres están permeados polas vixencias desa dobre marxinación: son historias de mulleres negras, chinas, indias e as súas relacións cun mundo no que teñen que ir construíndo a súa identidade. (Aleixandre 92: 141)

Atraída pola forza da escrita da autora, en 1994 traduce para a revista tres poemas: “Estou tan namorada que me medrou un novo himen”, “Vou camiño de Oklahoma para soterrar ó home polo que case deixei ó meu marido” e “Unha muller das de sostén negro de renda”. Dende a fronteira como metáfora tradutolóxica, a tradutora reivindicaba a “loose traslation”. Marilar Aleixandre dará a coñecer en 1997 a *Muller ceiba*, de Sandra Cisneros na colección de poesía “Ablativo Absoluto” de Xerais. Sandra Cisneros escribiría *Loose Woman* en 1994, o seu terceiro libro de poemas. Unha obra, que como ben apunta na lapela a editora: “ve en galego por vez primeira a súa obra poética, ata o daquela descoñecida en Europa”²³.

O volume de 1991 centrado no erotismo abre coa dedicatoria a Hipólita Vilar López das editoras da revista e precedida por unha cita de Marcel Proust²⁴. Moitas son as citas que inician artigos na revista. Non imos dar conta de todas de modo exhaustivo, mais é evidente a función intertextual vinculada co xa mencionado concepto de “tradución privada”:

Las traducciones privadas se manifiestan en otras ocasiones mediante la cita a modo de epígrafe. En este sentido, resulta interesante observar la evocación de algunas voces feministas por parte de las escritoras gallegas a modo de reivindicación, cuando no de

23 Rinoceronte Editora publicaría a novela *A casa de Mango Street* en 2008, que en 2014 reeditaría Sushi Books en tradución de Alicia Meléndez Sousa.

24 Xesús Riveiro Costa, será o encargado de traducir *Pola banda de Swann*, de Proust en 2005 (Xerais).

diálogo con la composición o composiciones a las que preceden.
(Buján e Nogueira 138)

Nese mesmo volume M^a Xosé Queizán traduce dous poemas das escritoras canadenses, Nicole Brossard (“Eperdument”)²⁵ e Louise Cotnoir (“Signature Païenne”), así como unhas notas de Rhea Tregobov sobre literatura canadense. Un ano máis tarde, Queizán publica a tradución de tres poemas: un de Louise Cotnoir, tirado do libro *Asiles* (1991); outro da francesa Jeanne Hyvrard e un terceiro titulado “Bereber” (92: 156-159). En 1994 traduce de novo dous textos breves de Jeanne Hyvrard e Louise Cotnoir e o poema “Ciudad” da poeta Felicia Fuster, tradutora de Yourcenar ao catalán.

A revista recolle a tradución de varios poemas de Tregobov cara ao catalán, en tradución de Montserrat Abellón e de Marilar Aleixandre para o galego (“Gracia”, “Tal e como son as cousas”). Outro tanto sucede con Di Brandt (“As cartas que escribín”). Na nota da tradutora a intervención aclara:

Poema escrito o 6 de decembro de 1989, día en que catorce mulleres foron asasinadas a tiros na Facultade de Enxeñeiría da Universidade de Montreal “por seren feministas” (N. da Autora). Publicado en *Border Crossings*, Canadá, en xaneiro de 1990 (91: 148).

O volume do ano 1992 inclúe a recensión de M^a Antonia Muñoz Mella de parte da obra de Clarice Lispector e lembra a Hélène Cixous como unha das súas mentoras (92: 86). Marga Rodríguez Marcuño traduce a colaboración de Beatriz Fernández Herrero sobre dúas antoloxías de relatos protagonizadas por mulleres de

25 Nas últimas páxinas do nº 14 (131-132), Marga Rodríguez Marcuño e María Xosé Queizán traducen outro poema de Nicole Brossard (“O presente non é un libro”).

Angela Carter. En 1995 Ángeles de la Concha recensionaba para a revista “A novela de Angela Carter: da escritura do malestar ao pracer da afirmación”. Anos máis tarde, Xela Arias sería a responsable de traducir a antoloxía de relatos *Venus Negra*, de Ángela Carter (As Literatas, 2001), obra que ridiculiza as nocións tradicionais de feminidade e masculinidade. Xela Arias, presente en varios números da revista, quixo contribuír ao corpus das traducións cara ao galego e, ademais de traducir para Edicións Xerais de Galicia, participou dende o seu inicio (1985) no desenvolvemento da actividade da Asociación de Tradutores Galegos (ATG), así como no consello de redacción da revista *Viceversa* (1995)²⁶.

4.2. Artigos de ensaio

O ensaio ocupa unha parte fundamental na revista e a tradución de artigos ensaísticos de autoras procedentes do ámbito hispano é moito máis voluminosa ca a dos textos literarios traducidos. Por limitacións de espazo, imos ofrecer unha cala sobre a variedade temática dos artigos publicados nos primeiros números da revista, pero debemos deixar constancia da importancia que teñen todos eses textos para os estudos sobre identidades de xénero e para os estudos da tradución.

A *Festa* daba conta do que estaba a pasar fóra de Galicia. Así, Concha García, desvinculándose do encorsetado formato da xeración, indicaba no nº 10 de 1994, que prefería analizar a poesía contemporánea de mulleres como casos illados e citaba a Blanca Andreu, Luísa Castro e Mercedes Escolano, para rematar focalizando en tres autoras nadas arredor dos cincuenta: María Antonia Ortega, Juana Castro e Andrea Luca. Un ano despois, a mesma crítica aludía a Rosa Lentini, directora da revista *Hora de Poesía*,

26 Hai tradución de Xela Arias de relatos de Gloria Pampillo e Charles Baudelaire en *bivir.com*.

cuxa obra aparece en *La noche es una voz soñada* (Pamiela, 1994). No texto dáse conta da actividade da tradutora e editora dunha antoloxía titulada *Siete poetas Norteamericanas actuales* (Pamiela, 1991), na que se inclúe obra de Carolyn Froché, Adrienne Rich, Linda Pastan, May Swenson, Denise Levertov, Lucille Clifton e Maxine Kumin.

No ano conmemorativo do centenario de Rosalía de Castro (1985), a práctica maioría dos textos publicados no monográfico da revista son escritos breves que desmontan o tópico literario rosaliano: “Unha doce e morriñosa muller galega que chora e laia decote en non menos doces e lenes versos”, diría Marina Mayoral en “A poesía de Rosalía de Castro” (85:10). Carmen Blanco traduce textos de dúas expertas na obra da autora homenaxeada: un fragmento da obra de Nidia A. Díaz (*La protesta social en la obra de Rosalía de Castro*, Galaxia, 1976) e outro de Matilde Albert Robatto (*Rosalía de Castro y la condición femenina*, Partenón, 1981), daquela directora do departamento de Estudios Hispánicos da Universidad de Puerto Rico.

Nos volumes que seguen, aínda que hai monográficos centrados en determinadas figuras literarias, a preocupación está sempre centrada na busca de novas olladas críticas. Helena Alvaredo Serrado traduce o artigo da documentalista María del Carmen Pérez Pais titulado “Olimpia Valencia, o feminino na historia”, a primeira galega médico, vinculada coa Institución Libre de Enseñanza (86: 23). Neste sentido, a colaboración de Marilar Aleixandre tamén contribuíu a facer a crónica das “Mulleres e Ciencia” ao recensionar os traballos de Gaalen Erickson e Margaret Spear (87: 66). Carmen Blanco cita a Elena Gianini Belotti (*A favor de las niñas*, Milán, 1978) no volume dedicado á literatura infantil e xuvenil. Teresa Barro trata sobre a manipulación dos *Contos* de Andersen; e Sabela Álvarez e Isabel Mouriz escriben sobre a colección “A Favor das nenas” (1975 y 1980) de Adela Turín, obra

que chegaría a Galicia en lingua galega moitos anos despois (2012), grazas á editorial Kalandraka.

Dende culturas máis próximas ata as máis distantes, e dende os inicios da súa edición, a *Festa da Palabra Silenciada* procurou facer contactos e recoller expresións literarias ou ensaísticas do que se estaba a facer dentro e fóra do país nun momento de transición democrática e de apertura cara ao exterior. As mulleres responsables e colaboradoras camiñaron en paralelo ao dos homes e manifestaron a súa curiosidade intelectual en cabeceiras que respondían aos intereses maioritarios. Así, en 1992 Ana Romani recollía nunha entrevista realizada a Esther Tusquets e Carme Girall o interese e a razón de ser da colección de peto “Femenino Singular” de Lumen. No número de 1994, Concha García aludía a determinadas lecturas que desprazarían as miradas cara a nomes practicamente descoñecidos ata daquela no noso país como Anne Sexton, Marianne Moore, Elisabeth Bishop, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Nelly Sachs ou Ingeborg Bachmann (94: 50). M^a Teresa Gibert-Maceda cita ás canadianas Margaret Laurent e Margaret Atwood e ás escritoras que toman conciencia da súa experiencia de vítimas para conseguir liberarse como Aritha Van Herk. En 1997, o encontro celebrado en xuño de 1996 en Vigo organizado por Feministas Independentes Galegas (FIGA) permite reflexionar sobre a poesía creada nos diferentes espazos ibéricos de Montserrat Abelló, Cecilia Dreymüller, Cinta Montagut, Silvina Rodríguez, Marga Romero, Tere Irastortza, Lourdes Álvarez e M^a Mercé Marçal²⁷.

Nos diferentes números monográficos da revista, primeiro centrados en figuras e temáticas literarias ou nos que seguiron

27 Traducida por Xabier Baixeras e falecida en 1998. O propio Baixeras intervéñe no nº 14 da revista para falar da súa afección pola poesía catalana dos 70 e lembra a María Mercé-Marçal ao tempo que traduce algúns dos seus poemas (98: 63-66).

dedicados ao erotismo ou ao colonialismo e ao sexismo, desfilan voces de escritoras como Leslie M. Silko, Louise Erdrich, Toni Morrison, Ana Castillo, Bharati Mukherjee, Sandra Cisneros e Gloria Naylor. Son textos que denuncian a herdanza da escravitude (Margaret Walker, Sherley Anne Williams, Octavia Butler, California Cooper, Alice Walker, Marsha Hunt e Terry Mcmillan) ou tratan dos problemas que causan o biculturalismo, a ambigüidade ou a dualidade (Paule Marshall, Julia Álvarez, Cynthia Kadohata, ou Amy Tang).

Unha parte moi voluminosa da publicación focaliza nas temáticas máis variadas de actualidade que van dende os medios de comunicación ata a arquitectura e o urbanismo, pasando pola pintura contemporánea. Así, o monográfico de 1990 sobre os medios de comunicación abre coa colaboración de Rosa Franquet Calvet: “A muller suxeito e obxecto da información radiotelevisiva”, traducido por Marga Rodríguez Marcuño. Marga Rodríguez será a responsable de traducir a grande maioría dos artigos procedentes do castelán e os textos producidos polas profesoras que conforman o *Feminario* da Universitat Autònoma de Barcelona.

No monográfico dedicado ao erotismo, Marga Rodríguez, mais tamén Margarita Ledo e Úrsula Heinze traducen as contribucións sobre a política da muller e da familia na RDA (91: 84-88). O voluminoso nº 9 dedicado ao colonialismo e sexismo recolle as colaboracións de Pilar Yuste (“Mulleres e resistencia en América Latina”) ou de M^a Teresa Gibert-Maceda (“Conexións entre feminismo e nacionalismo na literatura canadiana”), entre outras. E tamén hai tradución no volume dedicado ás novísimas pintoras galegas onde Marga Rodríguez Marcuño traduce o artigo de Lourdes Méndez titulado “Subversión en imaxes”. Para pechar o noso percorrido, cómpre indicar que tamén no monográfico dedicado á arquitectura e urbanismo (1998) hai tradución de Marga Rodríguez Marcuño dun texto de Rosa Cobo sobre *Tiempo*

de *feminismo*, de Celia Amorós (Cátedra, 1997) e de Ana María Spitzmesser sobre *Mentiras de papel*, de Ana Rossetti (Temas de hoy, 1994).

5. A seguir

Como se pode comprobar, moitas das colaboracións da primeira etapa da cabeceira analizada son traducións de artistas, políticas, filósofas, escritoras, investigadoras e críticas con diferentes puntos de vista que traballaron a prol da visibilidade das muller. Con este capítulo quixemos contribuír a mostrar unha parte da historia do feminismo galego e da tradución galega, que debe incorporar os textos e autorías agochadas en revistas. A tradución debe ocuparse das publicacións periódicas que, en aparencia carecen de discurso explícito e manifesto por parte das tradutoras, e que forman parte do acervo literario dos textos traídos cara ao galego, ben antes que se producise a eclosión da industria editorial no noso país. Durante o período da transición política, unha nova xeración de mulleres recolle o testemuño das devanceiras na reivindicación feminista e deixa pegada por escrito nunha revista senlleira, a *Festa da Palabra Silenciada*, “unha revista que nos conectou co mundo” (Romero 695).

Referencias Bibliográficas

- Bermúdez, Silvia. “Festa da Palabra y el canon literario gallego contemporáneo: la labor (des)mitificadora de Chus Pato y Ana Romani.” *Letras galegas en Deusto: dez anos de estudos galegos, 1991-2001*, coord. por María Luz Suárez e Isabel Seoane, Universidade de Deusto, 2011 [2001], pp. 33-44. Reedición en poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura, <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/561>.
- Blanco, Carmen. “Aproximación ao feminismo galego de posguerra.” A *Festa da Palabra Silenciada*, vol. 10, 1994, pp. 41-46.

- . "A Saia e as revistas de mulleres." *Mulleres e independencia*, Edición do Castro, Sada, 1995, pp. 109-112.
- Brufau Alvira, Nuria. *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*. Tesis Doctoral, Salamanca, 2009, https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76219/1/DTI_BrufauAlviraN_TraduccionyGenero.pdf.
- Buján Otero, Patricia e María Xesús Nogueira Pereira. "A (re)escritura das marxes. Tradución e xénero na literatura galega." *MonTI*, vol. 3, 2011, pp. 131-160.
- Castro, Olga. "Traductoras gallegas del siglo XX. Reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación." *MonTI*, vol. 3, 2011, pp.107-130.
- Domínguez Pérez, Mónica. "Polo mar van as sardiñas y sus traducciones." *Madrigal*, vol. 11, 2008, pp. 25-33.
- Domínguez Pérez, Mónica. "As primeiras traducións de literatura infantil e xuvenil ao galego, normas de tradución, difusión e recepción." *Boletín galego de literatura*, vol. 39-40, pp. 37-60.
- Figueroa Lorenzana, Antón. *Lecturas alleas: sobre das relacións con outras literaturas*, Sotelo Blanco, 1996.
- Godayol, Pilar. *Tres escritoras censuradas. Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mari McCarthy*. Comares, 2017.
- González, Helena. "Il potere del triangolo: Festa da palabra silenciada." Intensive Program I saperi delle donne. Università del Salento, Lecce, 2014. 07/11/2016, https://ipsaperidelledonne.files.wordpress.com/2013/12/lezione_helena_gonzalez.pdf.
- Hemeroteca feminista Galega. A Saia, 06.11.206, http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca_feminista_galega/festa-da-palabra-silenciada/.
- Noia Campos, Camino. "As escritoras canónicas na Festa da Palabra Silenciada." *Festa da Palabra*, vol. 29, 2013, pp. 13-18.
- Palacios González, Manuela. *Pluriversos: seis poetas irlandesas de hoxe*

- (ed. bilingüe de M. Palacios), tradución de M. Palacios e A. Casas. Follas Novas, 2003.
- Reimóndez Meilán, María. "Por min e polas miñas compañeiras. Visibilidades e invisibilidades das escritoras en Galicia." "Mulleres na literatura". II Encontro Cidade da Coruña, 2010, pp. 9-26, http://www.aelg.org/resources/publications/1274344190143mulleres_literatura.pdf.
- . "Teorías e prácticas da tradución feminista e poscolonial no contexto galego: un percorrido pola ideoloxía." Tese de Doutoramento, 2015, 06.11.2016, <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/423/Teor%C3%ADas%20e%20pr%C3%A1cticas%20da%20traduci%C3%B3n%20feminista.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Romero, Marga. "Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada*: trece anos de poesía galega de mulleres." *Grial*, vol. 140, 1998, pp. 691-716.
- Salgado, Daniel. "A tradución perde a inocencia. As tradutoras aseguran que cambiar libros de idioma implica a ideoloxía." *El País*, 11.04.2008, <http://www.aelg.org/centro-documentacion/autores-as/maria-reimondez/paratextos/7217/a-traducion-perde-a-inocencia>.
- Sales Salvador, Dora. "Traducción, género y poscolonialismo. Compromiso traductológico como mediación y affidamento femenino." *Quaderns, Revista de traducció*, vol. 13, 2006, pp. 21-30.
- Santaemilia, José. "Mujer y traducción: geografías, voces, identidades." *MonTI*, vol. 3, 2015, pp. 29-49.

Da violencia á diferenza

Brais González Arribas¹

IES A Cañiza

Resumo: Nas últimas décadas do século XX pensadores de distintas orientacións fixeron unha crítica deconstrutiva das bases teóricas que definen á sociedade occidental, as cales permiten que xurda violencia no seu seo á vez que a lexitiman e reproducen. Entre os temas analizados destaca a crítica da noción de subxectividade tal e como a entende a tradición, xa que ademais de producirla coa finalidade de que se adapte ao sistema e non o cuestione, xera unha violencia que se dirixe tanto cara si mesma, como cara aos Outros. O obxectivo deste texto é amosar de que xeito se produce a violencia a través da categoría de suxeito, ofrecendo unha alternativa que permita saír do embeleso metafísico e se abra á diferenza e á alteridade, categorías centrais para os estudos de xénero, posición que ademais é promovida por varios filósofos galegos na actualidade.

Palabras chave: Violencia, Subxectividade, Nihilismo, Diferenza, Alteridade.

Resumen: En las últimas décadas del siglo XX pensadores de distintas orientaciones realizaron una crítica deconstructiva de las bases teóricas que definen a la sociedad occidental, que permiten que surja violencia en su seno a la vez que la legitiman y reproducen. Entre los temas analizados destaca la crítica de la noción de subjetividad tal y como la entiende la tradición, ya que además de producirla con la finalidad de que se adapte al sistema y no lo cuestione, genera una violencia que se dirige hacia sí misma y hacia los Otros. El objetivo de este texto es mostrar cómo se reproduce la violencia a través de la categoría de sujeto, ofreciendo una alternativa que permita salir del ensimismamiento metafísico y se abra a la diferencia y la alteridad, categorías centrales para los estudios de género, posición que además es promovida por varios filósofos gallegos en la actualidad.

Palabras clave: Violencia, Subjetividad, Nihilismo, Diferencia, Alteridad.

¹ (Doutor en Filosofía e investigador da Cátedra de Hermenéutica Crítica Hercritia. Pertencente ao colectivo Proxecto Derriba).

Abstract: In the last decades of the XX century, thinkers from different perspectives made a deconstructive analysis from the theoretical basis that defines the western society, which not only allows violence to arise in their sinus, but often legitimizes and reproduces it. Among the topics analysed, we can highlight the discussion of the notion of subjectivity as is understood by tradition, because besides producing it with the purpose of adapting to the system and not questioning it, it creates violence towards itself and others. The purpose of this text is to show how violence is reproduced through the category of subject, offering an alternative that allows to come out of the metaphysical absorption and open up to difference and alterity, central categories for gender studies, a position that is currently promoted by several philosophers from Galicia.

Key words: Violence, Subjectivity, Nihilism, Different, Otherness.

1. Presentación: a cuestión do suxeito no pensamento contemporáneo

Escóitase a miúdo que a filosofía é un saber obsoleto, xa que nun contexto onde se privilexia o coñecemento que ten un alcance técnico, a reflexión teórica abstracta enténdese como unha ‘perda de tempo’ ao non producir nada tanxible que sexa útil en si mesmo, nin nada co que se poida comerciar e obter rendibilidade económica. A filosofía non parece ter nin valor de uso nin valor de cambio. Agora ben, alén de que sexa discutible que se deba apreciar a valía dunha determinada actividade a partir de tal esquema dual –cal sería o futuro da arte, da poesía, ou de calquera obra ‘espiritual’ nunha realidade como a descrita- é obrigado protestar contra tal depreciación do pensamento filosófico xa que este non só permite analizar o significado que dá sentido ás accións humanas, colaborando coas ciencias empíricas, que formulan cuantitativamente as leis coas que o ser humano explica tanto o funcionamento da natureza como a fisioloxía humana, senón que estuda detidamente o sedimento semiótico de ideas, cren-

zas, valores, opinións e estereotipos cos que nos dotamos dunha imaxe-representación do mundo para, eventualmente, poñelo en cuestión. A filosofía amosa as incoherencias, contradicións e as afirmacións ilexítimas que se desprenden delas, co fin de que se someta á reflexión pública e ao debate colectivo para evitar as condutas inxustificadas (e inxustificables) e, con sorte, crear as condicións sociais que favorecen que sexan modificadas.

Aceptamos por tanto, que a filosofía non se dirixe á obtención da plusvalía, e con sinceridade esperamos que se manteña fóra do círculo de valoración capitalista, mais parécenos absolutamente falaz que non sirva como unha estratexia esencial para alertar contra tantos desatinos culturais e despropósitos sociais que permanecen vixentes no paradigma contemporáneo, os cales poden sintetizarse na conservación dunha violencia estrutural que asolaga as relacións humanas. Por iso, unha das tarefas esenciais do pensamento filosófico é enfrontarse a tal violencia, creando as condicións ideolóxicas que permitan se ben non eliminala si, polo menos, reducila.

Pois ben, un dos elementos clave que explican a violencia sistémica na nosa civilización agóchase tras o tipo de ser humano que nesta se produce, sendo o proceso de adquisición da identidade un mecanismo que lonxe de ser neutro e inofensivo, conforma subxectividades agresivas e autoritarias, adaptadas, por certo, ás necesidades dun sistema económico que tamén o é, e que xera un modelo de relacións sociais igualmente virulentas. Por tanto, de querer contrarrestar a violencia, unha das tarefas esenciais é a de actuar sobre o sistema normativo que xera aos suxeitos co fin de conformar subxectividades menos belicosas e despóticas.

Non debe estrañar, en base ao sinalado, que un dos debates máis recorrentes na filosofía contemporánea xire en torno á denominada cuestión do suxeito, ao sermos hoxe perfectamente conscientes de que da noción de ser humano que se defende depende en

gran medida a posición normativa de alcance ético-político que se sostén, ao ser estas correlativas. Non se trata, por tanto, dun problema menor, o cal queda exemplificado no feito de ocupar o pensamento de algunha das mentes máis privilexiadas e valiosas da filosofía da segunda metade do s. XX. É así que un variado elenco de pensadores² consagraron algunhas das súas mellores obras ao análise de cal é o tipo de subxectividade que se produce en Occidente, preocupándose en igual medida das técnicas e dispositivos que son empregados para fabricar as identidades, así como da configuración dos patróns normativos que permiten asignar tanto as posicións sociais adecuadas ás mesmas como os criterios que propician distinguir as identidades normais e desexables das anormais e censurables.

Non é ningún segredo que a avaliación que se realiza da identidade moderna na maior parte da filosofía contemporánea³ é negativa, ao considerala unha construción definida pola interiorización dun sistema social opresivo e disciplinario que, introducido sutilmente nos corpos, reproduce as estruturas de poder asentadas, definindo o que *se ten que ser*, excluindo con iso e á vez ao *diferente*. *Deber ser* que se aplica, entre outros ámbitos, ao xénero e á sexualidade, os cales funcionan como elementos centrais da configuración da identidade 'ben formada', sendo ao mesmo tempo un criterio esencial para distinguir aos 'mal formados', monstros

2 Sendo os máis representativos e influentes Bataille, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze, Castoriadis ou Marcuse, os cales teñen en común á influencia decisiva que sobre eles exerceron os pioneiros da crítica a concepción moderna do suxeito de raíz cartesiana: Nietzsche, Freud e Heidegger.

3 As críticas máis interesantes ao dominio do antropocentrismo falogocéntrico metafísico, o segundo termo acuñado por Jacques Derrida, foron postas en liza polo pensamento feminista, tendo como un dos principais focos de investigación a análise á subxectividade dominante, proponendo formas alternativas á mesma. Así sucede en varias das obras de Irigaray, Haraway, Wittig, Butler, Spivak, Preciado ou Baceiredo.

ou deformes, se é que rexeitan aquela ao elaborar outra distinta, non rexida polos parámetros ou regras de formación aceptables dende a cultura estandarizada.

Conforme ao dito, é razoable que un dos obxectivos principais do posestruturalismo, do posmarxismo ou da hermenéutica nihilista –correntes referentes na segunda metade do século XX– fose o de interferir nos procesos de asignación de identidades, pensando estratexias de creación de singularidades capaces de subtraerse ao dominio do ‘se’ masificado e á *serialización* dos individuos, intentando á vez constituír modos de percibir, pensar, falar e actuar que poidan ser considerados verdadeiramente autónomos.

Neste traballo, xa que non podemos repasar nin minimamente todas as reflexións de relevancia que se desenvolveron no pensamento contemporáneo en torno á cuestión formulada, imos centrarnos nas que teñen un deixe nihilista, ao entender que nos darán pé a diluír a agresividade oculta na concepción da subxectividade tradicional, permitindo á vez a apertura aos silenciados, ocultados e marxinados por non corresponder coa identidade dominante. Mais convén que comecemos revisando aqueles aspectos que xustifican tal hipótese.

2. A subxectividade tradicional

Unha das características que fan máis recoñecible o pensamento occidental, observable xa dende os seus comezos na Grecia clásica, é o de facer uso de categorías abstractas para definir ás entidades singulares. Para conformar conxuntos universais que integren a elementos diferentes, aínda que parecidos, inténtase atopar as características que todos os elementos semellantes posúen, entendendo que precisamente son eses os que os identifican, facéndoo á vez recoñecibles. Este modelo de razoamento baséase nunha serie de postulados e conceptos metafísicos, sendo o máis

importante, xa que organiza aos demais, a aposta por un modelo ontolóxico dominado pola idea de substancia. Dada tal categoría enténdese que cada ente é un ‘ser en si mesmo’, algo independente e separado dos outros que é ademais depositario dunha serie de propiedades específicas, as cales son permanentes e inalienables. A substancia (do latín *Substantia*, que provén dos termos gregos *hypostasis*, *hypokeimenon* e *ousia*) é o constitutivo da unidade de cada ente respecto de si mesmo, sendo a base que sostén e serve de referente para esculpir a identidade, ao manterse firme e incólume sempre respecto de si mesma. A substancia, é por tanto o fundamento de cada ente e inclúe a esencia que o identifica.

Como se sabe, da noción de substancia provén a de suxeito (Gadamer 184), categoría central para definir ao ser humano no pensamento occidental. Efectivamente, enténdese que este posúe algo ‘que está por debaixo’ (*substare* significa literalmente “estar debaixo”) que soporta ós distintos accidentes que modifican á substancia, pero sen alterala nos seus aspectos máis relevantes: os esenciais e necesarios. Que o ser humano se teña convertido nun ‘suxeito’ supón asumir que existe algo inconvencible que define o que se é, o cal debe ser defendido con unllas e dentes co fin de non alterar a natureza máis íntima e propia: a auténtica. Pois ben, ao noso xuízo tal modelo substancialista, aplicado ao ser humano, constrúe un tipo de subxectividade violenta e agresiva, violencia que se exerce non só contra os outros, senón tamén tanto contra un mesmo como contra o entorno natural onde desenvolvemos as nosas vidas. En base ao modelo citado, o propio da *metafísica da presenza*, o ser humano foi entendido historicamente como un individuo, unha totalidade unitaria e integrada, depositaria dunha esencia que o identifica e o fai recoñecible. Vexamos de que maneira dende tales atributos, aparentemente neutros e triviais, se desprende violencia, tal e como denunciámos.

2.1. O ser humano como individuo

No marco da nosa cultura é usual entendernos como entidades indisolubles e pechadas, que teñen como característica específica a racionalidade.⁴ Cada ser humano, polo menos no autenticamente relevante (o que nos caracteriza e identifica) enténdese como unha totalidade integrada, como unha entidade non dividida, considerada interiormente e coherente consigo mesma. Repregada, en definitiva, sobre si. Desde esta perspectiva afirmase que non hai nada nin ninguén antes que o individuo, sendo este a ‘medida de todas as cousas’, o fundamento primeiro que debe estar na base da ordenación política, económica e social. A sociedade enténdese coma unha reunión de elementos atómicos e separados, nos que a convivencia é posible en base a un marco xurídico que respecta os dereitos que se posúen previamente á integración na vida social.

Agora ben, se un se entende a si mesmo como un fundamento, como un primeiro principio de onde todo procede e cara onde todo vai, o punto de referencia para identificar a corrección ou

4 Esta calidade é a que nos separa e eleva respecto do resto do mundo natural, xa que nos permite desprendernos da necesidade que o embarga, sendo, ademais, a guía que orienta a nosa conduta conforme a unha vontade que pode deliberar as opcións que están ao alcance, elixindo a que máis conveña. A racionalidade, de acordo ao indicado, non é só a base da liberdade, senón que o é tamén da responsabilidade: a libre capacidade dos individuos de escoller a maneira de comportarse, segundo criterios racionais, dá pé a que cada ser humano teña que facerse cargo das decisións adoptadas, asumindo as consecuencias dos seus actos. Tal elenco de atributos, os cales admitimos dunha maneira acrítica e irreflexiva, son esenciais para sentar as bases do sistema económico, político e social contemporáneo actual: o capitalismo liberal globalizado propio das civilizacións tardomodernas contemporáneas. Sistema censurable por diversos aspectos, aínda que a nós no texto presente interérenos focalizar a atención nun en concreto, xa que defende e sostense sobre un modelo egoísta, individualista e competitivo, no que cada un é responsable último da situación que ocupa na escala social, ao saber optimizar ou non de xeito adecuado as capacidades das que dispón.

idoneidade das accións está definido pola primacía do 'eu', onde en último termo, a satisfacción das necesidades ou o logro dos obxectivos propios, pasa a ser o criterio que serve para distinguir o bo do malo e o xusto do inxusto. A consecuencia directa da preeminencia do 'eu' é a lexitimación dunha moral egocentrada, na que prevalece a satisfacción do propio interese. Non debe parecer estraño que a vida de cada individuo se entenda como un 'campo de batalla' onde se debe competir para acadar os obxectivos propostos, sendo os 'distintos a min' ben barreiras potenciais que se deben de quebrar, ben instrumentos útiles que se poden usar como medios cara a obtención dos fins particulares. O código ético que resulta dunha noción forte do 'eu' está baseada no antagonismo e na competición, no intento por someter e dobrigar ao Outro en base aos intereses privados. Non obstante, a violencia que se desata dende este esquema teórico, como sinalamos liñas atrás, non só é dirixida contra os demais –o cal seguramente non nos sorprende demasiado–, senón tamén contra un mesmo e contra a contorna medioambiental que habitamos.

Para explicar de que modo a violencia incide sobre un mesmo débese entender previamente que na lóxica da preeminencia do 'eu' –totalmente vinculada ao paradigma económico dominante– un dos desafíos maiores aos que se enfronta o suxeito é o de interpretar a súa existencia como un proxecto que ha de desenvolverse, como unha tarefa a emprender, por iso un dos substantivos que mellor o definen é o de *empendedor*: o 'eu' é unha *empresa* a despregar. O individuo-*empresa* cre que a súa finalidade principal é a de optimizar o rendemento. O suxeito que se ve a si mesmo como o centro está no seu lugar máis propio –no espazo que lle convén– cando se volve eficaz, cando sabe extraer de si e do

contorno que o rodea o máximo proveito.⁵ Partindo deste feito, Byung-Chul Han, quen dedica parte da súa obra recente a analizar os procesos psíquicos autodestrutivos nas sociedades contemporáneas, entende que estes teñen a súa orixe na competición que un mantén consigo mesmo co fin de optimizar ata o máximo as propias capacidades (Han *La sociedad* 72). Ao entendernos como máquinas atómicas libres dos outros, transformámonos en autistas egocéntricos dominados polo imperativo da positividade que nos pide que ‘sexamos quen somos’, idealizando ao ‘eu’ como un atleta hipermotivado que busca inesgotablemente a autorrealización. O elevadísimo nivel de autoesixencia provoca á agresión cara un mesmo: ben ao non estar á altura das propias expectativas ou ben ao sentirse insatisfeito ante os logros conseguidos sentímonos fracasados e deprimidos, xerándose enfermidades directamente ligadas a unha cota alta de frustración. Para Han (*Psicopolítica* 27). A depresión ou o síndrome do *burn-out*, moi comúns hoxe, son exemplos representativos da violencia que supón o exceso de positividade descrito.

Do mesmo xeito, a agresividade canalízase a miúdo contra os ‘outros’, quen son vistos como obstáculos que dificultan o lo-

5 Foucault no *Nacemento de la biopolítica* sinala a conversión do ser humano nunha empresa de si mesmo, no marco ideolóxico imposto polo neoliberalismo contemporáneo. Para Foucault os neoliberais entenden ao ser humano como *homo economicus*: tanto un obxecto de cambio no mercado coma unha empresa en si mesma. O traballador transfórmase en “capital humano”, facéndose responsable da súa propia formación, preocupándose do seu crecemento persoal co obxectivo de mellorar o seu valor, o cal mídese en termos crematísticos; o ser humano é interpretado como unha máquina eficaz cuxa relevancia social calcúlase pola súa produtividade: o seu rendemento monetario. Un é máis competente ao competir mellor, ao converterse en alguén rendible. A potencia do neoliberalismo en tanto que biopolítica se exemplifica en que esta actitude vólvese un estilo de vida, un hábito moral que define as relacións sociais que o individuo entaboa tanto consigo mesmo como coa súa contorna.

gro dos nosos obxectivos ou como rivais que igualmente optan a estes. De feito, no contexto actual enténdese como *competente* aquel que ‘sabe competir’, sendo o Outro aquel co que se contende. Nesa medida, o Outro non é só quen debe facerme sacar o mellor de min mesmo, asegurando que non me acomodo e que non me volvo un vago improdutivo⁶, senón que é alguén ao que hai que imporse, ao que hai que vencer. No xogo da concorrencia liberal, onde a vida é unha competición, só trunfan os competentes. Os *aristós* son os virtuosos que souberon obter o maior rendemento de si mesmos e das oportunidades que lle ofrecía a súa contorna, entendida como un mercado potencial do que extraer beneficio. No individualismo egocentrado a organización social atende á xerarquía meritocrática. Está arriba –e por tanto, igualmente abaixo– quen o merece.

Non obstante, a violencia descrita non só afecta ás relacións humanas, senón tamén á ligazón que ten o ser humano co medio ambiente. No capitalismo contemporáneo, dominado polo antropocentrismo individualista, a Natureza é entendida como un Outro ao que hai que controlar, subxugar e someter a vontade. Ao considerarse que o ser humano é o Fundamento primeiro do cal todo depende e cara o que todo vai, non debe estrañarnos que a Natureza pase a estar subordinada aos nosos intereses, sendo usada como o nicho do cal extraer as materias primas e as fontes de enerxía necesarias para manter o ritmo do sistema produtivo, ou como o vertedoiro onde depositar os residuos xerados trala actividade industrial, aspectos que o ser humano require para garantir que a economía do crecemento e a valorización do capital se perpetúen indefinidamente. Por desgraza, hoxe en día non é

6 Este tipo de competencia ‘produtiva’ é habitualmente eloxiada como o mecanismo que fai do capitalismo un sistema innovador e creativo, xa que a pugna e o antagonismo son entendidos como os vehículos do progreso.

unha barbaridade afirmar que as consecuencias ecolóxicas deste esquema ideolóxico, e do sistema de produción asociado a el, estean preto de ser irresolubles (Riechmann 21).

2.2 O ser humano como depositario dunha esencia

Por outra banda, a outra gran característica que define a subxectividade metafísica é a crenza en que o ser humano ten unha esencia específica, a cal particulariza e define a quen a posúe, xa que nela se atopa o auténtico e necesario, isto é o conxunto de atributos que nos fan ser quen somos, diferenciándonos, por iso mesmo e á vez, dos demais. O convencemento de que somos depositarios dunha esencia particular, nosa e inalienable, posibilita fixar un conxunto de características que non se poden cambiar a risco de perderse a un mesmo. O 'eu', polos menos nos seus atributos máis importantes (os que definen 'o que somos'), pasa a ser entendido como unha entidade inmutable, específica e diferenciada de todo aquel 'que non son eu'.

Da crenza en que todo ser humano ten unha esencia particular e distinta da dos outros é sinxelo derivar unha moral marcadamente individualista, centrada na consecución dos intereses propios, ao ver ao outro como un oposto; neste sentido exércese unha violencia contra un mesmo e contra os demais semellante á que describimos no apartado interior. Porén é igualmente frecuente pensar que a esencia que se posúe é á vez compartida por outros, que aínda que son distintos ca min -en sensu stricto, 'non son eu' - ao participar da mesma esencia que a miña *se volven coma min*, permitindo a conformación de grupos ou entidades colectivas de *iguais*, homoxéneas e fortemente integradas, dado que o vínculo que se establece está ligado á condición que define no máis fondo e íntimo á identidade. Neste sentido, un séntese pertencente ao grupo no que o lazo que une non é simplemente unha analoxía -unha semellanza ou un certo parecido, un 'aire de

familia': ter gustos ou filias similares- ou unha mera coincidencia –unha circunstancia eventual que agrupa: o feito de estar nun mesmo lugar á vez: nun concerto ou nun autobús, por exemplo-, senón que o que vincula é unha condición identitaria compartida. De aí que se xere á vez que unha forte fraternidade interna un sentimento igualmente férreo con quen é alleo ao grupo, dando pé ao que no eido da política Carl Schmitt (56) denominou a dinámica amigo/inimigo.

Compre sinalar que a esencia que determina o dentro/fora, o interno/externo ou a amizade/inimizade, pódese ter de por si: por nacemento, herdándose (sendo a propia Natureza a que establece o que se é. Así en clans familiares, ou en grupos étnicos, nacionais ou patrióticos), ou ben pódese adquirir culturalmente (sendo a adscrición a un paradigma cultural o que determina a identidade. Así para grupos relixiosos, ideolóxicos ou económicos). Non obstante, en ambos casos enténdese que a esencia determina un conxunto de comportamentos que a reflicten ou a 'a poñen en acto'. É dicir, non basta con posuír ou participar da esencia, senón que esta *acontece* ao adoptar e reproducir un conxunto de valores, regras e códigos, que dirixen e organizan a conduta adecuada para estar á altura de 'quen se é'. Nos dous casos –tanto se a identidade se desprega ou se adquire- trátase de desenvolver unha conduta que se adecúe á identidade que se posúe, a cal antecede e condiciona o comportamento, permitindo avalialo.

A consecuencia máis perigosa non é só que cada *eu* acabe por converterse nun prisioneiro das supostas calidades que o definen ou que ten que conseguir, reducindo a súa marxe da manobra á elección de que conduta se achega máis ao ideal de si mesmo, intentando estar sempre á altura deste, senón que este modelo de desenvolvemento da personalidade remata bloqueando a posibilidade da emerxencia da *diferenza*, dos *diferentes* que non respon-

den ao modelo pautado natural ou socialmente como o adecuado. Estes pasan a ser inimigos, obxecto de redución ou eliminación.

Os *diferentes*, que ademais son normalmente minorías que se volven pouco a pouco marxinais, enténdense, no caso de diferir da esencia natural, como enfermos, desviados ou monstros deformes, ao separarse do patrón ou do canon naturalmente establecido. É por razóns de xerarquía, ou de primacía natural que a muller, o non-branco e o non-heterosexual, foron discriminados e sometidos. Acontece do mesmo xeito no caso da diferenza respecto da asunción dunha identidade entendida baixo os termos esencialistas sinalados. Neste caso o excluído é de o fóra: o estranxeiro, o inmigrante, o indocumentado, quen son vistos como bárbaros ou incivilizados, co que se lles sitúa alén da sociedade, extramuros, ao non cumprir coas normas establecidas que permiten entrar ou ser-parte do *demos*.

Polas razóns sinaladas entendemos que o modelo metafísico ou substancialista de identidade xera violencia, a cal só pode ser combatida, ou polo menos reducida, a través dunha operación de desfundamentación que a baleire ou adelgace. Para iso cremos que hai que introducir un pouco de 'nada' na armazón que cubre ao eu. Só un suxeito des-suxeitado, parcialmente diluído ou difuso, é quen de evitar a pulsión de autoafirmación que provoca o despregue da vontade, causa principal da violencia represiva e do autoritarismo fascista, aínda que estes aparezan en versións micro (Baceiredo 84). Un suxeito ben definido, en cambio enténdese a si mesmo como alguén depositario dun certo poder, o cal pretende imporse a costa dos outros que son barreiras para a súa aparición, xa que é o centro, principio fundante ou fundamento primeiro do cal todo o outro depende.

3. Debilitar o suxeito. A subxectividade nihilista

Sen deixar de recoñecer que o paradigma é violento, e que incita á violencia, de modo tal que en moitas ocasións coas nosas decisións, por exemplo como consumidores, exercémola inconscientemente –ou quizais fose máis apropiado dicir *non-conscientemente*- sendo esa, seguramente, a súa perversión máis atroz (Liria 147), entendemos que é recomendable, para suprimila, ou polo menos para poñerlle freo, levar a cabo unha operación inversa á que habitualmente se nos incita a adoptar respecto da subxectividade. Sendo así máis recomendable reducila que fortalecela, deconstruíla máis que reforzala, expropiala máis que apropiala.

Nesta medida defendemos que compre *transvalorar* as operacións descritas no apartado anterior co obxectivo de des-substancializar(nos) despoixándonos daqueles atributos que permiten exercer violencia, intentando modelar, ao contrario, un tipo de subxectividade capaz de establecer relacións máis amigables, sosegadas e alegres, non só con nós mesmos, senón cos diferentes (coa Diferenza); isto é, tanto cos Outros seres humanos como coa contorna natural que habitamos. Para ter éxito na operación *nihilista* que propoñemos necesítase entón darlle a volta á avaliación negativa que o paradigma substancialista deposita sobre a diferenza para volvela un atributo positivo, que non só se debe respectar senón, como sinala Rosi Braidotti (*Transposiciones* 54), igualmente igualmente fomentar e promover.

Unha subxectividade débil parte da posta en cuestión da idea de individuo, entendendo que os seres humanos non estamos intimamente fusionados con nós mesmos, vinculados a unha identidade estable que nos fai ser o que somos. Pola contra, afirmase que a subxectividade é fragmentaria e está dividida. Este aspecto foi sinalado por algunha das máis importantes figuras da filosofía contemporánea. Por citar algúns exemplos así a entenden, aínda

que entre eles haxa múltiples disparidades, Gianni Vattimo, Rosi Braidotti, Roberto Esposito ou Judith Butler.

Para Vattimo (*Más allá* 28), a subxectividade é un “efecto de superficie” producida por un conxunto heteroxéneo e diverso de influencias propias da cultura na cal cadaquén se educa. Tanto a moralidade coa que nos avaliamos a nós mesmos, como a perspectiva coa que nos enfrontamos á realidade e, sobre todo, a linguaxe coa que interpretamos o mundo que habitamos, non nos pertencen, atopándonos *botados* a elas. Nese sentido, todo ser humano se atopa situado historicamente, precipitado nun horizonte destinal de distintos niveis estruturais que funcionan como transcendentais⁷ que condicionan e determinan o noso desenvolvemento, producindo subxectividades moldeadas exteriormente. Alén das múltiples consecuencias perigosas que se poden desprender de tal feito, as cales é necesario evitar ou reducir –podendo ser resumidas no control e disciplina que se pode exercer sobre as subxectividades, limitando a súa liberdade coa fin de orientala á adaptación e reprodución da sociedade á que pertence-, entendemos que tal feito amosa a necesaria interiorización do Outro, o alleo, para a conformación da identidade, desprendéndose disto que ‘hai máis dos outros en min que de min en min’.

Vattimo (*El fin* 34) igualmente propón unha desfundamentación da noción de suxeito tal e como a entende a tradición: de acordo ao famoso *dictum* nietzscheano segundo o cal “o ser humano debe abandonar o centro e dirixirse cara a X”, debemos poñer en cuestión o primado do ser humano respecto do resto do existente, tal e como o concibe o humanismo antropocentrista occidental.

7 É importante non confundir esta noción de trascendental coa kantiana, pois se neste indicaba unha condición a priori universal no marco da ontoloxía hermenéutica onde situamos a Vattimo, este ten un claro matiz histórico, definido pola finitude. Cfr. Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Paidós, 1995.

Unha subxectividade que se sabe fundada pode autolimitar a súa primacía reducindo o narcisismo egóico para abrirse á diferenza *deixando que os seres sexan*.

Seguindo nesta liña *antihumanista*, e recollendo gran parte da análise posestruturalista e da crítica feminista contemporánea, Braidotti (*Los posthumano* 39) afirma que a concepción do ser humano como individuo, non é senón unha formación discursiva histórica específica, unha convención normativa cun poder regulamentario usado para discriminar e excluír. Segundo Braidotti (*Tranposiciones* 282) a subxectividade é en cambio unha entidade dividida e plural caracterizada pola encarnación, a sexualidade, a afectividade, a empatía e o desexo.

Esposito, pola súa banda, entende que o ser humano está determinado por un baleiro constitutivo, por unha carencia, un déficit ou necesidade que, precisamente, permite a existencia da comunidade (Esposito 30). Esta ten sentido só na medida en que xorde co fin de poñer en relación ás subxectividades necesitadas, en certa medida indixentes, que precisan facerse cargo mutuamente. Por iso, para Esposito, non existen suxeitos particulares previos á sociedade, que dispoñen asociarse dada a súa autonomía ou libre decisión, senón que é a relación de mutua necesidade e de recíproco coidado o que os identifica como tales.

O ser humano interprétase como unha continxencia cuxa identidade oscila nun continuo vaivén entre o darse e o recollerse (un *ex-stase*⁸), movemento que pretende satisfacer a indixencia cons-

8 É importante facer notar a marcada influencia heideggeriana nesta noción de existencia como *ex-sistencia*, como un continuo oscilar entre o estar dentro e o saír fóra, dada esa presenza ausente, que fai que a vida humana estea marcada pola impropiedade, a identidade por un baleiro incolmable que provoca que a comunidade, como ese espazo no que se entra en contacto co outro, non poida ser entendida nunca como unha totalidade pechada de suxeitos perfectamente definidos que traban relacións funcionais entre si.

titutiva a partir ben do entregar(se) ben do adquirir. Por iso non se pode entender a vida dos individuos como separada do seu *ser-en-común*. De feito, o que *acomuna* é a caída, o baleiro xurrido da ausencia dun fundamento último que sirva como referente identitario ao que agarrarse. O propio do humano, en cambio, é a súa im-propiedade, sendo a relación máis auténtica aquela que asume a des-apropiación ao contemplar na alteridade do Outro a diferenza que se mantén cun mesmo.

Finalmente, Butler (38) sostén que os suxeitos son formacións froito da influencia de sistemas xurídicos de poder, sendo definidos por tales estruturas. Os suxeitos modélanse dentro de determinadas relación xurídicas, política e discursivas, polo que non pre-existen a estas, senón que son o seu *efecto*. É en base ao dito que se discute a concepción do suxeito como unha entidade unitaria, coherente e integrada, xa que esa suposta coherencia non é propia do suxeito senón que está socialmente instituída. O suxeito, como categoría pechada e volta sobre si mesma, é un prexuízo metafísico, o cal leva a afirmar que non hai, por exemplo, unha identidade de xénero previa que logo se desenvolva durante a existencia. Non é que non existan o 'home' e a 'muller', senón que Butler entende que son categorías que serven para restrinxir os corpos e os seus desexos, producindo á vez o que é o normal e aceptable. O xénero serve como un mecanismo de asignación da identidade dos corpos para que poidan conformarse como suxeitos. Porén, non hai un 'ser propio natural': hai homes e mulleres resultado de procesos de subxectivación, non sendo fundamentos primeiros ou orixes, senón como dicíamos, efectos ou consecuencias. Por iso pode afirmarse que toda identidade é precaria e oscilante; sendo a tal idea á que apunta a noción butleriana de performatividade.

Segundo Butler (275), a intelexibilidade social depende da adecuación a certas normas, entre as cales é esencial as que regulan a

asignación de xénero, de modo tal que a identidade está atravesada por estas. Por iso afirma que o xénero adquirese a través dun conxunto de prácticas reguladoras que normalizan aos individuos, producindo identidades coherentes co sistema. Por tanto, o xénero non é un produto da acción humana nin unha expresión deste, senón que se asigna seguindo un patrón binario: masculino ou feminino. O xénero inscríbese nos corpos exteriormente a través de regulación políticas e prácticas disciplinarias, aparentando, non obstante, que tal inscrición é interior, como se fose un proceso natural e persoal. A interiorización do xénero é por tanto unha consecuencia, produto da acción sobre as persoas de certos mecanismos sociais. O corpo sexuado é un performativo: está construído a través da repetición diferencial de certas normas instituídas polo poder xurídico, que ao sedimentarse crean a aparencia da existencia dunha substancia que a sostén. En cambio, para Butler, o corpo sempre se ‘está a facer’, non hai eu orixinal, non hai eu natural; a identidade é sempre un ‘estar a facerse’.

En base aos argumentos sinalados entendemos que debe afirmarse que os suxeitos non son entidades unitarias senón plurais e heteroxéneas, internamente escindidas. A subxectividade é unha composición de múltiples contribucións, tendo unha autoría compartida e un carácter mestizo. Está embarcada nun proceso de des-apropiación e expropiación, polo que non é fixa, senón que *flúe*. As subxectividades discorren, non son permanentes, nin inmutables. En cambio, son fundamentos des-fundados ou *acontecere*s dinámicos.

Nunha posición coherente co que acabamos de sinalar, entendemos que o suxeito non pode entenderse como definido por unha esencia que o condicione e determine. Pola contra, interpretamos as identidades como artefactos cambiantes e flutuantes, atravesados por diversas forzas e liñas enerxéticas intensivas que sintetizan e conflúen nun determinado modo de ser, para volver

a activarse ininterrompidamente. Á subxectividade debilitada non lle é posible permanecer igual a si mesma, de feito compre dicir que non é –no sentido de estabilidade que se lle outorga a algo que se obxectiva– senón que *acontece*, dáse: é unha variable plural e heteroxénea. A identidade feble acepta o cambio, a modificación; é a propia dun espírito con mil caras, *deixándose ser* de acordo ás circunstancias. O saberse expropiado, o ser consciente de que *non se mora en ningures*, imposibilita o recoñecemento nunha identidade fixa e inmutable que se posúe. De aí que asuma en todo momento ter incorporado unha certa *nada*, un baleiro que non se pode encher. O que se sente parcialmente *ninguén* non pode participar nin dunha esencia propia nin moito menos dunha compartida: a identidade por tanto nin se herda nin se adquire. A única igualdade que establece é por tanto a da *diferenza*: a da máis funda alteridade.

É en virtude dese –certo– baleiro que acompaña ás subxectividades que se poden asumir como propios diversas maneiras de expresión e múltiples discursos distintos e inconmensurables. Trátase de partir da radical igualdade do diferente: é entón cando se pode asumir o punto de vista dun *ninguén*, dun calquera, xa que non hai un ‘eu’ que inunde as relacións de poder cpa súa subxectividade.

3. Conclusión: unha ética nihilista cara á apertura da *diferenza*

Todo o dito non tería ningún sentido se non tivera importantes repercusións no eido da ética. De feito, o anterior debe servirnos como o pouso ontolóxico que xustifica a edificación dunha certa posición no terreo da praxe. A ética que se desprende dunha subxectividade débil intenta reducir a violencia que se deriva da concepción substancialista do eu. Ao inverter os seus postulados

cremos que permite unha relación máis amigable, sosegada e pacífica tanto con un mesmo, coma coa alteridade.

Ao operarse unha disolución da concepción substancial do 'eu', cada subxectividade está capacitada para *des-afianzarse*, para *soltarse* e *deixarse ir*, condición na cal os suxeitos non intentan aferrarse ao ideal suposto de *si mesmos*, modelo que se ten que alcanzar a toda costa, pois diso depende a súa *autorrealización*: literalmente, a posibilidade de devir *real*. O obxectivo, en cambio, é precisamente o de disolver a identidade como unidade, o cal non é o mesmo que a negación da existencia do particular que, ao contrario, afirmase como finitude. Trátase de entenderse a un mesmo como unha entidade enchida dun certo baleiro, dunha certa *nada* que impide chegar a ser *alguén* definitivo. A subxectividade débil, a do *ninguén*, busca non reterse nunha identidade única, clausurada en si mesma e atrapada en intentar ser aquilo que se espera ser. A meta é entón a de eludir o estar sometido aos ditados dunha personalidade pechada e acabada, que busca a súa apropiación, a súa *autenticidade*: que se quere, se desexa, busca 'ser quen é'. Tales estratexias entendemos que atrapan aos suxeitos conducíndoos aos procesos autodestrutivos que sinalábamos liñas atrás.

En cambio ao baleirarse, ao deixar atrás a imaxe estable e ideal do 'eu', ao non pretender apropiarse dun mesmo, cremos que os suxeitos des-suxeitados poden debilitar a violencia que se oculta tras o intento da imposición da propia vontade, individualista e egocentrada, comezando con iso a poder manter unha relación amigable co existente.

O feito de *ser ningún* leva á hospitalidade. Ao non aferrarnos a nos mesmos a través da idea de Eu, pódese trabar unha relación amigable cos diferentes. Se ningún permanece illado en si mesmo, está aberto entón a recibir ao 'outro'. A despetrificación substancial do eu conduce á apertura á diferenza. O si-mesmo flexible é afable, amable, xeneroso e alegre. Se a unidade, a 'mesmidade', a

clausura e a propiedade producen inimizade e violencia, a de-limitación, parcialidade, des-apropiación e apertura, xeran amizade.

Os ámbitos de aplicación directa desta posición nihilista son múltiples, afectando decisivamente á construción da identidade de xénero, xa que esta nunca se guiará por un patrón pre-establecido ao cal se deba responder. É nesta marxe, nesta amplitude e indefinición, onde todo se xoga, xa que permite tanto a conformación propia da identidade como obriga a *deixar-ser* á allea. É por iso que se pode afirmar que non existe unha normatividade idónea que defina os corpos, levándoos a asumir un xénero adecuado a *aquilo que se é* (Hauser 12). Toda codificación e todo discurso que pretenda regular tanto os xéneros como as sexualidades apelando a unha natureza ou esencia, funciona como un sistema de coacción que pretende exercer un control ontolóxico sobre as existencias. Por iso cremos que non hai xéneros bos, nin tan sequera desexables, todos os corpos son a priori habitables, en tanto agochan posibilidades existenciais que deben ter a oportunidade de acontecer, sendo a única obriga moral *deixalos ser*, tendo como único límite a violencia, entendendo esta, precisamente, como aquel comportamento que *non deixa ser*, limitando e restrinxindo as modalidades existenciais dos corpos, os seus polos intensivos de aparición.

Se ben é certo que non dende unha perspectiva que se poida denominar nihilista, polo menos nos termos formulados no presente texto, pero si dende outras, se cabe máis próximas á deconstrución derridiana, ao posestruturalismo deleuziano ou foucaultiano, ou á teoría *queer* butleriana, cremos que en Galicia durante os últimos anos ata a actualidade, foron aparecendo diversos pensadores que apostaron pola defensa da alteridade e da *diferenza*, sobre todo daquela marxinada e silenciada polas estratexias normalizadoras que inscribe nos corpos o poder asentado. Filósofxs como Rebeca Baceiredo, Abraham Rubín, Delmiro Rocha, Beatriz Blanco, Lucía

Castro, Francisco Conde ou Daniel Fernández⁹, apostan habitualmente nos seus textos por unha crítica ao paradigma dominante dende a discusión da subxectividade normalizada, entendendo que só dende tal punto de partida pode darse pé a outro tipo de comunidade, máis habitable, máis preocupada por cimentar un tecido de relacións horizontais, igualitarias e abertas ao outro, ao descoñecido, ao inesperado, a todo aquel, en definitiva, que quebra e pon en discusión a disciplina rutineira do 'eu'.

Referencias bibliográficas

Baceiredo, Rebeca. *Capitalismo e fascismo*. Euseino?, 2015.

Braidotti, Rosi. *Transposiciones*. Gedisa, 2009.

---. *Lo posthumano*. Gedisa, 2015.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, 2007.

Esposito, Roberto. *Communitas*. Amorrortu, 2003.

Fernández Liria, Carlos. *En defensa del populismo*. Catarata, 2016.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*. Akal, 2009.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Tecnos, 1998.

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder, 2012.

---. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder, 2014.

Hauser, Beatriz. *Precariedade e performatividade*. Estaleiro, 2016.

Riechmann, Jorge. *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*. Catarata, 2012.

Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Alianza, 1998.

Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Paidós, 1995.

---. *El fin de la modernidad*. Gedisa, 2000.

9 Nos 14 números de Derritaxes pódense consultar artigos dos autores citados. O seguinte enlace da acceso a eles, 21.11.2016, <http://proxectoderriba.org/category/proxecto-derriba-edicions/derritaxes/>

A cicatriz branca de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes¹

Helena González Fernández

Centre de recerca ADHUC-Teoria, Gènere, Sexualitat /
Universitat de Barcelona

Resumo: Margarita Ledo Andión documenta e recrea en *A cicatriz branca* a experiencia das mulleres galegas que emigraron soas á Arxentina. Esta ficción, que forma parte da triloxía coa que se propuña “filmar o século XX”, fai visíbel e pensábel a experiencia das mulleres, que non aparecen no repertorio cultural da nación aínda que realizaron esa viaxe e viviron como estranxeiras en condicións de extrema vulnerabilidade ao tempo que atopaban na emigración oportunidades para o ascenso laboral. Empregando técnicas da vangarda fílmica feminista e do cinema documental, a directora impón a distancia e a detención temporal para narrar a experiencia traumática desa *saudade-soidade* radical. Para este suxeito melancólico non hai promesa de felicidade: o regreso non é posíbel e a súa fonda soidade non ten cura.

Palabras chave: teoría das emocións, emigrante melancólica, emigración, cinema feminista galego, cegueira

Resumen: Margarita Ledo Andión documenta y recrea en *La cicatriz blanca* la experiencia de las mujeres gallegas que emigraron solas a Argentina. Esta ficción, que forma parte de la trilogía con la que se proponía “filmar el siglo XX”, hace visible y pensable la experiencia de las mujeres que no aparecen en el repertorio cultural de la nación aunque realizaron ese viaje y vivieron como extranjeras en condiciones de extrema vulnerabilidad al tiempo que encontraban en la emigración oportunidades para el ascenso laboral. Empleando técnicas de

1 Este artigo é un resultado do proxecto de investigación „Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI” FEM2014-57076-P financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad e mais do SRG Creació i pensament de les dones, reconecido por AGAUR.

la vanguardia fílmica feminista y el cine documental, la directora impone la distancia y la detención temporal para narrar la experiencia traumática de esa *saudade-soidade* (nostalgia, soledad) radical. Para este sujeto melancólico no hay promesa de felicidad: el regreso no es posible y su profunda soledad no tiene cura.

Palabras clave: teoría de las emociones, emigrante melancólica, cine feminista gallego, emigración, ceguera

Abstract: In *A cicatriz branca* (*The White Scar*), Margarita Ledo Andión documents and recreates the experience of Galician women who migrated to Argentina on their own. This fiction, which is part of the trilogy with which Ledo Andión aimed to “film the 20th century”, brings to light and thought the experience of these women who are not part of the cultural repertory of the nation, although they undertook the journey and lived as foreigners in conditions of extreme vulnerability even as they found opportunities for upward mobility in their professional lives. Using techniques of feminist film vanguards and documentary cinema, the director uses distance and temporal detention to narrate the traumatic experience of this radical *saudade-solitude* (nostalgia, solitude). For this melancholy subject there is no promise of happiness: it is not possible to return, and there is no cure for its profound solitude.

Keywords: affect theory, melancholy migrant, Galician feminist cinema, migration, blindness

1. Do documental á ficción

Margarita Ledo Andión (Castro de Rei, 1951), especialista en estudos fílmicos e cineasta, escritora, xornalista, activista política e académica de número da RAG, concibiu unha triloxía para “filmar o século XX” en Galicia. A primeira entrega titulouse *Santa Liberdade* (2004), un documental centrado na utopía revolucionaria no que relata o secuestro dun transatlántico por parte dun grupo de antifascistas, os autodenominados, “piratas de la libertad ibéricos”. Con esta acción esixían en 1961 o final das ditaduras de Franco e Salazar. O segundo filme, *Liste, pronunciado Lister* (2007), é un palimpsesto biográfico no que recupera para a memoria común a

figura do militar republicano. A súa biografía sêrvelle para pensar o comunismo, a violencia masiva e particularmente a represión que marcou a guerra civil en Galicia.

Polo camiño realiza unha curtametraxe de encargo que serve de ponte entre estes dous filmes e o seguinte: *Cienfuegos, 1913* (2008), con voz en *off* da propia directora. Nesta peza a cámara vírase para o íntimo. Sitúa a súa nai no centro e repasa a emigración vivida. Con ela engade un testemuño feminino á memoria migratoria galega do século XX. O guión péchase cun texto do seu libro *Linguas mortas* (1989), o que leva por título “Nomenclátor”. Trátase dun poema autobiográfico que remata, precisamente, cunha referencia á nai nunha escena doméstica. Cos dedos percorrendo unha saba deséxalle a liberdade á filla que está no exilio: “Cando volvín do exilio, cando me amnistiaron, a miña nai mentres pranchaba unha saba coméntame moi seria: sabes, preguei para que che naceran ás. E eu sei que me naceron ás” (83). Este é o último texto que di a voz en *off* aínda que se suprime a última frase do poema. No seu lugar os títulos de crédito pasan por riba dunha imaxe da bandeira cubana. Esta curtametraxe demostra que Ledo asume de maneira ousada o desafío creativo, como fixera antes na súa obra literaria; unha obra que tanto se resiste aos moldes histórico-críticos por propia vontade da autora, e así o subliña Xosé Luís Méndez Ferrín no limiar do libro. *Cienfuegos, 1913* abre unha proveitosa rede de linguaxes e conexións autorais con outras artistas que paga a pena salientar. O filme realizouno na modalidade de cinema por correspondencia con Belkis Vega, unha forma de intercambio afectivo que, nas súas orixes, serviu para enviar documentais de lugares e escenas domésticas que contribuían a profundar na saudade do emigrante. Pola súa banda, o libro, que levaba por subtítulo *Serial radiofónico*, inclúe trinta e

cinco fotos de Anna Turbau.² A importancia da creación fotográfica nesta obra leva máis á fotorreportaxe que á ficción sonora,³ mentres que a devandita reutilización do poema “Nomenclátor” no documental suxire unha lectura visual do poema.

Esta curtametraxe, sen dúbida, propicia un tránsito espacial, temporal e narrativo dentro do proxecto que Ledo se propón: filmar o século XX. Pásase da esfera pública que domina *Santa Liberdade e Liste...*, ao ámbito do privado; dos feitos que recolleu a Historia, á vida cotiá da que non queda rexistro; do tempo dos acontecementos históricos singulares, á monotonía reiterativa do tempo cotián; das grandes conviccións políticas, ao lema radical feminista “o persoal é político”, que a directora fai seu (CIAC). Esta viraxe propicia tamén unha homenaxe formal á linguaxe da vangarda fílmica feminista e unha reivindicación da política das mulleres que parte da experiencia, é dicir, dos corpos, dos afectos, das vidas.

Desde xeito, a terceira entrega da triloxía, *A cicatriz branca* (2012), céntrase nas mulleres soas que migraron a América no século XX.⁴ Nun principio propúxose facer un documental, así que vai a Bos Aires para gravar o testemuño de mulleres que fixeron soas esa viaxe transatlántica e que aínda estaban vivas. Tentaba pescudar na súa radical invisibilidade —apenas hai memoria das

2 En 2017 organizouse a exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau 19075-1979*, ao coidado de Margarita Ledo e producida polo Consello da Cultura Galega.

3 O serial radiofónico terá un certo protagonismo no filme de Ledo, sempre tan atenta a incorporar documentos históricos, o que lle servirá para homenaxear o programa *Galicia Emigrante*, de Luís Seoane, e a Niní Marshall.

4 Coa mesma productora Nós, Xosé Lois Ledo Andión dirixe *Inmigrantes no país da emigración* (2009), un documental que debería ser tido en conta para contextualizar, e se cadra entender mellor a aposta de Margarita Ledo por narrar a migración desde a ficción, xa que, en certo xeito, outro documental podía parecer reiterativo aínda que se traten experiencias distintas.

súas memorias—, dar conta da súa vulnerabilidade e tratalas non apenas como as esquecidas senón como suxeito invisibilizado mais imprescindíbel para describir de maneira completa as migracións galegas. Ledo quere deixar testemuño do sufrimento desas mulleres, dos seus corpos vulnerábeis, sometidos á violencia, a vergoña e mesmo á patoloxización.

Representadas no imaxinario arxentino como cadelíñas fieis, traballadoras e analfabetas; case sempre como túzaras, atravesadas e agarradas; como ocorrentes e chocalleiras na serie radiofónica e cinematográfica *Cándida*; por veces como obxecto de desexo, a “síndrome da galega” identifícase por certas fobias, unha culpabilidade marcada, o medo ao ridículo e o pánico de estar na boca dos outros, o temor a ser xulgada. (Ledo, *A cicatriz* 11)

Desbota o documental, polas limitacións que lle ofrece, e con eses materiais propónse realizar unha ficción, un xénero que lle permite pescudar desde a distancia nos testemuños, que a autoriza a afastarse das historias de vida recollidas para converter esas experiencias en materiais para a creación de personaxes, que ofrecen a vantaxe de ser figuracións saturadas desas vidas. A ficción tamén permite unha linguaxe cinematográfica que favoreza a demora, a profusión de secuencias detidas. A directora acerta ao procurar un estilo visual propio e ao crear figuras novas para dicir a saudade específica da muller que migrou soa. Para conseguir esa nova comprensión a saudade-soidade das migrantes, repara nos corpos sexados, sometidos a formas específicas de sociabilidade, recoñecemento e vulnerabilidade. Para evidenciarlo o corpo da protagonista transita espazos continuamente enmarcados con teimosía de fotógrafa. Interrómpese o movemento, a acción detense. Repárese, a modo de exemplo, no teimoso encaдрamento da fiestras e das portas que aparece nas secuencias ini-

ciais de *Cienfuegos, 1913* e *A cicatriz branca*, subliñando o marco, o retallo de vida cotiá que aparece insinuada, ben coa repetición de secuencias na mesma posición, ben coa cámara fixa e escenas delongadas. Procura a conciencia do encadre, a certeza do espazo e o rastro do tránsito dos corpos que pasaron por eses lugares.

O proxecto inicial sobre a migración das mulleres soas multiplícase rizomaticamente noutras obras fílmicas que serven de ensaio ou complemento do filme de ficción. Por unha banda prepara *Apuntamentos para un filme* (2012), un documental de 48' con guión e dirección de Margarita Ledo, cunha montaxe sinxela que responde á intención inicial do proxecto: recoller os testemuños desas mulleres e que aínda viven en Bos Aires no momento da gravación. O segundo é un clip, ou, como o denomina a propia autora, unha *peza*, na que ensaia a cicatriz branca: unhas luces fosforescentes cegan uns manequíns con corpo de muller, completamente brancos, inertes, invisíbeis (peza para visión privada en Vimeo). Finalmente, está a ficción, *A cicatriz branca* (2012), que ademais da súa exhibición nas salas de cinema vendeuse uns anos despois en DVD xunto cun libro onde se explica o proceso de creación. Algo pouco habitual no mercado cultural galego.

A cicatriz branca ten moito de *patchwork* fílmico, non en van Ledo é tamén unha pensadora do cinema. Recupera secuencias cinematográficas do arquivo, rastréxanse homenaxes ao cinema de vangarda feminista (Chantal Ackerman, Ursula Biemann...) e retoma o xiro do documental cara á ficción de Vivian Sobchack, que se resume no “less a thing than an experience” (Ledo, “Documental” 81).

A historia da vida de Merce, demorada no cotián, está marcada pola súa irremisíbel saudade-soidade. O filme debulla a súa experiencia migratoria en Bos Aires, primeiro como mucama, nunha casa onde é vítima de acoso sexual, e despois soa, abandonada na estación do ferrocarril, durmindo enriba da maleta. Alí a recolle

un grupo de emigrantes galegas. A sororidade desta comunidade de elección que coida e adopta a Merce como unha igual vulnerable permite sentir as primeiras risas e conversas atrapalladas do filme, mais non se repiten igual. O grupo de mulleres procúralle a Merce unha oportunidade laboral: entrar a traballar nunha fábrica de cremalleiras, ao tempo que asiste a clases de contabilidade nunha asociación de emigrantes galegos. Alí coñece o home do que se namora, Antón, que é tamén o seu profesor. Con el sabe da cultura galega na Arxentina e, ademais de rudimentos comerciais, aprende unha miga de historia política de Galicia. O filme, retoma, paradoxalmente, unha novela anterior de Margarita Ledo, *Porta blindada* (1990) que, a xeito de precuela, ficcionaliza a vida de Antón Moreda, activista nacionalista vinculado á emigración arxentina que rematou a súa vida no psiquiátrico de Castro de Rei. Nel inspírase Antón, o protagonista masculino de *A cicatriz branca* e *Porta blindada*. E de feito no filme recóllense fragmentos das primeiras páxinas da novela.

O Antón do filme, e mais o Antón Moreda histórico, resolve volver a Galicia. A vida de Merce queda fatalmente marcada polo seu casamento co dono dunha zapatería, onde ela continúa traballando, sen recoñecemento laboral, sen afecto, sen expectativa de mellora ningunha. O matrimonio móstrase como unha institución de aparencia afectiva pero artellada sobre vínculos económicos e laborais. A muller vén a ser un corpo de produción que queda sumido na obriga —diríase que doméstica— de contribuír ao negocio familiar. O contrato sexual implica un contrato laboral non formalizado, por iso o filme elabórase á contra da feminidade instituída, as expectativas de xénero e as técnicas de montaxe do melodrama hollywoodiense.

A exhibición internacional do filme, case impensábel na precariedade que caracteriza a distribución do cinema galego, e a súa publicación en 2015 como libro, demostran un recoñecemento da

Margarita Ledo cineasta xustamente co filme que aborda un dos temas constitutivos do relato da nación. É un síntoma, sen dúbida, do carácter deste comezo do século XXI: revisar en feminino o século anterior e repensar a figura mesma da ‘muller soa’, da muller non dependente, na súa vulnerabilidade mais tamén na súa capacidade para o labor e a vida. A imaxe que abre o libro *A cicatriz branca* é a dunha muller que leva na súa cabeza todos os trebellos que pode precisar: unha máquina de coser, un tallo, un berce, unha xerra... O debuxo, de Isaac Díaz Pardo (1973), leva o seguinte lema manuscrito a rodapé: “—Rapaza que leva na cabeza o mundo de cousas que pode precisar na vida”.

O paso do documental á ficción permite recoller a xeito de calidoscopio diferentes experiencias da emigración cara á América do Sur: as redes de migración ilegal en mans de parentes, veciños e monxas; a escravitude doméstica —e sexual— das mucamas; a prostitución; a soidade; a falta da familia; a tiranía do matrimonio, que convertía as esposas en escravas non remuneradas do negocio familiar. Sería moi doado, e pouco produtivo en termos políticos, abundar na vitimización clásica da migrante, esa que leva un modelo de vida que dá nome a un cadro psiquiátrico. Mais a soidade ofrece tamén posibilidades de chegar a ser, como insinúa a máquina de coser do debuxo de Díaz Pardo. O traballo, mesmo o traballo fordista e escravo dos talleres téxtiles polos que pasa a protagonista, permítenlle á obreira transitar o espazo público, coñecer comunidades que lle abren un desexo de ser e de saber que lle permitiría a mellora laboral da manufactura á xestión, e unha vida máis acomodada.

2. Sobre a saudade, aínda

A saudade-soidade de Merce, formulada deste xeito, pretende rebordar as definicións habituais do trauma migratorio e poñer en cuestión a súa, seica, intraducibilidade mais non o seu carácter

diferencial. Para argumentalo é preciso un breve achegamento ao sempre impreciso concepto saudade.

A intraducibilidade de certos conceptos afectivos é un tema recorrente nos estudos de tradutoloxía, antropoloxía cultural e filosofía. Este xesto produce unha demora semiótica, unha procura da particularización do intraducíbel e afirma a imposibilidade de verter na súa integridade un concepto dun idioma para outro, dunha cultura para outra. Respóndese así á tensión entre homoxeneización e diferenza, ou se se prefire, á necesidade de subliñar esa diferenza radical, e arraigada, que se afirma na territorialización performativa do repertorio afectivo adscrito a unha identidade cultural. Barbara Cassin, editora do *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles* afirma: “C’est évidemment un ensemble langue-tradition-culture qui se retrouve ainsi interrogé” (Cassin, “Les intraduisibles”). Esta territorialización da diferenza procede dunha modelaxe afectiva do enxebrismo, da singularidade e da especificidade idiosincrática, e aparece adoito con carácter esencialista na definición da nación. Porén Cassin (“Les intraduisibles. Entretien”) insiste no carácter performativo da linguaxe e afirma que se pensa nunha lingua.⁵ Esta modelaxe afectiva repítese e acéptase pois evidencia unha innegábel diferenza constitutiva. Porén, os mesmos estudos que inciden na intraducibilidade recorren aos métodos comparatistas e etimolóxicos para sinalar as semellanzas e proximidades entre linguas e culturas. Precisamente saudade é un exemplo recorrente.

Cadrandos coa estrea de *Inside Out* da factoría Disney Pixar, publicouse este titular: “De por qué hay cinco emociones básicas pero

5 Algúns dos estudos sobre a orixe e significación do termo aparecen, e isto resulta ben significativo, na primeira metade do século XX, un momento no que se procuran respostas que redunden na confirmación das singularidades nacionais. Reaparecen na segunda metade do século, seguindo a Jacques Derrida.

morriña no tiene traducción a otros idiomas” (ABC, 11/08/2016). Este mesmo xornal, nunha nova anterior, ofrecera unha definición de *morriña*: “El sentimiento universal por excelencia al que cantó Rosalía de Castro y que todo gallego siente al alejarse de su tierra. Más que un tópico es una forma de vida” (ABC 14/12/2012). Este xornal, alleo ao imaxinario galego, permite detectar un uso popular confuso de *morriña* e saudade no que o tópico afectivo define a un tempo a idiosincrasia e mesmo a identidade nacional. A representación cultural da saudade, ademais, reitera un pretendido universal masculino, o *emigrante*, que establece un correlato coa nación pensada en feminino, como matria.⁶ Esta definición imprecisa actualizouna BAP&Conde nas súas campañas *Vivamos como galegos!*, que son, ao meu ver, un dos máis poderosos exercicios de banalización da idea de nación na Galicia do s. XXI. Nestas campañas a saudade, canda outras emocións, conmoven e promove a identificación coa representación dos relatos.⁷ A suposta intraducibilidade e singularidade da saudade queda afectada pola confusión conceptual, no primeiro caso, e pola banalización, no segundo. En ambos casos produce un mesmo efecto: o da despolitización e baleirado do potencial filosófico.

Ramón Piñeiro na teoría da saudade defendía que “moi poucas culturas haberá tan dotadas como a galego-portuguesa para levar a cabo esta análise fenomenolóxico-sentimental do ser do home” (20) e delimitou de xeito nido os conceptos *morriña*, aso-

6 Existen, é certo algunhas figuras recoñécíbeis no repertorio cultural contemporáneo que diverxen desta dinámica de xénero, debidas a Luís Seoane, quen ofrece un repertorio completo de figuras femininas que van desde a representación do cotián á mitificación da matria; desde as prostitutas galegas escravizadas por proxenetas galegos á loucura da nai do emigrante. Margarita Ledo coñece ben estes antecedentes.

7 Repárese particularmente no comezo da campaña de 2009, “Malo será!” (BAP&Conde).

ciado a un estado psicolóxico de tristeza e nostalxia; e *saudade* sería —e sigo o dicionario da Academia Galega, que é debedor de Piñeiro— un “sentimento profundo no que o suxeito vive unha perda ou experimenta unha aguda nostalxia de algo xa vivido e que considera desexable”. A saudade acada así unha dimensión universal, non só idiosincrática. Porén o uso común no galego de ambos termos obvia esa distinción e mesmo o *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano* de Eladio Rodríguez, editado co praxe de Ramón Piñeiro, recolle a proximidade entre ambos os termos. No ámbito portugués, e na contorna lusófona, o único termo dispoñíbel é saudade. Ten xerado abundante bibliografía sobre a súa etimoloxía, historia, e evolución, reconécese o afecto idiosincrático, aínda que sospeito que na contemporaneidade, o significado cultural de *saudade* varía en Galicia, Portugal e Brasil, porque, seguindo a Cassin, pensamos nunha lingua, mais a lingua non é allea ás singularidades dos repertorios culturais. Facer da saudade un concepto uniforme e estábel a comezos do século XX implica un posicionamento reseso: pensar os afectos como monumentos invariábeis, idealizados e non performativos. Porén, no uso común, a saudade recolle nunha das súas acepcións un sentimento de afastamento e distancia da terra de orixe, e desde a política dos afectos semella, logo, unha emoción que actúa na afirmación dunha comunidade nacional, e mesmo transnacional.

A saudade, como o resto das emocións, non é intrinsecamente boa ou mala. De feito a distancia, o baleiro e a soidade en relación a un territorio de orixe favorece un relato afectivo de cohesión social e subliña a diferenza nacional/cultural na experiencia migratoria. No contexto contemporáneo no que ten de sentimento asociado á tristura, onde o sentimento de perda non ten lugar, adoita ser considerada unha emoción negativa, ben porque se impón a felicidade obrigatoria, iso que Ahmed denomina *happiness duty*, ben porque se considera que ese sentimento de perda

virado ao pasado é social e ideoloxicamente desmobilizador, a diferenza doutras emocións consideradas positivas como o orgullo ou a rabia. Esta correlación entre afectos e política permite engadir novas críticas ao sentimento totalizador da saudade que satura a autorrepresentación nacional e impide a incorporación doutras emocións consideradas máis rendíbeis en termos de acción e transformación. Helena Miguélez-Carballeira confirma esa desconfianza do sentimentalismo saudoso en Piñeiro, xa que, ao seu ver, responde a unha xenealoxía apolítica, a unha concepción fraca da nación:

o tropo do sentimentalismo aparece como um conglomerado de imagens girando à volta dum constructo metafórico duplo: que, por um lado, a identidade galega está inextricavelmente entrelaçada à terra e à paisagem, e ao lirismo, por outro lado. Desta ideia provém a associação entre a identidade galega e um pendor quer para a tristeza crónica, quer para um humor e um temperamento esquivos. Não é difícil enxergar a genealogia de semelhantes imagens como uma linha reta cujas origens remontam ao regionalismo apolítico de início do século XX e ao centralismo espanhol. (Miguélez-Carballeira 224)⁸

Esta formulación convida a pensar ademais nos roles de xénero en relación a esta non-política da saudade. Da definición de Piñeiro derívase unha concepción esencialista, afirmativa e masculinista, porén o uso común leva a unha feminización da saudade do emigrante, e mesmo a unha subalternización da figura do emigrante, convertido en suxeito desexante que arela o retorno.

8 Cito pola tradución. Orixinal en inglés: *Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*.

Desta figura hexemónica tamén se derivan casos de afectivos que refugan a saudade obrigatoria.

As emocións que actúan motor político están suxeitas a unha vontade de cambio do presente e o futuro. Na modernidade e na posmodernidade a felicidade convértese nun horizonte, mesmo nunha obrigación afectiva, propiciada polo capitalismo e o colonialismo. Afírmase por medio de prácticas que converten o confort en sinónimo de felicidade e a propia Sara Ahmed (121-123) reivindica a posibilidade de refugar o *happiness duty* e atopar espazos onde non exista esa felicidade obrigatoria.

No filme de Ledo aparece unha interesante secuencia de felicidade reparadora: a escena do baile, que adapta un fragmento de *Porta blindada* (12). Mais é a única excepción. Merce, por primeira vez, vai bailar tango. Ese baile permite a emerxencia dunha subxectividade que se pon de manifesto nos espazos sociais compartidos. Son os vínculos con outras persoas os que lle permiten 'ser'. Mentres traballaba no servizo doméstico a súa vida estaba case anulada. Só saía para ir ao porto e desde alí miraba para o mar, para Galicia, mentres a súa voz en *off* ía dicindo as cartas que lle enviaba á súa avoa; cartas nas que a saudade se agocha para dar lugar a un relato triunfador da migración. Esta impostura de felicidade é o *pharmakon* —Jacques Derrida lémbra-nos que é ao tempo cura e veneno— fronte a soidade e a distancia da orixe; unha orixe que a disancia, o desexo e a desmemoria a converten en feliz paraíso edénico. Aínda que esa felicidade edénica non se chega a formular no filme sobreenténdese porque forma parte da saudade como ideoloxema.

Estas formulacións da saudade e da felicidade evidencian a obsolescencia epistemolóxica da distinción entre emocións positivas e negativas. Aceptar estas distincións pon de manifesto unha tipoloxía afectiva prescritiva, de aí a necesidade de analizar casos culturais nos que as emocións sociais actúen contra o previsto e,

xa que logo, rompan coa inercia emocional. Este desprazamento, ruptura ou fenda fronte á normativa emocional acada carácter de disidencia política. Cando Ledo elixe a figura da migrante soa e resume a súa os seus afectos na metáfora da cicatriz branca, está corporeizando a saudade-soidade e poñendo en cuestión a definición normativa.

As mulleres que emigraron soas, polo feito de seren mulleres, fano noutras condicións —sometidas á violabilidade e a vergoña— e teñen expectativas diferentes en relación ao regreso. Para elas a vivencia do afastamento obrigatorio dificilmente permite a volta e a iso cómpre engadirlle una profunda soidade social e familiar.

3. O trauma da migración feminina

A experiencia destas migrantes apenas ten representación cultural na tradición cultural galega. As mulleres que marcharon a Lati-noamérica no século XX, fixérono a miúdo como ilegais e sempre en condicións de extrema dureza. Luís Seoane introduce na súa obra literaria, pictórica e xornalística, casos de extrema soidade, vulnerabilidade, precariedade e escravitude sexual das migrantes galegas na Arxentina, mais en xeral é unha experiencia sen representación (Garrido González, “Viudas de vivos”). De feito os estudos migratorios galegos apenas fan pensábel estes corpos e estas vidas na súa especificidade desde hai pouco máis de dúas décadas, en particular a partir dos traballos de Pilar Cagiao, quen, por certo, colabora cun texto no libro *A cicatriz branca*. Abunda a figura da espera penelopiana e faltan as mulleres que marchan. As escritoras empezaron a ficcionalizar esas experiencias recentemente. Ademais da figura da nai emigrada a Francia que aparece en *Adiós María* de Xohana Torres, da que sabemos polo que conta a súa filla —neste caso é a orfandade a que introduce a experiencia migratoria (Garrido González, “Las chicas raras”)—, as

migracións aparecen na obra de Rosa Aneiros, María Ruido, Eva Moreda e, en castelán, en Míriam Reyes.

Diante desta ausencia espectral Margarita Ledo documenta e reconstrúe estes relatos de vida para incorporalo ao relato do nós. É un material inédito, fráxil, e por iso *A cicatriz branca* está feita co coidado da orfebre e o arrouto da creadora política.

Como se dixo, o emigrante típico dispoñíbel no imaxinario galego é unha figuración masculina que aparece a miúdo en relatos que rematan nun confortábel *happy end*, integrado na comunidade de destino, que o acolle a el e mais á súa familia. Esa é a peripecia que debuxa o australiano Shaun Tan en *The Arrival* (2006), un dos *best sellers* da novela gráfica recente e que abunda no deber da felicidade cando o migrante e a súa familia se integra na comunidade de acollida. Mais a emigración familiar ten implicacións sociais e simbólicas diferentes. No repertorio galego hai algunhas historias de fracaso, que se rastrexan na obra de Luís Seoane e de Castelao, mais as mulleres migrantes quedan invisibilizadas, pois antes que migrantes son as acompañantes necesarias no desprazamento dos grupos familiares. Quedan reducidas así aos roles femininos de coidado característicos da maternidade e a o seu correlato metafórico, o da matria/*mater dolorosa*. Son representacións momificadas, sen corpos e experiencia, nas que o feminino impide agromar a experiencia. Esta invisibilización contribúe a afirmar un relato tradicional do “común” que as expulsa, como suxeitos de calquera relato da memoria: “A emigración da muller é unha expulsión, unha viaxe ao abismo” (Ledo en Ramos). Elas demostran o trauma migratorio e a imposíbel materialización da felicidade fóra da casa, fóra da nación. Aínda que a figura penelopiana da espera é á máis frecuente no relato migratorio, non acontece o mesmo noutras memorias da emigración. O imaxinario global conta cun caso sintomático en termos históricos e afectivos que non aparece moito na cultura galega: a

nai do conto “Dagli Appennini alle Ande”, incluída en *Cuore* (1886) de Edmundo d’Amicis, un dos textos máis populares e adaptados da ficción sobre a migración europea. As experiencias desta emigrante na Arxentina, onde traballa de mucama, nárranse a través da perspectiva do neno, un pequeno heroe que protagoniza unha *quest* que se artella a partir da ruptura do ligame nai-fillo. A ausencia da nai é o motivo traumático que impide consolidar unha familia nuclear heteronormativa idealizada que confira un entorno primixenio da felicidade. A familia, metáfora da nación confortábel aínda que non sexa certo, queda mancada pola emigración das mulleres.⁹ Neste relato a nai, e non a muller, marcha soa deixando atrás a familia propia para coidar doutras —unha experiencia tamén da nosa contemporaneidade. Agora ben, sen a orfandade afectiva que provoca a ausencia da nai, a experiencia desta muller sería invisíbel. É a nai non as mulleres as que aparecen no patriarquivo comunal da saudade. Un caso semellante aparece na novela de Xohana Torres, *Adiós María*, protagonizada por unha Penélope orfa. A vulnerabilidade da nena converte o seu corpo en protagonista, e desde el faise pensábel o trauma afectivo que provoca a ausencia da nai, considerada aquí unha protectora fronte aos abusos do resto da familia, aínda que o comportamento desa familia fai pensar na baixa consideración en que terían á nai mesmo se estivese canda eles. *Adiós María*, un *bildungsroman* feminino, e feminista, é unha novela sobre o fracaso e o trauma migratorio que tamén se articula sobre a orfandade. De novo a experiencia migratoria da muller resulta invisibilizada pola familia, pois emigra co seu home, e dela só sabemos polo relato da súa filla.

9 Léase o conto “Las medias rojas” de Emilia Pardo Bazán para albiscar unha familia patriarcal, marcada pola violencia do pai (diversas edicións).

‘O emigrante’ habitual no imaxinario galego dos séculos XIX e XX é unha figura en tránsito: aborixe e forasteiro, afirma e interpela a narrativa comunal. Defínese pola súa condición de pertenza e afastamento do territorio orixinal e, como apuntamos, está fatalmente marcado pola ausencia e a distancia dunha paisaxe que queda perfectamente definida pola nación e as súas fronteiras. É unha figura descorporeizada e idealizada, pexada polo seu carácter identitario nun paradigma que procura afirmar a nación e a orixe étnica máis que describir as experiencias migratorias, en plural. A experiencia migratoria é moi variada e resístese a definicións sinxelas que privilexian a pertenza e a raigame fronte a súa intrínseca e constitutiva mobilidade.¹⁰ No filme, e moi á mantenta, Ledo refuga tanto os relatos da integración na comunidade de acollida como un retrato simple da saudade. As migrantes soas, sen as obrigas da familia e sen o seu conforto, sitúanse na fenda entre dúas formas posíbeis de felicidade comunal: o retorno á comunidade de orixe e a integración na de acollida. Nin unha nin outra son posíbeis.

Ledo quere pensar a emigración na súa complexidade: desprazamento, trauma e oportunidade para o suxeito imprevisto. A tristeza e o baleiro da saudade sublíñase co afastamento dos corpos e dos vínculos co lugar de orixe; unha orixe que non se limita á paisaxe —o referente habitual nos estudos sobre este afecto— senón que salienta os corpos, os afectos e o confort que supostamente ofrece a comunidade de procedencia. Ledo non indaga nas razóns da migración, porén, lonxe de mitificar a nación como comunidade confortábel, coida que a súa marcha responde a razóns de violencia, precariedade, abuso.

10 O valor e potencial da migración e aínda da cultura nun marco postnacional aparece nos traballos de José Colmeiro e Romero, por exemplo.

A saudade, termo impreciso e resistente á definición, matízase no filme cunha metáfora encarnada, corporeizada, que procede da linguaxe médica: a *cicatriz branca*. Na vida de Merce hai un momento moi sinalado, o da perda de visión. O oftalmólogo explícalle que se produciu polo contacto co amoníaco na zapatería. A protagonista defínese así polo trauma, a soidade, os silencios, o baleiro, a falta, o tempo detido. Os planos sostidos subliñan e enmarcan a memoria dos corpos nos espazos transitados de xeito fotográfico. A cicatriz branca provoca a cegueira e constatación da ferida no corpo propio. Así de matérica é a saudade-soidade sen regreso posíbel de Merce. Ledo explica o trauma das migración lonxe das trampas da representación hexemónica do feminino, tanto dos filtros formais do melodrama comercial como do documental que actúa como tecnoloxía de control biopolítico (Ledo, “Cine documental”). Isto explica a colocación da cámara, a ralentización do tempo, as elipses e silencios narrativos, as secuencias abruptas —sobre todo nos *flash back*—, e unha teimuda e detallada filmación de diversos aspectos da vida cotiá. En aparencia o espectador está diante dun retrato non narrado, prodúcese a ilusión da desaparición da cámara e ao tempo sublíñase a distancia para facer máis evidente unha profunda soidade.

Canda Merce, nun segundo plano aparecen outras mulleres migrantes, aquelas que ofrecen apoio na soidade e que saben que non hai regreso mais non é ese o caso de todos os homes. O personaxe de Antón vive na Arxentina crendo nesa promesa de felicidade que modelan o exilio e Castelao, mais tamén no seu caso, irrealizábel. Galicia só pode ser terra de promisión para os migrantes saudosos, que teñen a vida xebrada: o corpo na Arxentina e o espírito na Galicia imaxinada. Antón, que ademais de migrante é un activista político que vive a distancia como exilio, e, xa que logo, non é nada compracente coa ritualización étnica, conta que na emigración mantéñense hortas e festas para lembrar a terra, de

maneira case litúrxica; perfórmase a ausencia idealizando cada vez máis a orixe e o retorno a un país inexistente porque a Galicia soñada non é a real e produce unha dor terríbel. Nese momento o personaxe de Antón convértese en Antón Moreda, o personaxe histórico que o inspira, un militante nacionalista que viviu moitos anos no psiquiátrico de Castro de Rei, onde era sometido á terapia do electro-shock. El mantivo ao longo da súa vida as súas conviccións políticas, a memoria saudosa da Galicia política do exilio republicano na Arxentina arredor da posición de Castelao, tal como el mesmo lle explica a Ledo nunhas declaracións que se reproducen coa voz en off.

Se o personaxe de Antón, que conta cunha rede de acollida e posibilidade de traballo, acaba vivindo no hospital psiquiátrico, para Merce non hai regreso. Ninguén espera por ela. As súas cartas dos primeiros anos en Bos Aires ían dirixidas á súa avoa, coa que mantén unha relación necesariamente finita. E, por outra banda, a única persoa pola que sentiu algo parecido ao amor, Antón, non cumpre a súa promesa de escribirlle. Regresar, para que?, para ir onda quen? O final do filme debe ser visto desde estes interrogantes. Merce, que sufriu nos primeiros tempos a dor do afastamento da terra, fixo unha aprendizaxe vital moi poderosa: aprendeu a dicirse e a dicir, a tomar decisións na súa soidade profunda logo de que Antón, o único home co que podía falar, desaparecese. Sen promesas sentimentais, sen nación á que regresar nin amante co que atoparse —o marido no filme non representa ningún vínculo afectivo—, Merce afírmase na cicatriz branca, na soidade e a dolorosa cegueira que confirma a súa ferida e ao tempo confirma a súa existencia.

4. A migrante soa en Margarita Ledo e Rosalía de Castro

O filme vai alén, logo, da simple documentación das historias das mulleres que soas marcharon para Uruguai e Arxentina. Quere pensar o feito migratorio feminino desde o paradoxo do oxímoron: trauma e ao tempo oportunidade para o autoconecemento e a emerxencia da subxectividade destas mulleres. Así o explicaba na presentación do filme en Vigo: “unha certa solitude da muller saída como sabedes, en xeral, do medo rural, nas montañas e que aparece nunha cidade tamén moi extraña. E deste extrañamento e desta solitude como dá saída en ocasións e noutras non dá saída, porque en xeral as mulleres ían a servir”. O plural, mulleres, é importante. Documentou a vida de moitas mulleres e fainas conversar na personaxe de Merce, “porque las mujeres, en plural, reutilizan, recodifican, ironizan, deconstruyen muchos modelos e infinidad de objetos del espacio doméstico, del catón educativo, de su propio cuerpo” (Ledo 1999).

Semella que Ledo retome o rosaliano da muller emigrante do poema derradeiro de *As viúdas de vivos, as viúdas de mortos*, situándo, iso si, nun momento histórico posterior, e xa coa muller na outra banda do Atlántico. Interésanse ambas polas mulleres soas, analfabetas, vulnerábeis, sen recursos formativos, sociais e familiares; migrantes que experimentan a saudade-soidade das parias. Deste xeito *A cicatriz branca* engade unha nova volta á representación da figura penelopiana da espera, levándoa a novos territorios: Bos Aires será para a migrante o territorio onde a súa vida é posíbel, marcada polo silencio; a terra de orixe, o regreso imposíbel.

En Galicia a figura estereotípica do home migrante complementase no imaxinario coa viúva de vivo, representación icónica da espera, a pasividade e a ausencia. Este binomio, home migrante / viúva ou nai de vivo, afírmase nos estereotipos de xénero que

conforman o discurso homoxeneizador da saudade do migrante. A universalización da saudade, elaborada a partir da experiencia migratoria masculina, leva consigo unha minusvaloración das mulleres migrantes, reducidas a danos colaterais, corpos migratorios residuais e insignificantes para o 'relato común'. Represéntanse como unhas alienadas afectivas ás que se lles nega mesmo a posibilidade de estaren afectadas pola saudade, ampliando a súa invisibilidade e falta de subxectividade característica. Deste xeito, as mulleres migrantes soas resultan non só inimixinábeis senón estrañas figuracións que desestabilizan un paradigma emocional, o da saudade, do que non forman parte.

A saudade convertida nun kistch idiosincrático que estereotipa a diferenza nacional converte o sentimento da perda produce un efecto de intraducibilidade que permite afondar na diferenza e nega a universalización destas emocións. Unhas emocións que pretendidamente sinalan a esencia sentimental mais que se afirman en formas banalizadoras. Ledo constrúe unha nova modelización da saudade sobre unha política das mulleres, actualizando o paradigma afectivo da nación. Ao retomar unha figura histórica profusamente documentada que ao mesmo tempo conecta co periplo final da viúva de vivo de Rosalía, esa que ante a imposibilidade do suicidio, decide embarcarse a América á procura do seu home, Ledo consegue realmente encher ese oco na memoria do século XX (González Fernández). Diante da súa cámara as migrantes humanízanse, ten corpo, vida, desexo —aínda que sexa silandeiño—, e no seu relato, como no de Rosalía de Castro, a soidade é a que permite que institución familiar non as confine no papel de nais. A saudade-soidade das migrantes non vai acompañada por ningunha promesa de felicidade, mais a súa dorosa soidade tráelas á luz e afirmaas: velaí un suxeito non previsto.

O remate do poemario rosaliano non se incorporou ao repertorio cultural, daquela o patriarquivo da saudade teimou na

invisibilización destas mulleres soas. A viúva de vivo de Rosalía de Castro remata no preciso momento no que a labrega namorada decide emigrar aínda sabendo que só ten a certeza do fracaso, porque sabe que vai sufrir a saudade dunha terra á que non ten regreso posíbel —ela xa estaba soa na aldea— e a soidade de non atopar ao seu amado. A súa saudade-soidade só asegura a infelicidade, e ela sábeo. Ledo fai pensábeis as súas experiencias diversas e diverxentes fuxindo da dialéctica da simple vitimización, e refugando tamén desa felicidade obrigatoria idealizada que implica o relato que a nación fai da melancolía do emigrante. O silencio e a distancia modelan a subxectividade e a dignidade destas vidas marcadas polo vulnerabilidade en tanto que mulleres soas, a exposición aos abusos, a escravitude. No filme, Antón alimenta o regreso coa nostalxia do migrante e do exiliado e a promesa de felicidade utópica; unha configuración afectiva idealizadora que lle permite o regreso mais non lle asegura o *happy end*. Merce, pola súa banda, corporeiza o trauma da migración na saudade-soidade materializada na cicatriz branca; a saudade é nela unha ferida no corpo. A súa é unha figura da expulsión, da distancia, da imposibilidade do regreso. Nada nin ningún espera por ela nin ela ten nada que esperar. A conmoción afectiva da saudade mestúrase coa imposibilidade do amor e a distancia da nación de orixe enxértase nunha irremediábel soidade.

Para elas non hai nin deber nin promesa de felicidade. A saudade-soidade das mulleres soborda ese marco normativo da *saudade*. Para elas non hai regreso e ao final das súas vidas estas mulleres saben que apenas teñen a certeza da ferida, da cicatriz branca.

Referencias bibliográficas

- Cassin, Barbara. “Les intraduisibles et leur traductions.” *Transeuropeennes. Revue internationale de pensée critique*, 2009, http://www.transeuropeennes.eu/fr/articles/83/Les_intraduisibles_

et_leurs_traductions

---. "Les intraduisibles. Entretien avec François Thomas." *Revue sciences/lettres* (2013): 1. DOI: 10.4000/rs1.252

CIAC 2014 Director Talk Initiative: Margarita Ledo Andión. Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 13.06.2014 <https://www.youtube.com/watch?v=xI9ktVIpGG4>

Garrido González, Ana. "Viudas de vivos. La representación desde el exilio gallego de la vulnerabilidad y la violencia en el cuerpo y el rostro de la espera, a partir de la obra de Luís Seoane y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao." *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*, edit. por Miguel Carrera y Mariola Pietrak, Padilla, 2015, pp.251-270.

---. "Las chicas raras no tienen voz: una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres." *Itinerarios*, 21, 2015, pp. 183-198

González Fernández, Helena. "La mujer que no es solo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro." *Lectora*, 15, 2009, pp. 99-115. <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7177>

Ledo, Margarita. "Mujeres viendo mujeres." *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1999, http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=92

BIB <http://bocc.ubi.pt/pag/ledo-margarita-mujeres.html>

Ledo Andión, Margarita. "Margarita Ledo presenta en Vigo *A cicatriz branca*." TVG, 31.08.2013, <http://www.crtvg.es:8012/cultural/corte-a-corte/margarita-ledo-presenta-en-vigo-a-cicatriz-branca-pelicula-participada-pola-tvg>

---. *A cicatriz branca*. Galaxia, 2015.

---. "Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad." *Telos*, 100, 2015, 81, <https://telos.fundaciontelefonica.com>

Ledo Andión, Margarita e Anna Turbau. *Linguas mortas. Serial radiofónico*. Sotelo Blanco, 1989.

- Miguélez-Carballeira, Helena. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Trad. Fernando Vasquez. Através, 2015.
- Piñeiro, Ramón. *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia, 2009.
- Rodríguez, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Galaxia, 2000 (1a. ed. 1958-1961).
- Ramos, Alberto. “A emigración da muller é unha expulsión, unha viaxe ao abismo.” *Praza pública*. 07.12.2012,
<http://praza.gal/cultura/2897/la-emigracion-da-muller-e-unha-expulsion-unha-viaxe-ao-abismor/>