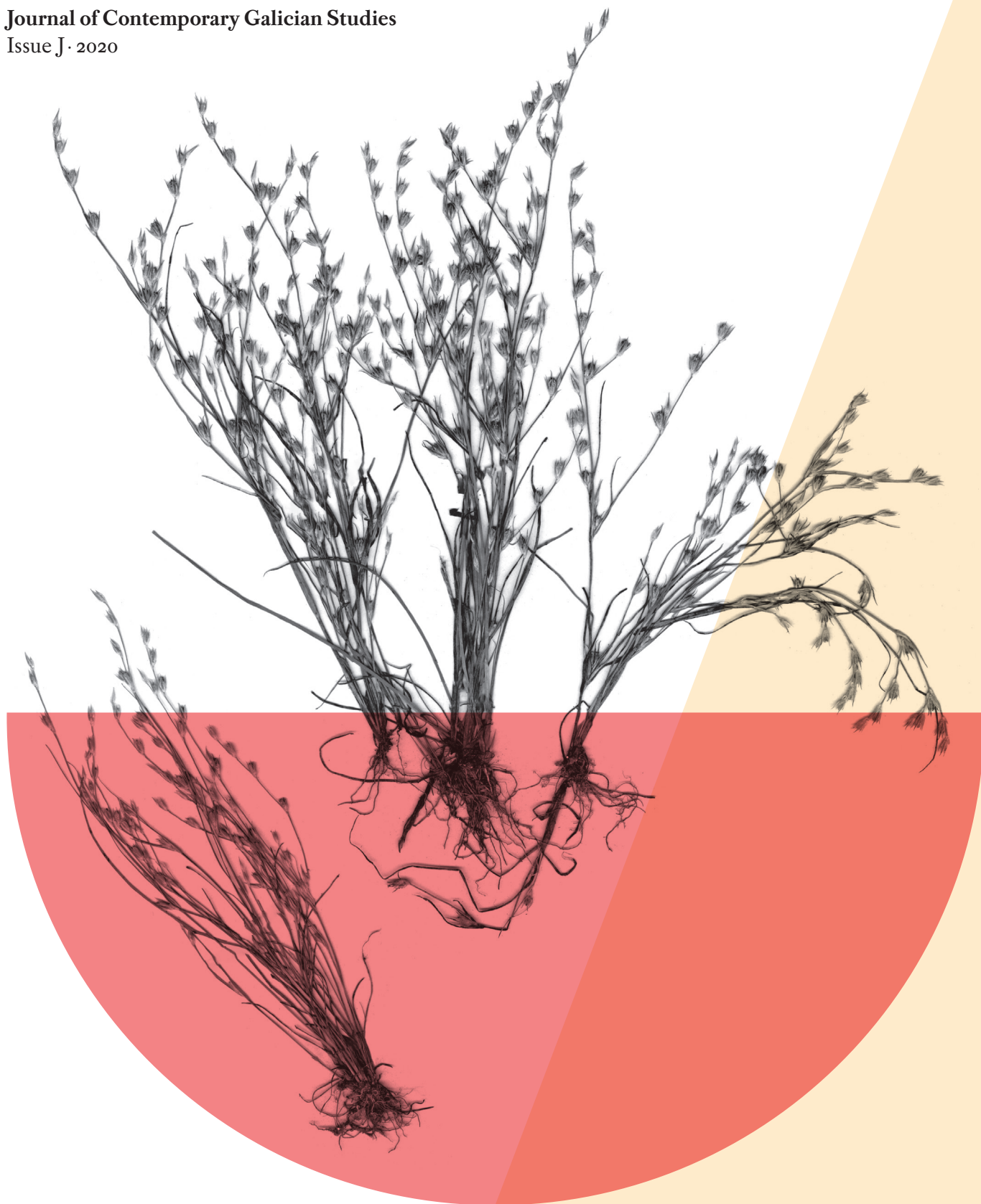


Galicia²¹

Journal of Contemporary Galician Studies
Issue J · 2020



***Juncus bufonius* L.**

Specimen no.: Herbario SANT 59411 / *Determinavit:* R. I. Louzán /

Legit: J. Izco, J. M. Sánchez / *Date:* 26.06.1999 / *Place of origin:* Pontevedra. Xunqueira de Alba

http://www.usc.es/herbario/?SANT_59411

*Index***Prismas e lecturas da crítica galega contemporánea**

www.galicia21journal.org

*Editorial***O canario do grisú: teoría e praxe crítica nun campo literario emerxente**Mario Regueira (Universidade de Santiago de Compostela /
Asociación Galega da Crítica)

03

Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego

Marta Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro Uzal

07

Crítica (literaria) queer

Beatriz Suárez Briones

27

A resistencia das artes escénicas e a crítica en Galiza na última década. Aproximación panorámica

Afonso Becerra de Becerreá

39

Outras miradas críticas á poesía galega de 1975 a hoxe. Algúns casos prácticos

María Xesús Nogueira Pereira

52

A crítica na primeira traxectoria de Grial. Da emerxencia do campo literario galego á hexemonía cultural (1951-1966)

Mario Regueira

71

*Guest Article****Criaturas*, unha revista para a literatura infantil e xuvenil galega**

Belén Bouzas

92

Mariño Gómez, Francisco Manuel*Baixo dos tileiros. A literatura alemá en Galicia: afinidades, ecos e influencias. Das orixes ao Naturalismo*

Laureano Araujo

103

Rei-Doval, Gabriel & Tejedo-Herrero, Fernando (eds.)*Lusophone, Galician and Spanish Linguistics. Bridging Frames and Traditions*

Francisco Dubert García

107

Carballo, Xulio*Os pioneiros da banda deseñada galega 1971-1979*

David Miranda-Barreiro

113

Costa Vázquez, Luís & López Silva, Inmaculada (eds.)*Son de Galicia: os coros galegos*

Elisa Serra Porteiro

116

Sánchez Ferraces, Xosé Luís*Baixo o signo da bipolaridade. A poesía de María Mariño Carou*

Iria Veiga

120

Editorial

O canario do grisú: teoría e praxe crítica nun campo literario emerxente

O campo literario galego parte dunha notábel ansiedade pola maior parte dos seus presupostos. A loita pola súa consideración como unha entidade autónoma, capaz de ser comparada con outras realidades do contexto internacional e, moi especialmente, cos grandes referentes veciños que representan a literatura española e portuguesa, afecta e incide en todos os seus ámbitos: desde a simple fixación das fronteiras do campo á creación dun mercado editorial, e mesmo á perspectiva dun desenvolvemento teórico propio, que non sempre mediou ben con esta necesidade de auto-lexitimación nin co feito de que nin é nin debe converterse no seu obxectivo principal. Trátase dunha constante na que xogan un papel central os procesos de agresión e silenciamento aos que a cultura galega estivo sometida, pero que tampouco pode desvincularse da propia característica emerxente de campo literario que dá os seus primeiros pasos no século XIX, enfronta un contexto diglósico, está fortemente ligada a unha ideoloxía concreta, e convive con eivas na institucionalización política que a realidade galega aínda conserva.

É pertinente, por tanto, apuntar a todo este contexto antes de referirnos á situación específica que a crítica galega adopta nos nosos días. A crítica foi tradicionalmente considerada unha peza relevante na conformación dos campos literarios que emerxeron ou se consolidaron no século XIX. A súa vinculación coa industria editorial e na formación dun público inserido no contexto dun temperán capitalismo dannos unha primeira medida de por que isto non tivo que ser exactamente así na conxuntura que a galegitude atravesaba nese momento. Porén, é unha situación que non afecta só a un contexto socio-económico adverso, moi afastado do florecemento dun capitalismo autóctono e que, en si mesmo, nutría unha parte dos materiais literarios da época (a emigración, o abandono por parte do Estado, a falta de dereitos nacionais, a carestía e a inequidade social). A propia necesidade de creación dunha crítica trouxo aparelhada unha condición partisana e defensiva que persistiu na realidade galega e que tamén a privou dunha evolución asociada ás dimensións académicas da súa práctica. Historicamente, é difícil atopar debates sobre o fondo ou o papel da crítica, sobre o seu status de verdade científica (tan querido ao novecentismo) enfrontado ao de elemento socialmente flutuante, ou sobre aspectos estéticos. É certo que a maior parte destas cuestións traen aparelhada unha latencia do elemento político e social que foi máis ou menos evidenciada e reivindicada por moitos movementos, pero é igualmente notábel que as súas aparicións na práctica crítica galega dos últimos 150 anos estiveron sempre profundamente vencelladas ao que Antón Figueroa denominou o subcampo de produción ideolóxica. Mesmo os debates máis brancos no sentido estético e as diferentes perspectivas teóricas dialogaron forzosamente coas construcións políticas do galeguismo (moitas delas elaboradas por actores que tamén exercían a crítica e a creación literaria, elemento nada banal neste escenario).

Son cuestións que poden explicar o estado da crítica actual: un ámbito que comparte con outros campos literarios a característica de elemento complementario e lateral, pouco evidente e non sempre ben entendido na praxe literaria. Pódeselle sumar, porén, o lastre de debates

1

Respectivamente, unha novela de Carlos G. Reigosa no 'Cartafol de libros' do extinto portal *Vieiros* e un artigo sobre os símbolos freudianos de Julio Cortázar e Hermann Hesse no *Boletín Galego de Literatura*.

académicos nunca acontecidos ou filtrados sempre por esa falta de autonomía que comparte, pode que maximizada, co resto de elementos do campo. Tanto a crítica impresionista ou xornalística como a que pertence a ámbitos máis académicos forma parte, voluntaria ou involuntaria, desa 'causa da Galiza', tan loable como limitante en moitos aspectos. Así, a pesar de ser unha cuestión en absoluto exclusiva da crítica impresionista galega, podemos relacionar este estado coas acusacións dun entusiasmo crónico e excesivo ante os produtos propios. En realidade, tamén serviría para explicar as reaccións ante a falta dese mesmo entusiasmo naqueles produtos sancionados, ben polo favor dun público concreto, ben por unhas coordenadas ideolóxicas amplas pero ben identificábeis. E non podemos deixar de lado a cuestión frecuente de que certos produtos de crítica académica sexan atacados, non polo seu contido ou rigor, senón por cuestionar determinadas figuras ou interpretacións históricas. Aspectos todos que, sen dúbida, poden ser localizados en calquera campo literario cunha historia menos particular, pero que inciden de forma desmesurada e específica na do caso galego precisamente polas súas peculiaridades.

Pode ser este o primeiro reto que atopamos á hora de falar da cuestión da crítica, unha problemática que non é exclusiva do noso ámbito, pero que mantén especificidades moi concretas e que afectan, desde a práctica xornalística até os elementos máis vinculados á crítica académica ou ao papel que poden ter na historiografía literaria. Unha segunda cuestión vén da súa man: a dificultade, dentro deste contexto cunha grande presenza do subcampo de produción ideolóxica, da incorporación doutros ámbitos innovadores da crítica, moitas veces introducidos a través deses debates fondamente inhibidos pola situación de partida. Posibilidades como as que abriron os *Cultural Studies* ou ámbitos como a crítica feminista ou a crítica *queer* enfrontaron e enfrontan unha primeira corrente refractaria de prexuizos e escepticismo que en ocasións cuestiona a súa incorporación aos estudos galegos, mesmo representando unha praxe moi relativamente innovadora, en canto á súa natureza, no contexto internacional contemporáneo.

A miña práctica concreta da crítica xornalística pode retrotraerse ao ano 2006, aínda sendo estudante universitario, e é só seis meses anterior ao meu primeiro artigo nunha publicación académica.¹ A tensión conceptual entre os dous ámbitos era palpábel, como debe seguir resultando hoxe. A crítica impresionista non aspira, pola súa natureza, a ser máis que a lectura da novidade, sen desbotar por iso os recursos teóricos particulares de cada quen; as súas irmás académicas teñen un obxectivo que aspira a ser máis perdurábel. E porén, salvando cuestións conxunturais á hora dunha expresión moi medida no primeiro caso e moito máis ampla e referenciada no segundo, penso que as dúas prácticas responden a principios moi similares e tamén complementarios: ningunha crítica impresionista sería esquece que o tempo pasa e que seguirán outras lecturas e, por outra parte, ningunha crítica académica pode desvincularse dunha vez e para sempre do feito de estar lendo as obras desde unha actualidade que afecta á súa interpretación e tamén ao simple exercicio crítico como concepto. Da mesma maneira, ningunha das dúas parecía, naquela altura, capaz de dixerir moitas das innovacións que social e academicamente estaban a ser colocadas sobre o taboleiro. Con fases de maior ou menor intensidade, teño realizado as dúas variantes durante máis de quince anos, colaborando cun número notábel de medios xornalísticos e académicos e analizando na miña propia tese de doutoramento a crítica xornalística da posguerra galega, unha perspectiva ampliada no artigo que engado a este mesmo número. Son perspectivas ás

que aínda podería sumar o feito de ser creador literario, algo non poucas veces sinalado como incompatíbel coa práctica de calquera alternativa crítica, por máis que a perspectiva histórica deixe ducias de exemplos a contrario. Eu mesmo, na miña propia e forzosamente subxectiva auto-lectura, sempre acreditei que a crítica, pública ou privada, con argumentos teóricos ou simplemente de impresión, forma unha parte central da actividade creativa e configura todo o ambiente literario dun momento concreto. Escribimos porque queremos parecernos a X e que nunca se nos relacione con Y. E non hai autora que, ben para inhibirse, ben para mergullarse con conciencia neles, non valore movementos, relacións e mesmo innovacións de diferente calado teórico á hora de abordar unha determinada proposta creativa.

A edición da revista trata de responder a esa problemática, non tantas veces enunciada, e que analiza a crítica galega nun sentido amplo tal e como pode ser vista desde unha perspectiva global, sen esquecer, porén, que estamos a falar dunha realidade moi concreta e sometida á súa propia herdanza estrutural. Non é un número que abarque todos e cada un dos vectores relacionados coa cuestión, algo que nos deixa entrever que a crítica galega, mesmo desde esta posición subalterna e en conflito constante que estivemos enunciando, conserva aínda unha grande potencialidade e unha certa produtividade á hora de colocar as súas propias cuestións no debate amplo. Trátase, en calquera caso, dun número influído por esta visión persoal e sedimentada na experiencia e na perspectiva teórica da crítica galega, elemento reitor á hora de procurar e solicitar colaboracións. Pero ademais, necesariamente, pola das persoas que xenerosamente decidiron colaborar coas súas diferentes propostas.

Tamén cabe apuntar que é un traballo colectivo fondamente afectado pola incidencia da pandemia no mundo académico, moito máis dura e menos asociada á presencialidade do que acostumamos a considerar. Algunhas das propostas que completarían esta achega en varias dimensións non puideron finalmente concretarse e algunhas outras foron afectadas polo tempo e polas condicións concretas do momento. Son avatares que acabaron por incidir en moitas das persoas consultadas, dificultando o seu traballo dunha maneira que nos deba facer reflexionar até que punto a situación persoal pode ser un simple reflexo das condicións colectivas e da incerteza que estas, en moitas ocasións, reflicten. E tamén, por suposto, do peso emocional e psicolóxico que uns anos como os que estivemos vivindo poden deixar na produción académica dun contexto tan determinado como o noso, así como na lexitimidade (non sempre recoñecida) de que isto sexa así entre seres humanos. O agradecemento ao traballo, á paciencia e á confianza na xestión do volume por parte das participantes é unha obriga evidente do editor, especialmente neste escenario adverso.

Unha parte importante deste número aborda as cuestións abertas, retos de futuro e tamén, voluntaria ou involuntariamente, as fontes de inestabilidade que o estado da crítica galega entende, aínda moitas veces, como presentes nas propostas da contemporaneidade. Referímonos a achegas como 'Dun proselitismo necesario á diversidade', de Marta Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro, unha perspectiva que nos achega á crítica cultural no seu sentido máis amplo pola súa referencia á produción filmica galega. Trátase dunha lectura que, porén, resucita cuestións xa presentes noutros eidos da crítica galega, traendo á tona a cuestión crónica do papel da auto-lexitimación, moito máis evidente en ámbitos cunha presenza precaria (ou moi recente) da creación de cuño galego. Son innovacións que procuramos

tamén en perspectivas como a de Beatriz Suárez Briones, analizando a crítica asociada a unha categoría como o *queer* que, polas súas propias características, pode representar unha cuestión aberta ao noso contexto e que tivo unha serie de profundas intervencións na súa construción teórica local o pasado ano. Nun ámbito similar e, nalgúns puntos, intimamente relacionada, cabe destacar a achega de Afonso Becerra: 'A resistencia das artes escénicas e a crítica en Galiza na última década'. Un artigo onde a presenza dun outro teatro que, nun sentido estrito, xa non é tan 'novo', pode medirse na forma en que é recibido por un tecido crítico que segue vinculado á perspectiva textual. Non é casual a perspectiva de 'resistencia', un concepto versátil que pode cumprir funcións paradoxais no escenario amplo que estamos a propor: tanto no sentido dun teatro 'nacional' como na recepción desa mesma produción ante unha crítica local, tan refractaria en ocasións como a allea.

Completan o volume unha serie de aspectos nos que as perspectivas histórica e xenérica toman un certo protagonismo. A lectura persoal como crítica de María Xesús Nogueira supón unha peza imprescindible na propia auto-percepción do labor crítico literario, especialmente desde a auto-consciencia que sinala excesivas prescricións e pouco cuestionamento interno, un factor que entronca coas problemáticas sistémicas que estivemos sinalando. Tamén o material convidado de Belén Bouzas devolve a nosa vista a elementos existentes no propio campo e na actividade crítica: o ámbito da literatura infantil e xuvenil e a dificultade intrínseca para crear medios de comunicación que poidan xogar ao equilibrio necesario dun xénero central nos intereses comerciais das editoras e a esculca precisa que, social e esteticamente, debemos aos textos destinados a crianzas e adolescentes.

Finalmente, a miña propia colaboración neste número, sobre a crítica na primeira posguerra editorial, apunta a moitos dos temas sinalados no inicio desta presentación. Formúlase unha perspectiva indagatoria, fundamentada en elementos históricos e bibliográficos, a un dos medios máis relevantes da historia da crítica galega. Considero que é esta visión que apunta á auto-crítica, á perspectiva histórica e internacional, á obxectividade e á aposta pola autonomía dos discursos, xa impresionistas, xa de teoría ou aínda de creación, a mellor alternativa. A pesar dos duros condicionantes aos que pode estar exposta, a crítica é como o canario do grisú, as súas dificultades e o seu esmorecemento alértannos dun perigo máis grande, o mesmo que cuestiona as liberdades cívicas e o futuro colectivo.

Mario Regueira
Editor

Article

Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego

Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal
Universidade de Santiago de Compostela

Keywords

Film Criticism
New Galician Cinema
Scene
Cinema
New Media

Palabras clave

Crítica cinematográfica
Novo Cinema Galego
Escena
Cinema
Novos soportes

Abstract

The term 'Novo Cinema Galego' was first used by film critic Martin Pawley in 2010 to name a movement; an emerging generation of Galician directors that were not 'late' in their participation in current debates and tendencies in contemporary cinema. Since then, a number of critics have accompanied the movement from militant positions, usually using their texts to draw attention to new films, trying to turn them into events, as a strategy to make them relevant by focusing on their prestige within the international festival circuit (as opposed to more popular films). The label has proven to be successful, but at the same time the proximity between filmmakers and critics has revealed some flaws in film criticism in Galician cinema, as shown by some texts written from more distant positions: some controversial subjects tend to be avoided, some filmmakers are ignored and negative comments are quite uncommon. This article explores those kind of conflicts within the context of a small cultural system, using Bourdieu's work on distinction and the concept of scene (drawn from Popular Music Studies) to examine both the methods with which a peripheral movement can gain international relevance and the tensions those methods create.

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Resumo

O termo ‘Novo Cinema Galego’ foi empregado por vez primeira polo crítico de cinema Martin Pawley en 2010 para designar un movemento, unha xeración emerxente de directores galegos que non chegaban ‘tarde’ á súa participación nos debates e tendencias do cinema contemporáneo. Dende aquela, un grupo de críticos ten acompañado o movemento dende posicións militantes, adoito empregando os seus textos para xerar atención por filmes novos, tentando convertelos en eventos, coma estratexia para facelos relevantes centrándose no seu prestixio no circuío internacional de festivais (como opostos a filmes máis populares). A lapela ten demostrado a súa eficacia pero, ao tempo, a proximidade entre cineastas e críticos revela algunhas fraquezas na crítica do cinema galego, sinaladas en textos escritos dende posicións máis distantes: evítanse normalmente algunhas controversias, algúns cineastas son ignorados ou os comentarios negativos son infrecuentes. Este artigo explora eses conflitos dentro do contexto dun sistema cultural pequeno, empregando o termo da distinción de Bourdieu e o concepto de escena (tirado dos *Popular Music Studies*), para analizar os métodos que un movemento periférico pode desenvolver para gañar relevancia internacional e as tensións que estes métodos xeran.

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal



Introdución

En 1973, o catálogo da 1 Semán de Cine de Ourense recollía unha afirmación demoledora sobre o incipiente cinema que comezaba a producirse en Galicia na década: ‘O cine galego é a conciencia da súa nada. Xa é algo’ (Gómez Viñas 2018: 13). Arredor desta nihilista e retranqueira sentenza foi construíndose un discurso teórico e crítico que cuestiona desde os inicios dunha certa forma industrial a propia existencia e identidade do que se deu en chamar cinema galego.

As definicións posibles derivan de dous tipos de posicións: unha primeira, na que se identifica o cinema nacional como cultura e, polo tanto, incorpora os indicadores de lingua e elementos culturais como condición *sine qua non* para entender que un filme sexa galego; e unha segunda na que o cinema é visto como sector económico, que considera, polo tanto, que filmes galegos serían os financiados desde as institucións ou capital privado do país. Os filmes producidos baixo os paraugas destas definicións están inscritos asemade na circunferencia difusa do cinema español, que se apropia daquelas producións que acadan un certo éxito internacional e deixa as máis invisibles no saco do cinema periférico. Desde a conciencia da nada ata o éxito do Novo Cinema Galego na pasada década, a produción crítica arredor do cinema galego presenta una serie de características dependentes dunha produción descontinua que xera a sensación de ‘permanente (re)nacemento, nunha sucesión de *tabulas rasas* que semella negar a validez do seu propio relato histórico’ (Gómez Viñas 2018: 13). Precisamente é unha *tabula rasa* a que permite agrupar con certo sentido a un conxunto de autores e autoras e a súa obra baixo a lapela Novo Cinema Galego nun exercicio crítico que busca distinguir ao movemento non só do cinema precedente, senón da produción contemporánea de corte máis industrial. Analizaremos aquí a crítica cinematográfica que tratou o NCG na última década na procura dos seus trazos comúns —a habitual ausencia dunha lectura avaliativa dos filmes e a súa produción arredor da idea de ‘filme acontecemento’— e con relación á influencia da actividade crítica á hora de conformar e definir movementos cinematográficos, tal e como artellou, nas décadas de 1950 e 1960, o nacemento das novas ondas do cinema europeo.

A crítica cinematográfica galega móvese así dentro das marxes laxas que permite a propia indefinición do seu obxecto e nas da propia actividade que, na era dixital, se enfronta ‘a unha posible extinción’ (Frey 2015: 1). As transformacións no sistema de medios, os cambios tecnolóxicos e as sucesivas crises económicas crearon no arranque do século un novo escenario para unha actividade que diversifica os seus soportes e modalidades, coa incorporación de blogs e videoensaios, e, ao tempo, ve limitados os seus espazos nos medios tradicionais. A crítica cinematográfica enfronta varios debates relacionados con todos os cambios propiciados pola chegada do dixital pero tamén coas prácticas asociadas ao xornalismo tradicional, no que a crítica de cine xornalística ‘é unha profesión que adoita permanecer perigosamente preto da elaboración de noticias (no mellor dos casos) e da publicidade descarada (no peor)’ (Rosenbaum 1995: 12). Estes debates teñen que ver coa relación do crítico coa súa audiencia, con como os novos medios transforman a profesión e as institucións que a desempeñan, con quen pode ser crítico coa irrupción dos amadores no

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

espazo dixital e, finalmente, coa cuestión de se a avaliación ten que seguir sendo a función primaria da crítica (Frey & Sayad 2015).

Neste artigo analizaranse as fontes críticas aparecidas en medios, soportes electrónicos e textos de divulgación, pero exclúiranse os textos académicos, aínda que algúns deles aparezan citados, sobre todo como apoio contextual. A abundancia e variedade de análises académicas producidas nestes últimos anos conforma un corpus que podería ser obxecto dunha investigación de seu, pero conviría destacar a existencia de dúas teses de doutoramento, a de M^a Isabel Martínez Martínez (2015) arredor da ‘non ficción’ e a de Sara Donoso (2018) sobre a paisaxe, e un crecente número de traballos académicos nas tres universidades galegas. Entre os traballos publicados en revistas e libros académicos poden atoparse análises sobre filmes particulares (Redondo 2015; Villarmea 2016), atención a aspectos como o espazo ou a lingua (Amago 2018; Romero 2015) ou achegas de corte máis xeral sobre o movemento (Colmeiro 2017; Pérez Pereiro 2015).

A crítica como creadora de movementos cinematográficos

A crítica cinematográfica non leva moito tempo sendo unha disciplina académica. A súa entrada nese ámbito deuse na década de 1970, con celeridade, o que ‘tivo sen dúbida moito que ver coa impaciencia dos pioneiros no campo para establecer a súa propia esfera de especialización’ (Rosenbaum 1995: 11) e tamén coa falta de crédito dunha actividade asociada a un obxecto popular como o cinema. As distintas liñas de pensamento arredor deste foron fraguándose xa desde os inicios da segunda metade do século xx da man doutras disciplinas como a lingüística, o marxismo e a psicanálise nos anos 70 e en posicións máis achegadas aos *Cultural Studies* e á socioloxía da cultura nos 80 (Naremore 1990). Con todo, unha das posicións críticas que gozou dun maior percorrido e influencia é a denominada ‘política de autores’ desenvolvida na revista *Cahiers du Cinéma*. O ‘auteurismo’, unha mestura de ‘esteticismo romántico, modernismo e vangarda histórica’ (Naremore 1990: 16), é, sen dúbida, ‘a idea crítica máis célebre da historia do cinema’ (Baecque 2003: 19). A orixe do termo está nos escritos do crítico, que acabaría por se converter en cineasta, François Truffaut, quen comeza a defender a mediados de 1950 a necesidade de entender aos autores polo conxunto da súa obra, de xeito que ‘os textos fundadores dos *Cahiers du Cinéma* asocian dun xeito irreversible a adhesión a un cineasta e a comprensión do seu universo formal, persoal; para dicilo en poucas palabras: a súa visión do mundo’ (Baecque 2003: 20). Estes textos anticiparon as principais características das novas ondas que transformaron o cinema europeo e marcaron unha liña de pensamento arredor da figura do director como responsable último do filme que definiu o que se deu en chamar ‘cinema de autor’. Por canto ao estilo, o texto de Alexandre Astruc titulado ‘La caméra-stylo’ preconizaba xa na altura de 1948 un novo tipo de cinema que

non se trata dunha escola, nin sequera dun movemento, tal vez simplemente dunha tendencia. Dunha toma de conciencia, dunha certa transformación do cinema, dun certo futuro posible e do desexo que sentimos de aceleralo. Claro está que ningunha tendencia pode manifestarse sen obras. Estas obras aparecerán, verán a luz. (Astruc 1998: 224)

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Este cinema soñado por Astruc, no que a cámara creaba unha nova linguaxe, cristalizou en movementos contemporáneos como o Neorealismo italiano e posteriores como o Free Cinema británico ou a Nouvelle Vague, nos que a crítica realizou un exercicio complementario aos manifestos dos propios cineastas, definindo estéticas e posicións políticas e as relacións dese cinema coa súa audiencia. Nunha mirada retrospectiva sobre a influencia desa crítica no devir do cinema de autor, Nowell-Smith sostén que ‘os xuízos feitos na época estiveron limitados por ignorancia, moda e esnobismo en varias combinacións e non sería difícil para un escritor que chegase tarde reordenar de múltiples xeitos o escenario á luz dos gustos cambiantes’ (2008: 2). O posicionamento fundamental desta crítica funcionou por negación, ‘ao centrarse, en primeira instancia, nun tipo de cinema que os novos cinemas non eran, e contra o que reaccionaban en moitos casos [...] sistematizando moitas cousas que cineastas e críticos advertían dun xeito difuso pero non necesariamente cun alto grao de consciencia teórica’ (Nowell-Smith 2008: 4).

O carácter máis intuitivo ca rigoroso desta crítica pode ter que ver, cando menos no caso da Nouvelle Vague, con que os críticos se converteron despois en cineastas e, polo tanto, reproduciron en imaxes aquelas ideas recollidas na *Cahiers du Cinéma*. Foron así os propios cineastas os que crearon o movemento, a idea dunha nova onda que representaba unha oposición edípica contra o que identificaban como ‘o cinema de papá’. Esta, con todo, non é a forma máis común de xerar unha agrupación de cineastas baixo unha etiqueta común senón que os movementos ‘son constituídos por críticos antes que polos propios cineastas e dun xeito retrospectivo’ (Hardwick 2008: 52). Xunto coa crítica, os festivais de cinema son axentes fundamentais na conformación das novas ondas, no recoñecemento de tendencias e mesmo na configuración de cinemas nacionais. Así, ‘un novo autor é un “descubrimento”, dous son un auspicio que pode anunciar unha “nova onda”, e tres novos autores dun mesmo país configuran un “novo cinema nacional”’ (Elsaesser 2002: 100). A poderosa influencia do sistema de festivais e, sobre todo, dos seus mercados, potenciado pola presenza da crítica nos principais eventos, xestou nos últimos anos un tipo de produción que busca encaixar nesa maquinaria que organiza o calendario e a recepción do medio cinematográfico. Neste sentido, a influencia dos festivais chega, ao dicir de Thomas Elsaesser, a definir un tipo de cinema que busca posicionar os filmes nestes escaparates. Xorde, deste xeito, ‘un tipo xenérico de “película de festival”, máis definida pola súa temática e asunto que pola súa nacionalidade ou director’ (Elsaesser 2015: 190). Un cinema transnacional preocupado polas ameazas da cultura global, resumidas por Elsaesser en ‘problemas éticos, conflitos étnicos e inquietudes ecolóxicas’ (2015: 190; as cursivas son do autor) que, de xeito paradoxal, serviu para cimentar nas primeiras décadas do século a posición de certos cinemas nacionais, particularmente daquelas nacións cun estatuto complexo na xeopolítica mundial como as nacións sen estado.

O Novo Cinema Galego como escena

Dous dos trazos xerais que marcan a actividade da crítica como creadora de movementos cinematográficos (o posicionamento por negación fronte a outros tipos de cinema e a influencia do sistema de festivais) fanse ver de xeito evidente na produción crítica do Novo Cinema Galego, que utiliza

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

1

O exemplo canónico desta tendencia pode ser o certame Cinegalicia, que en 1989 estreou *Urxa*, *Sempre Xonxa* e *Continental*, as primeiras longametraxes galegas en 35mm, celebradas en sucesivos aniversarios como o que levou a exposición *Cinegalicia25* á Cidade da Cultura. Como indica Miguel Castelo nun artigo publicado en *Acto de Primavera* (2016), tomar o formato como criterio para facer ‘nacer’ o cinema galego implica excluír experiencias previas como *Malapata* (Carlos Piñeiro 1980) ou *Eu, o tolo* (Chano Piñeiro 1982), e tomar a duración implica ignorar os equipos de cinema amator e militante dos anos 70 ou cineastas das primeiras décadas do xx como José Gil.

esas dúas premisas como criterios sobre os que armar unha lóxica de distinción na que, como no caso da Nouvelle Vague, a crítica non traballa de xeito retrospectivo, senón que crea en boa parte as condicións para que o movemento emerxa. O texto no que o crítico Martin Pawley utilizaba por primeira vez o termo (acuñado xunto con José Manuel Sande e Xurxo González) falaba da ‘consolidación dun conxunto de autores que se expresan con liberdade á marxe das convencións industriais e conectan cos debates e tendencias que caracterizan a creación contemporánea’ (Pawley 2010a). Ao sinalar esa tendencia a facer *tabula rasa* no cinema galego,¹ Xan Gómez Viñas identificaba tamén nel ‘unha preocupante dificultade para se situar á altura do seu tempo histórico’ (2018: 14). En certa maneira, o texto de Pawley reivindica a conexión co tempo histórico ao falar dun grupo de cineastas que ‘non chega tarde’, fixando así os dous eixos fundamentais que funcionan como marcadores de valor simbólico para o NCG (non libres de contradicións): a autonomía respecto aos códigos do cinema comercial (conectada coa idea do auteurismo tamén no texto de Pawley, que fala da ‘consolidación dun conxunto de autores’) e o seguimento das tendencias do cinema contemporáneo.

Falamos da produción crítica do Novo Cinema Galego deliberadamente, coa vontade de distinguila no contexto, máis amplo, da produción crítica sobre o movemento: moitos dos principais textos críticos sobre o NCG foron escritos por figuras que pertencen á mesma comunidade creativa que as e os cineastas que producen os filmes, e non por persoas afastadas dos filmes no tempo, no espazo ou nas relacións sociais e laborais. Nese sentido, para comprender o xeito no que se artella o sistema crítico respecto ao movemento pode ser útil ir máis aló do cinematográfico e botar man das achegas teóricas de Pierre Bourdieu sobre os campos de produción cultural e as que, no marco dos estudos de música popular, vinculan os mecanismos de distinción coa aparición de economías formais e informais a nivel local.

O Novo Cinema Galego pode lerse como unha aplicación local da lóxica do campo de produción restrinxida, se atendemos aos trazos que lles atribúe Bourdieu: os bens simbólicos producidos están destinados a un público principalmente de produtores; e en lugar de funcionar en base á lei da competencia económica, produce as súas propias normas de produción e criterios de avaliación (algo análogo aos trazos marcados por Pawley no citado artigo fundacional). Isto implica que haxa, antes que unha preocupación polo éxito de público, unha competencia polo recoñecemento cultural do grupo de pares (Bourdieu 2010: 90), que a crítica sexa recrutada en boa parte ‘no corpo mesmo dos produtores’ e que isto derive nunha sorte de ‘sociedades de admiración mutua’ onde se dá unha ‘solidariedade entre artista e crítico’ (Bourdieu 2010: 91). Os cuestionarios respondidos por Martin Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande (promotores da etiqueta desde o blog *Acto de Primavera*, que fundaron) co gallo dos dez anos de Novo Cinema Galego amosan esa solidariedade e tamén, nas respostas dos dous primeiros, que o éxito de público non ten o mesmo valor simbólico para o seu criterio que o éxito crítico: ‘Non se poden esperar audiencias maioritarias para un filme de Eloy Enciso, igual que non se poden esperar para un filme de Bela Tarr, da mesma maneira que a boa poesía nunca vai vender tantos libros como unha desas novelas de aeroporto’ (Acto de primavera 2020b). Este facer de menos o gusto popular encaixa coa tendencia do campo intelectual, sinalada tamén por Bourdieu (1998: 30-33), a valorar o distanciamento estético por riba da

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

2

As axudas de creación e desenvolvemento do talento audiovisual galego foron unha liña de financiamento (iniciada na etapa de Manolo González á fronte da Axencia Audiovisual Galega no bipartito PSOE-BNG) para promover a figura de 'creadores individuais' á marxe das empresas produtoras, e dela naceron filmes como *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe 2010).

inmersión e rexeitar a subordinación da forma á función, que vemos nas palabras de González: '[...] o NCG non foi creado para satisfacer a grandes audiencias. Si, soa duro mais foi así. O NCG sacrificou as historias por como contar as historias e ese "como" concretouse en facela a toda costa a pesar de que tiveras pouco respaldo para facelo' (Acto de primavera 2020a). Este criterio tamén pode explicalo o contexto do principal posicionamento político do Novo Cinema Galego, visible en dous manifestos en defensa das axudas de talento (Acto de Primavera 2010; Baño, Méndez e Santos 2012): estas axudas foron sufrindo recortes sucesivos e o éxito dos filmes que financiaron foi notable en base ao seu percorrido por festivais pero non en relación ás cifras do seu paso por salas (moitas veces testemuñal ou inexistente).²

A dinámica visible nestes exemplos amosa como a crítica e o xornalismo que xorden dese campo teñen, cando menos nun primeiro momento, un compoñente 'militante'. Pedro Nunes empregou este termo para referirse a unha primeira etapa (1985-1988) no emerxer do xornalismo musical en Portugal, onde a crítica e a música da escena *underground* reaccionaban de forma aliñada contra a industria musical dominante, a través dunha ideoloxía que insistía na idea de 'diferenza' como valor fronte ao gusto das masas (Nunes 2004: 193-195) e da conexión en círculos sociais compartidos por quen producía os discos e quen escribía sobre eles (Nunes 2004: 200-201). O valor da diferenza no contexto galego é central no discurso da crítica do NCG, especialmente no que ten que ver co crear e promover o termo. Os exemplos desa promoción son numerosos, especialmente nos primeiros anos do movemento: máis aló dos propios textos, están eventos como os Ciclos Novo Cinema Galego de 2010 (na Casa das Campás de Pontevedra) e de 2011 (no CGAC), ambos coordinados por Martin Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande; tamén as xornadas de Novo Cinema Galego comisiariadas por Martin Pawley en BilbaoArte (2013 e 2014) ou a plataforma novocinemagalego.info (con Xurxo González no equipo promotor). A través destas ferramentas, o uso dun adxectivo como 'novo' no NCG permite construír esa diferenza e 'facer época', envellecendo e remitindo ao pasado a outras figuras do campo: 'As palabras, nomes de escolas ou de grupos, nomes propios, teñen tanta importancia porque fan as cousas: signos distintivos, producen a existencia nun universo no que existir é diferenciarse' (Bourdieu 2010: 221). Esa diferenza déixase ver na vontade de definición en negativo do Novo Cinema Galego, que aparece a miúdo en textos e declaracións dos autores de *Acto de Primavera*, se ben case sempre de forma velada. González (Acto de primavera 2020a) sinala no citado cuestionario que, desde o sector audiovisual, 'o NCG recibiu valoracións moi despectivas: un "cinema de avoas e de vacas", din'; porén, non especifica quen realizou esas valoracións. No seu cuestionario, Pawley (Acto de primavera 2020b) sinala que 'houbo xente que pasou anos fuxindo da etiqueta e acabou programando ciclos e escribindo textos longos sobre a materia', tamén sen identificar a estes programadores e críticos. Un momento máis explícito deuse nunha reportaxe en *El Progreso* na que Pawley dicía que os realizadores decidiron non conformarse 'con ser Chano Piñeiro', sinalando que o cambio do NCG foi 'saber que non todo pasa pola TVG e polo cine do teu barrio, senón que hai que ir a festivais' (Jaureguizar 2018): faise explícita unha ruptura coa xeración de Cinegalicia xa apuntada tamén previamente por Marcos Nine, cineasta vinculado ao movemento (Nine 2007).

O compoñente militante ao que facía referencia Nunes é habitual nas comunidades creativas que, nos estudos de música popular, reciben

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

a miúdo o nome de escenas. Entre os trazos que as definen está a falta de fronteiras claras entre a actividade formal e informal, e entre os roles do público e das persoas implicadas na produción musical (algo que remite aos campos de produción restrinxida, onde as obras están destinadas a outros produtores), ademais do seu carácter dinámico e globalmente interconectado. Xa que logo, a dimensión social das relacións mestúrase coa creación cultural e así as escenas funcionan como unha economía informal na que circula e se intercambia a información, os consellos, o lareteo, os instrumentos ou o apoio técnico (Cohen 1999: 239). A maiores, destaca nelas, a través dese carácter social e da idea de pertenza, a súa importancia para a definición da identidade das persoas que participan nela: Barry Shank (1994: 123-124) identificou na escena local de Austin (Texas) a idea dunha ‘minoría auto-imposta’ a través da circulación de signos e códigos propios nesa economía informal.

O entretecer das relacións sociais e persoais e a dimensión creativa do NCG, ademais desa multiplicidade de roles das persoas que participan del, permite aplicarlle (coas diferenzas dadas polo tipo de actividades que o cinema promove, menos públicas que as da música) a idea de escena. Varios textos e entrevistas destacan o carácter de comunidade, de grupo de amizades e mesmo de ‘familia’ do movemento, comezando polo celebrado ‘Loin de Madrid’, no que *Cahiers du Cinéma* se achegaba ao fenómeno confirmando o seu prestixio internacional:

Converteuse nun ritual: cada ano no mes de marzo, durante o festival de filmes documentais Play-Doc, na pequena vila de Tui, reúnese a familia do Novo Cinema galego para facer festa nun restaurante preto do Miño, o río que serve de fronteira entre España e Portugal. Na orixe desta xuntanza está Xurxo Chirro, o irmán máis vello, o unificador, quen está na orixe da denominación do “Novo Cine Galego”. (Azalbert 2013)

Na mesma liña, Lois Patiño mencionaba en *El Periódico* a colaboración entre cineastas, e o labor dos festivais como puntos de encontro nos que xerar unha ‘sensibilidade artística compartida’ (Salvá 2020). A produtora, profesora e programadora Beli Martínez sinalaba que non tiña sentido falar do grupo de cineastas do NCG como ‘escola’, pola súa diversidade temática e de aproximacións ao cinema, pero destacaba a importancia de ‘coñecer os vínculos de unión como grupo onde os diferentes integrantes se recoñecen e establecen sinerxias con redes de cooperación’ (Martínez Martínez 2015: 137). Nesa liña da importancia do aspecto social, Víctor Paz Morandeira sinalaba no seu momento que Oliver Laxe non tivo demasiado impacto na evolución da etiqueta por vivir en Marrocos e non querer ‘mesturarse moito en festas ou actos sociais’ (Paz Morandeira 2016: 10). A crítica é, neste contexto, un modo de participar na escena, se ben atendendo a moitas das súas figuras importantes vemos como non exercen esa actividade de xeito exclusivo, senón complementándoa con outras facetas que axudan a explicar o carácter militante dos textos críticos arredor do NCG: Martin Pawley exerceu como programador no festival Cineuropa ou a Mostra de Ciencia e Cinema da Coruña, e tamén como produtor de *Costa da Morte* (Lois Patiño 2013) ou puntualmente como director; Xurxo González asinou como director (co nome de Xurxo Chirro), entre outros, un dos filmes clave do NCG, *Vikingland* (2011) e programou no Filminho; José Manuel Sande é programador no CGAI e participou como guionista e produtor executivo en *Arraianos*

(Eloy Enciso 2012); a revista online *A Cuarta Pared*, principal medio crítico en Galicia, foi fundada polo tamén cineasta Eloy Domínguez Serén e Víctor Paz Morandeira, produtor do filme *Nocturno: fantasmas de mar en puerto* (Álvaro Fernández-Pulpeiro 2017) e programador no festival Play-Doc.

O carácter non profesional da crítica (relacionado coa precarización xeral dos medios e do xornalismo cultural en particular) é algo habitual nas escenas, e leva neste caso a que a función deste xénero se altere. Cando non sucede en proxectos semiprofesionais, son os fanzines (e, desde a emerxencia da Internet, tamén os blogs) os que funcionan como espazo no que tratar música ignorada ou maltratada pola prensa convencional e fortalecer esas creacións arredor dun nicho de público pequeno (Guerra e Quintela 2014: 204-205). Así, a dificultade para traducir a actividade de escribir sobre o cinema da escena en capital económico de forma directa leva a transformar ese labor no que Sarah Thornton denominou ‘capital subcultural’ (Thornton 1995: 27-29): unha forma de prestixio adquirido polo coñecemento de códigos e información interna ao grupo que pode levar a posteriores ocupacións profesionais asimilables aos roles relacionados coa programación e a xestión cultural. A prensa xoga, para a autora británica, un papel crucial en campos restrinxidos, non tanto porque se atribúa capital subcultural a quen traballa nela, senón porque define e crea ese capital. De aí que o seu rol na escena do Novo Cinema Galego sexa esencial: por unha banda, afirma a súa diferenza e fai existir o movemento; pola outra, arbitra en certa maneira o acceso ao prestixio interno a esta comunidade.

O labor da crítica nas escenas adoita ir acompañado de certas contradicións, presentes tamén no caso do NCG. A primeira, sinalada por Nunes (2004: 196-197), vén de combinar unha lóxica promocional (que procura achegar unha serie de artistas a un público maior) coa citada ‘ideoloxía da diferenza’ (que leva a afirmar que a súa obra está destinada a un público selecto, coincidente se cadra coa ‘minoría auto-imposta’ da que falaba Barry Shank). Nos citados cuestionarios aos promotores de *Acto de Primavera* combínase, como vimos, a dialéctica da distinción (que indica que os filmes non apelan ao ‘gran público’) coas queixas respecto aos medios convencionais que non apoian estes filmes. Por outra banda, a proximidade de quen escribe a quen fai os filmes pode chegar a deslexitimar o valor crítico dos propios textos baixo a sospeita de que non cumpren a función de criticar e si a de arbitrar o reparto de capital subcultural promovendo determinados nomes. Os puntuais eloxios de Martin Pawley (2012) a *Costa da Morte* (‘suporá, si ou si, o despegamento definitivo de Lois Patiño. Non será casualidade, senón o froito dunha asombrosa combinación de talento, traballo, curiosidade e vontade de aprender’), filme que produciu e tamén programou nas xornadas de Novo Cinema Galego en BilbaoArte, exemplifican esta cuestión.

Recentemente, unha autora externa á escena, Celia Eiras, comentaba na súa recensión negativa de *Arima* (Jaione Camborda 2019) a presenza de ‘moitos dos esenciais do audiovisual galego’ na estrea da película no festival Cineuropa, esporeando e aplaudindo con entusiasmo, para denunciar como os proxectos galegos son defendidos máis aló da súa calidade:

debemos buscar a natureza dos erros, non só do produto individual, senón tamén os intrínsecos a algunhas das premisas ideolóxicas e narrativas sobre as que se xestou o Novo Cinema Galego e traballar para hexemonizalo, para levalo ao gran público e para facer visible o seu valor máis alá dos pequenos círculos cinéfilos do noso país. (Eiras 2020)

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Deste xeito intúese unha lectura que asocia o carácter social da comunidade do NCG cos trazos da crítica que produce. Cando quen aborda o NCG é a crítica non militante (desde posicións máis afastadas desa comunidade), aparece máis a miúdo a observación ou denuncia destas contradicións e escóllense eixos diferentes para valorar os filmes: a crítica *sobre* o NCG permítenos acoutar de maneira máis clara a crítica que responde á lóxica da escena e subliña as limitacións e problemas dese enfoque.

Deste xeito, Iván García Ambrúñeiras sinalaba no suplemento de *Novas da Galiza* que unha vez pasado o inicial ('e sem dúvida necesario') momento proselitista era precisa unha lectura dialéctica dos filmes que tratase en profundidade o momento fílmico sen ser 'só um notário do fabuloso sucesso internacional do cinema galego' (García Ambrúñeiras 2014). As críticas negativas de filmes do NCG aparecen con moi pouca frecuencia e, cando o fan, é en ocasións desde fóra dos espazos de prestixio no campo de produción restrinxida: unha visión alternativa do NCG podería estar representada, desde o humor, na crítica que o actor Federico Pérez fixo de *O que arde* (Oliver Laxe, 2019) baixo o personaxe de Chani, onde caracteriza o movemento como un no que 'se fala pouco' e 'son moi de gravar planos así pola espalda e namais' (Pérez Rey 2020). A dificultade para atopar lecturas críticas sinala o éxito do ámbito militante á hora de construír un marco de interpretación que fai complicado abordar o NCG desde o que Bourdieu denominaba estética popular, 'fundada sobre a afirmación da continuidade da arte e da vida' (Bourdieu 2010: 232) e que rexeita a valoración da obra de arte de forma autónoma. Nesta liña, un editorial do blog *Sobre as cousas* (2020) sinalaba o carácter elusivo do NCG á hora de tratar un filme como *Eroski Paraíso* (Jorge Coira e Jesús Ron 2019) ('ata onde sabemos, non se consideraría parte do movemento. Máis ben sería unha representante do mundo anterior, unha sobrevivinte nos nosos días') e defendía que, se ben 'as mañas da súa posta en escena son manifestamente máis convencionais, menos sofisticadas' que as de *O que arde* ou *Longa noite* (Eloy Enciso 2019) o filme pervive 'porque mira de frente [sic] e con concreción á contemporaneidade': sinálase un criterio máis ben político (a representación da realidade de xeito non ambiguo) como máis valioso que os criterios estéticos defendidos pola crítica do NCG, onde, como vimos, a función se subordina á forma. Significativamente, se Federico Pérez facía a crítica desde o humor, en *Sobre as cousas* fana desde o relativo anonimato dun editorial.

O papel da crítica tradicional e a nova crítica feita en novos soportes

A crítica en medios convencionais escenifica, en certa medida, a tensión existente entre a produción restrinxida e a gran produción simbólica, ao poñer en evidencia nos seus propios mecanismos críticos a presenza de filmes que atenden a públicos diferentes. A idea do público que subxace a crítica en medios tradicionais pasa pola posibilidade de que ese público poida acceder aos filmes dos que escriben. Nese sentido, máis ca críticas sobre os filmes que se fan en Galicia, os xornais atenden aos que se estrean en salas, o que limita de xeito moi significativo o número de pezas dedicadas a filmes galegos, que adoitan estrearse no circuíto de festivais pero atopan serias dificultades para facerse un oco na exhibición convencional. Na crítica galega tamén se pon de relevo o enunciado por Rosenbaum cando sostén que a prensa foi renunciando ao apartado crítico da sección de cultura para reducir a atención ao cinema á actualidade, de xeito que os xéneros

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

3

Chama a atención que en *Acto de Primavera* non haxa apenas mencións a cineastas como Alberto Vázquez (que pasou por Cannes, Annecy, Toronto ou Clermont-Ferrand e gañou tres Goyas) ou Jorge Coira, que nunha entrevista denunciaba certo elitismo e comentaba a súa sensación de exclusión: 'Houbo un fin de semana que pasou á historia como un grande fin de semana para o cine galego. Gañara un premio Xacio Baño cunha curta nun festival, Xurxo Chirro gañara noutro e Ángel Santos conseguira unha Mención Especial noutro. Pero é que resulta que no festival onde el levava a mención, eu gañara o premio con *18 comidas!*' (Nogueira 2020).

máis habituais son noticias e reportaxes e, en contadas excepcións, artigos nos que se presenta por veces certa dimensión avaliativa. Os exercicios críticos desprázanse, na era dixital, á rede, onde tamén irrompen outras voces amadoras.

A enunciada tensión entre o campo restrinxido e de gran produción amósase de xeito bastante evidente na recepción do NCG nalgún dos medios galegos. O xa desaparecido *Xornal de Galicia* é o primeiro en recoller a etiqueta Novo Cinema Galego nunha peza xa citada de Martin Pawley (2010), anunciando o seu advir e celebrando a súa aparición. O propio medio fará un seguimento da predición de Pawley nas súas páxinas e no mesmo ano do artigo do crítico publica unha gran reportaxe, 'A profecía cumprida do cine galego que vén' (Martínez 2010), na que, dun xeito tamén autopromocional, celebra o acerto da predición do seu colaborador. No polo oposto atopamos a actitude crítica presente nas páxinas de *La Voz de Galicia*, nas que o fenómeno NCG é recibido con certo escepticismo. Neste sentido, o crítico Miguel Anxo Fernández titulaba o artigo que acompañaba a noticia do premio Fipresci para *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe 2010) cun elocuente 'E agora que?', no que se preguntaba como podería facerse visible un filme 'nas antípodas do cinema comercial' (Fernández 2010). O propio Fernández eludía en posteriores balances anuais do cinema galego a etiqueta e defendía no seu artigo 'O cinema galego, un ecosistema xa equilibrado' (2019) a necesidade de produción nos dous campos enunciados por Bourdieu: 'Dicíalles o do ecosistema sobre dous piares: o filme de gran público e a obra singular, autoral e afastada da zona comfortable do consumo, e máis vinculada á creación e á expresión artística, promovidas por empresas de trazo independente'. Con todo, en entrevistas persoais, o crítico e director do OUFF denuncia 'unha deformación un tanto mediática e dirixida pola que aquí só se fala de novo cinema galego' e defende que se preste unha maior atención a un cinema de corte máis comercial como o feito por Vaca Films (Fernández 2019), amosando se cadra certa preocupación polo éxito dun cinema arbitrado desde posicións de poder diferentes ás do diario galego máis lido.

Nunha posición intermedia están as críticas e reportaxes noutros xornais como *Faro de Vigo*, realizados xeralmente por Mar Mato, ou os de Andrés Castro en *Sermos Galiza*, que tenden a celebrar con entusiasmo o cinema feito en Galicia. A súa militancia vai máis aló da etiqueta do NCG e trata ao mesmo nivel, por citar cineastas que aparecen nas listas de Castro dos mellores filmes do ano, a Ignacio Vilar, Jorge Coira e Jesús Ron, Dani de la Torre, Manane Rodríguez, Andrés Goteira, Alberto Vázquez ou Ángeles Huerta, sen utilizar o percorrido por festivais internacionais como criterio principal. De maneira significativa, Santiago Jaureguizar (2018) trataba, na citada reportaxe sobre o movemento en *El Progreso*, a Oliver Laxe, Lois Patiño, Xurxo Chirro ou Diana Toucedo, pero tamén a Lázaro Louzao, Olga Osorio ou Brian Rodríguez.

Acto de Primavera, o órgano oficioso do movemento, cuestiona (ao contrario que a prensa tradicional) o modelo de cinema comercial e, en consecuencia, funciona na lóxica militante xa analizada. Se ben o criterio para falar de moitos dos filmes é o seu paso por festivais, ou premios obtidos, exclúese a cineastas que, igualmente premiados en certames internacionais, non semellan pertencer á cota da produción restrinxida: as críticas negativas seguen sen ser habituais, e a diferenza constrúese desde a escola do que tratar e o que non.³ O formato blog, ademais de favorecer unha escrita máis libre, non suxeita aos rigores da axenda xornalística, permite a

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

conversa social entre os internautas nos que se debaten tamén elementos de exclusión e inclusión presentes na crítica. O necesario diálogo entre axentes para construír a crítica do que ten falado Rosenbaum (1995) trasládase deste xeito ao espazo máis fecundo da rede, na que, aproveitando o impulso creativo do NCG apareceron novos medios como *A Cuarta Pared*, onde foron incorporándose tanto críticas de filmes que son parte inequívoca da etiqueta NCG como doutros que, baixo o paraugas amplo do cinema de autor, se estrearon en salas de cinema como *Dhogs* (Andrés Goteira 2018) ou *Eroski Paraíso*. N' *A Cuarta Pared* hai espazo tamén para un exercicio crítico que vai máis aló da apreciación dun filme concreto na procura de atopar definicións para o obxecto cinema galego (Villarmea 2013a), a elaboración dun canon (Villarmea 2013b) ou as relacións de cinema e lingua (Suanzes 2017). Ao fío da cuestión lingüística, e seguindo a definición de que o cinema galego é o filmado na lingua propia, Margarita Ledo compón como editora a triloxía *Para unha historia do cinema en lingua galega* (2018, 2019, 2020), compilando achegas a distintos temas que leva abordado este cinema, prestando especial atención a poñer en relación os filmes entre si, unha práctica non común e que permite trazar conexións entre as imaxes da historia descontinua do cinema galego.

A simplificación dos procesos de produción e edición de imaxes que permite o dixital favoreceu asemade a proliferación de vídeo-ensaio, nos que son as imaxes as que falan de si mesmas, facendo posible activar a función do cinema como máquina para pensar. Nos últimos anos, o vídeo-ensaio ten aparecido en publicacións como *A Cuarta Pared* e constitúe unha modalidade de concurso dos Premios María Luz Morales, organizados pola Academia Galega do Audiovisual desde 2017. Na modalidade de vídeo-ensaio audiovisual galego poden presentarse pezas nas que se reflexione sobre imaxes próximas, e que levan servido para acomodar reflexións que non forman parte da centralidade do discurso crítico en Galicia como o papel da muller no audiovisual e do que se ocupa o proxecto Cinema e Muller de Xisela Franco e Belí Martínez.

A lóxica do filme-acontecemento

Que ocupa entón o espazo central dese discurso crítico? Os debates arredor da función da crítica que recolle Frey opoñen o carácter valorativo con outras tendencias no oficio, como a descrición, a revelación de ideoloxías latentes ou o achegamento aos estudos culturais (2015: 3-4). Se ben estas cuestións teñen o seu reflexo en parte da produción crítica arredor do NCG (de maneira máis clara na ligada ao ámbito académico), en Galicia o problema central parece ser un diferente, como sinalaba o investigador (e crítico) Iván Villarmea nunha conversa publicada nos *Papeis da Academia*. Ademais da endogamia (que podemos asociar co carácter militante da crítica escrita desde a escena do NCG) identificaba o problema da 'desconexión' da práctica da crítica:

o tipo de información que se produce é un tipo de información de datos, unha información enunciativa. Pero en realidade non é só para o audiovisual galego, é porque os espazos de crítica foron minguando ou desaparecendo [...] no que sería o xornalismo producido por corporacións mediáticas con base, arraigo e persoal... (Romero 2020)

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Para Villarmea, xa que logo, a prensa convencional descoida a crítica, e a crítica que vén dos espazos dixitais (moitas veces non profesional) sae 'cando a xente, por tempo, voluntariamente pode e saen cando teñen un interese, cando teñen algo que dicir' (Romero 2020). Isto leva, como vimos no apartado anterior, a que o exercicio da avaliación sexa secundario fronte á lóxica do acontecemento, tanto na prensa convencional como en boa parte dos espazos militantes e dos medios dixitais, que comparten a miúdo unha visión da cultura galega como un ámbito por normalizar e participan desa lóxica. Anxo F. Couceiro sinalouno en 'O nacemento dunha nación', un artigo no que revisaba *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro 1989) no seu trixésimo aniversario e comparaba o fenómeno co de *O que arde*:

Para o tecido intelectual galego, a importancia de *Sempre Xonxa*, como a de *O que arde*, é técnica, non plástica. As crónicas de Cinegalicia subliñaban por riba de todo o carácter histórico da cita, e os premios en Cannes de Laxe son aplaudidos porque 1) *van para casa* e 2) fan bonito. É o que ten sistematizar unha cultura, que crea gana de prestixio. Moitas das palabras fetiche do pensamento sistémico galego —a primeira delas, 'normalización'— procuran levar a singularidade do nicho ao *mainstream*. É a derradeira viraxe semántica do tan discutido concepto do autoodio: unha contracultura que rabia por deixar de ser *contra* e só quere ser cultura, a poder ser dominante. (Couceiro 2019)

No seu texto, Couceiro comentaba especificamente un artigo de María Yáñez en *Vinte*, que destaca polo entusiasmo e a claridade coa que formula esta idea desde o título: 'O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba'. A comparación con *Sempre Xonxa* está igualmente presente no texto, que funciona como un chamamento ao público para 'acudir en masa ás salas', armado de 'civismo espectador' e fai explícita a proximidade crítica-artista que sinalamos previamente: 'É moi emocionante ver pola rúa os mupis e carteis de *O que arde* e sentir que a peli é nosa, da nosa aldea, no noso idioma, cun cineasta no que conflúen dous aspectos que non sempre van da man: é un dos nosos e ademais é un dos bos' (Yáñez 2019). Vemos polo tanto que se sobrepasou en certa maneira a lóxica da escena, na medida en que a identificación cos filmes se arma neste caso desde fóra dela, desde esa ansia de normalización da cultura galega.

Previamente, o esforzo da crítica militante do NCG por converter en acontecementos as películas do movemento deixouse ver especialmente en *Acto de Primavera*, onde á marxe das críticas apareceron habitualmente entradas que seguían o paso de filmes galegos por festivais ou os puntuais eloxios desde a prensa internacional a estas obras, e mesmo algunhas nas que se compartían os carteis de *Todos vós sodes capitáns*, *Costa da Morte* ou *Verengo* (Victor Hugo Seoane 2015) (tamén representativas na vontade de promocionar as estreas e circulación das películas fronte á limitada atención dos medios convencionais). No tocante ao circuíto de festivais vemos artigos como 'O noso home en Cannes' (Pawley 2010b), 'Vikíngland, seleccionada no festival de Jihlava' (Acto de primavera 2011b), 'Lois Patiño en Roma' (Pawley 2012) ou 'Tripla presenza galega no FIDMarseille' (González 2015). No referente á crítica internacional, facíanse eco das gabanzas do crítico Neil Young a *Vikíngland* (Acto de primavera 2011a), o mencionado artigo 'Loin de Madrid' en *Cahiers du Cinéma*, ou o texto de Carlo Chatrian (director do Festival de Locarno) sobre *Costa da Morte* (Chatrian 2013).

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Tanto desde dentro como desde fóra da escena, dáse o paradoxo de que a vontade de normalización da creación cinematográfica galega evita un dos trazos de normalidade desta: a presenza dunha crítica que avalíe os filmes en lugar de facer crónica ou, como sinalaba García Ambrunheiras, proselitismo. O rol lexitimador que se outorga á prensa internacional e ao circuíto internacional de festivais (co circuíto galego no rol de punto de reunión para a comunidade do NCG) amplifica por veces o carácter periférico de Galicia a efectos cinematográficos. No caderno de Víctor Paz sobre o NCG para *Cinema23* obsérvase de xeito anecdótico nas referencias a Álvaro Fernández-Pulpeiro (a quen Paz estaba a producir a súa longa debut) como ‘o Terrence Malick galego’ (Paz Morandeira 2016: 27) ou a Ángel Santos como ‘o Éric Rohmer galego’ (Paz Morandeira 2016: 10), mostra dunha tendencia a traspoñer conceptos e autores doutras latitudes que podería representar unha sorte de falta de confianza. Isto amosa o seu lado máis problemático cando algunhas das miradas ao cinema galego desde outras latitudes amosan dificultades para comprender o seu contexto. En declaracións para *Variety*, por exemplo, a distribuidora Patra Spanou vía en *Trote* (Xacio Baño 2018) imaxes da obsesión polos cabalos da sociedade galega (Mayorga 2018). No artigo de Carlo Chatrian sobre *Costa da Morte* que compartía *Acto de Primavera* sinalaba unha imaxe do filme como ‘algo desde onde comezar a describir a comunidade galega que vive no tramo de terra que os romanos consideraron o límite do mundo, e tamén como un punto de partida para pensar o que significa pertencer a un territorio’ (Chatrian 2013). Desde fóra é se cadra complicado observar o carácter controvertido de *Costa da Morte*, precisamente no que ten que ver coa representación dun territorio. Alberte Pagán (tamén en *Acto de Primavera*, que ademais dos ocasionais debates nos comentarios acolleu neste caso varios artigos diverxentes sobre a película de Patiño) escribiu un dos raros textos abertamente negativos sobre un filme do NCG abordando ese tema:

De entre a dúzia de conversas recollidas na película, a maioría transcorren numha língua deturpada [...]. Se *Costa da Morte* aspira a documentar umha bisbarra, devemos dar-lhe o mesmo valor documental em quanto ao som se refere? É realmente assi como fala a gente da Costa da Morte? Si e nom: nom é assi como falam entre eles e elas, mas si é assi como lhe falam ao forasteiro que vai ali veraneiar. [...] E esse é o problema: que o que pretendia ser um retrato honesto dum país remata sendo umha postal costumista para turistas. (Pagán 2014)

Un exemplo como este texto, no que a mirada desde o mesmo sistema cultural ao que pertence o filme permite desdicir o formulado desde unha posición de aparente prestixio como o festival de Locarno, amosa os riscos dos eixos de valoración construídos desde a escena do Novo Cinema Galego; riscos próximos a un apunte de Thomas Elsaesser. Para el, o ‘cine de autor nacional’ no contexto transnacional dos festivais ten que facer que a nación poida identificarse instantaneamente ‘ao invocar un conxunto de tópicos nacionais (e a miúdo turísticos)’, que en casos leva ao ‘autoexotismo’: a presentación do propio diante da mirada do outro ‘nos termos do que ese “outro” espera e esixe’ (Elsaesser 2015: 193). A liberdade con respecto aos códigos do cinema comercial (formulada e promovida con éxito polo NCG desde a crítica e os propios filmes) podería verse, xa que logo, limitada pola dependencia respecto aos códigos do sistema de festivais á hora de crear os citados acontecementos. As tensións apuntadas

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

4

Na mesma liña dunha crítica a certo autoexotismo, é especialmente significativo o texto ‘De rapas e bestas e outros rituais’ (Pagán 2018), onde aborda unha serie de filmes que tratan rituais e contrapón a ‘visom folclorizante’ de Jaione Camborda en *Rapa das bestas* (2017) e Lois Patiño en *Costa da Morte* co *Mougús* (2010) de David Castro, que ao filmar o ritual da rapa sen amosar os cabalos ‘fala desde nós para nós, fugindo conscientemente da estampa para turistas’.

explicitamente nalgúns dos textos formulados desde posicións periféricas respecto á escena (tamén noutros textos do propio Pagán na súa web)⁴ ou na escolla doutros filmes a tratar arredor da etiqueta apuntan unha maior consciencia da problemática das opcións militantes. Ao mesmo tempo, ese recoñecemento amosa o indubidable éxito da axenda do NCG aos dez anos da súa aparición.

Conclusiones

Os debates que xorden nos textos críticos arredor do NCG subliñan, xa que logo, unha serie de limitacións e problemas do punto de vista militante. A evolución da crítica nos últimos anos ratifica, ata certo punto, algunhas das ideas desenvolvidas por Frey, na medida en que a irrupción do dixital quitou espazo á crítica nos medios tradicionais ao tempo que abría novos camiños en Internet, onde os amadores tamén participan dun diálogo que exclúe progresivamente a valoración para substituíla por textos vencellados á xeración de acontecementos.

No que respecta estritamente á crítica galega, cómpre reflexionar arredor da posible superación do ‘momento proselitista’, logo do éxito de difusión da etiqueta e o das propias obras incluídas dentro do movemento NCG. Neste sentido, a crítica debera ir incorporando novos eixos de debate ata agora presentes de xeito puntual: a perspectiva feminista, o cuestionamento da dependencia do sistema de festivais ou o tratamento de cuestións como a lingua e a identidade.

Asemade, o triunfo nas pantallas convencionais de *O que arde* (2019) transforma radicalmente a lóxica da escena do NCG, na medida en que permite fundir os dous campos de produción e desactiva certa ideoloxía da diferenza: as premisas militantes poderían perder certo peso en favor de incorporar ao debate aqueles filmes que se atopan en terra de ninguén debido á polarización das dúas posturas. A crítica debe, en definitiva, servir como un espazo de diálogo sobre as propostas cinematográficas contemporáneas, incorporando unha multiplicidade de voces e soportes que amosen a diversidade de posturas que debe existir nun sistema complexo e en constante transformación.



*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

Obras citadas

- ACTO DE PRIMAVERA, 2010. 'Defensa das axudas de talento', *Acto de Primavera*, 19 de outubro de 2010. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/10/defensa-das-axudas-de-talento.html>
- , 2011a. 'Neil Young escribe sobre Vikingland de Xurxo Chirro', *Acto de Primavera*, 30 de xullo de 2011. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2011/07/neil-young-escribe-sobre-vikingland-de.html>
- , 2011b. 'Vikingland, seleccionada no festival de Jihlava', *Acto de Primavera*, 2 de outubro de 2011. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2011/10/vikingland-seleccionada-no-festival-de.html>
- , 2020a. 'Unha década de Novo Cinema Galego (I). Cuestionario a Xurxo González', *Acto de Primavera*, 2 de xaneiro de 2020. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2020/01/unha-decada-de-novo-cinema-galego-i.html>
- , 2020b. 'Unha década de Novo Cinema Galego (II). Cuestionario a Martin Pawley', *Acto de Primavera*, 11 de xaneiro de 2020. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2020/01/unha-decada-de-novo-cinema-galego-ii.html>
- AMAGO, Samuel, 2018. 'Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary', *Abriu* 7: 81-99.
- ASTRUC, Alexandre, 1998. 'Nacimiento de una nueva vanguardia: la "caméra-stylo"', en Romaguera & Alsina 1998: 220-224.
- AZALBERT, Nicolas, 2013. 'Loin de Madrid', *Cahiers du Cinéma* (693): 58.
- BAECQUE, Antoine de, 2003. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (Barcelona: Paidós).
- BAÑO, Xacio, Sonia MÉNDEZ & Ángel SANTOS, 2012. 'Manifesto'. *Axudas de talento*, 20 de abril de 2012. <http://axudasdetalento.blogaliza.org/pagina-exemplo/>
- BOURDIEU, Pierre, 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. (Madrid: Taurus).
- , 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno).
- CASTELO, Miguel, 2016. 'Cine galego: reinventando a historia', *Acto de Primavera*, 26 de maio de 2016. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2016/05/cine-galego-reinventando-historia.html>
- CHATRIAN, Carlo, 2013. 'To the Limits of the World', *Locarno Film Festival*, 10 de agosto de 2013. <https://www.locarnofestival.ch/en/pardo/pardo-live/today-at-festival/2013/day04/CDP-costa-da-morte>
- COHEN, Sara, 1999. 'Scene', en Horner & Swiss, 1999: 239-248.

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

COLMEIRO, José, 2017. *Peripheral Visions/Global Sounds. From Galicia to the World* (Liverpool: Liverpool University Press).

COUCEIRO, Anxo F., 2019. 'O nacemento dunha nación', *A Cuarta Pared*, 21 de decembro de 2019. <http://www.acuartapared.com/cinegalicia/>

DONOSO CALVO, Sara, 2018. *Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo* [Tese de doutoramento] Universidade de Santiago de Compostela.

EIRAS, Celia, 2020. "'Arima": brétema que non leva a ningunha parte', *Balea Cultural*, 20 de febreiro de 2020. <http://balea.gal/cinema-e-tv/arima-bretema-que-non-leva-a-ningunha-parte/>

ELSAESSER, Thomas, 2002. *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press).

—, 2015. 'Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital', *Fonseca: Journal of Communication* 11: 175-196.

FERNÁNDEZ, Elisabet, 2019. 'Miguel Anxo Fernández: "Non quero un OUFF provinciano, este é o festival de cine de Galicia, e punto"', *La Región*, 1 de agosto de 2019. <https://www.laregion.es/articulo/ourense/non-quero-ouff-provinciano-festival-cine-galicia-punto/20190731230829885374.html>

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo, 2010. 'E agora que?', *La Voz de Galicia*, 23 de maio de 2010. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2010/05/23/agora-/0003_8502153.htm

—, 2019. 'O cinema galego, un ecosistema xa equilibrado', *La Voz de Galicia*, 24 de decembro de 2019. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/12/24/span-langgl-ecosistema-xa-equilibradospan/0003_201912G24P37991.htm

FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa (ed.), 2015. *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (La Laguna, Tenerife: Latina).

FREY, Mattias, 2015. 'Introduction. Critical questions', en Frey & Sayad, 2015: 1-20.

FREY, Mattias & Cecilia SAYAD, eds., 2015. *Film Criticism in the Digital Age* (Chicago: Rutgers University Press).

GARCÍA AMBRUÑEIRAS, Iván, 2014. 'Celebrações, crítica e cinema galego', *A Revista* 64: 4.

GÓMEZ VIÑAS, Xan, 2018. 'O cine en Galiza, un relato descontinuo', en Ledo Andión 2018: 13-42.

GONZÁLEZ, Xurxo, 2015. 'Tripla presenza galega no FIDMarseille', *Acto de Primavera*, 24 de xuño de 2015. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2015/06/tripla-presenza-galega-no-fidmarseille.html>

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

GUERRA, Paula & Pedro QUINTELA, 2014. 'Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal', *Punk & Post-Punk* 3(3): 203-223.

HARDWICK, Joe, 2008. 'The vague nouvelle and the Nouvelle Vague: the critical construction of le jeune cinéma français', *Modern and Contemporary France* 16 (1): 55-65.

HORNER, Bruce & Thomas SWISS, 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture* (Oxford: Blackwell).

JAUREGUIZAR, Santiago, 2018. 'Os centauros do deserto cinematográfico galego', *El Progreso*, 31 de decembro de 2018. <https://www.elprogreso.es/articulo/cultura/centauros-do-deserto-cinematografico-galego/201812301845001351887.html>

LEDO ANDIÓN, Margarita, ed., 2018. *Para unha historia do cinema en lingua galega [1]. Marcas na paisaxe* (Vigo: Galaxia).

—, 2019. *Para unha historia do cinema en lingua galega [2]. A foresta e as árbores* (Vigo: Galaxia).

—, 2020. *Para unha historia do cinema en lingua galega [3]. De illas e sereas* (Vigo: Galaxia).

MARTÍNEZ, Iago, 2010. 'A profecía cumprida do cine galego que vén', *Xornal de Galicia*, 24 de outubro de 2010. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/A-profecia-cumprida-Iago-Martinez.pdf>

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Belí, 2015. 'Revisión de la etiqueta de "Novo Cinema Galego". Testimonios de autor', en Fernández Guerra (ed.) 2015: 127-152.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Isabel, 2015. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012). Conceptualización, contextos e singularidades* [Tese de doutoramento] Universidade de Vigo.

MAYORGA, Emilio, 2018. 'Patra Spanou Nabs Rights on Locarno Player "Trot" (EXCLUSIVE)', *Variety*, 2 de agosto de 2018. <https://variety.com/2018/film/festivals/patra-spanou-acquired-trot-locarno-1202893233/>

NAREMORE, James, 1990. 'Authorship and the cultural politics of film criticism', *Film Quarterly* 44(1): 14-23.

NINE, Marcos, 2007. 'Enterrar a momia de Chano Piñeiro', *Axencia Audiovisual Galega*, 21 de decembro de 2007. https://web.archive.org/web/20120412174303/http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/1036_1.pdf

NOGUEIRA, Brais, 2020. 'Jorge Coira: "Preocúpame que se poñan barreiras entre o que é cine válido e o que non"', *Balea Cultural*, 15 de xaneiro de 2020. <http://balea.gal/cinema-e-tv/jorge-coira-preocupame-que-se-ponan-barreiras-entre-o-que-e-cine-valido-e-o-que-non/>

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

NOWELL-SMITH, Geoffrey, 2007. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* (London: Bloomsbury Publishing).

NUNES, Pedro, 2004. *Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism* [Tese de doutoramento] University of Stirling.

OLIETE-ALDEA, Elena, Beatriz ORIA & Juan A. TARANCÓN, eds., 2016. *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (London, New York: Bloomsbury).

PAGÁN, Alberte, 2014. 'Algumhas consideraçons sobre a lingua de Costa da Morte', *Acto de Primavera*, 15 de xaneiro de 2014. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html>

—, 2018. 'De rapas e bestas e outros rituais', *Apontamentos sobre cinema galego*, 6 de decembro de 2018. <http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/5/#rapas>

PAWLEY, Martin, 2010a. '2010, o ano do Novo Cinema Galego', *Xornal de Galicia*, 2 de xaneiro de 2010. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/01/2010-o-ano-do-novo-cinema-galego.html>

—, 2010b. 'O noso home en Cannes', *Xornal de Galicia*, 21 de abril de 2010. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2010/04/o-noso-home-en-cannes.html>

—, 2012. 'Lois Patiño en Roma', *Acto de Primavera*, 22 de novembro de 2012. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2012/11/lois-patino-en-roma.html>

PAZ MORANDEIRA, Víctor, 2016. *Novo Cinema Galego: Identidad y vanguardia* (Cidade de México: Cinema23).

PÉREZ PEREIRO, Marta, 2015. 'Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente', *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies* F: 77-91.

PÉREZ REY, Federico, 2020. 'As películas de Chani. Hoxe... *O que arde*', *Twitter*, 18 de maio de 2020. <https://twitter.com/federicoprezrey/status/1262471371952656384?s=12>

REDONDO, Fernando, 2018. 'Escenarios del vacío y la desaparición. Ausencia y representación en Eco (Xacio Baño, 2015)', *Visualidades* 16(2): 93-208.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim & Homero ALSINA THEVENET, 1998. *Textos y manifestos del cine* (Madrid: Cátedra).

ROMERO, Brais, 2015. 'Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego', *Fonseca: Journal of Communication* 11: 9-31.

—, 2020. 'Os novos historiadores: unha conversa arredor do cinema galego', *Papeis da Academia*. <https://papeisdaacademia.org/quen-esta-a-contar-a-historia-do-cinema-galego/>

*Dun proselitismo necesario
á diversidade: a crítica
cinematográfica e o Novo
Cinema Galego*
Marta Pérez Pereiro
Cibrán Tenreiro Uzal

ROSENBAUM, Jonathan, 1995. *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (Berkeley: University of California Press).

SALVÁ, Nando, 2020. 'Lois Patiño: "Mi cine es una reivindicación de la identidad gallega"', *El Periódico*, 22 de febreiro de 2020. https://amp.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200222/entrevista-lois-patino-estreno-lua-vermella-berlinale-2020-7859809?__twitter_impression=true&__twitter_impression=true

SHANK, Barry, 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas* (Hanover, NH: University Press of New England).

SOBRE AS COUSAS, 2020, 'Pero entón... quen prendeu o lume?', *Sobre as cousas*, 1 de febreiro de 2020. <https://sobreascousas.home.blog/2020/02/01/pero-enton-quen-prendeu-o-lume/>

SUANZES, Ángel, 2017. 'De periferias e idiomas', *A Cuarta Pared* 37. <http://www.acuartapared.com/es/de-periferias-e-linguas/>

THORNTON, Sarah, 1997. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press).

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván, 2013a. 'La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego', *A Cuarta Pared* 17. <http://www.acuartapared.com/es/identidade-novo-cinema-galego/>

—, 2013b. 'Un canon para o cinema galego', *A Cuarta Pared* 17. <http://www.acuartapared.com/es/canon-cinema-galego/>

—, 2016. 'Transnational Identities in Galician Documentary Film: Alberte Pagán's *Bs. As.* and Xurxo Chirro's *Vikingland*', en Oliete-Aldea, Oria & Tarancón, 2016: 231-247.

YÁÑEZ, María, 2019. 'O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba', *Vinte*, 11 de outubro de 2019. <https://vinte.praza.gal/artigo/a-pelicula-acontecemento-que-a-nosa-xeracion-precisaba>

Article

Crítica (literaria) queer

Beatriz Suárez Briones
Universidade de Vigo

Keywords

Writing
Reading Queerly
Queer Politics
Queer Poetics

Palabras clave

Escribir
Ler queermente
Política queer
Poética queer

Abstract

This article reflects on what queer literary criticism is and how it works, although before getting there it first seeks to determine what 'queer' means. In the texts, queer proposes a new grammar of representation that seeks to articulate a radical awareness of sex, gender and sexuality and an *alter/native* view of reality that extends, from there, to all practices and institutions that shape, organize and make life possible. Radical and utopian writings that explore ways of being in the world and being in relation, which imagine subjects and weave non-normative communities, that resist and react against all normalizing tactics and criticize not only heteronormativity and heterosexism but also all their social and economic structures, that is, the world we know and as we know it. Queer, both as creation and as textual criticism, implies an ontology and an epistemology, also an *abnormal* language and writing of texts that disturb and deconstruct the acceptable forms of sexual genders and literary genres, and dismantle and transgress those forms. A whole poetics of abnormal subjects/texts is what this article proposes.

Resumo

Este artigo reflexiona acerca de que é e como funciona (un)ha crítica literaria queer, aínda que antes de chegar aí primeiro busca determinar que significa 'queer'. Nos textos, queer propón unha nova gramática da representación que busca articular unha conciencia radical sobre sexo, xénero e sexualidade e unha visión *alter/nativa* da realidade que se estende, dende aí, a todas as prácticas e institucións que conforman, organizan e fan posible a vida. Escritas radicais e utópicas que exploran formas de estar no mundo e de estar en relación, que imaxinan suxeitos e tecen comunidades non normativas, que resisten e reaccionan contra toda táctica normalizadora e critican non só a heteronormatividade e o heterosexismo, senón todas as súas estruturas sociais e económicas, é dicir, o mundo que coñecemos e tal como

o coñecemos. Queer, tanto na súa vertente creativa como na súa vertente de crítica textual, implica unha ontoloxía e unha epistemoloxía, tamén unha linguaxe e unha escritura, *anormais*, de textos que perturban e deconstrúen as formas aceptables dos xéneros sexuais e dos xéneros literarios e desmontan e transgreden esas formas. Toda unha poética de suxeitos/textos anormais é a proposta deste artigo.

1

Extravíos (2001) titulouse, precisamente, a segunda obra, que veu despois de *Homografías*, do tandem Ricardo Llamas e Javier Vidarte, outro libro desmontador ou curto-circuitador do mundo e da cultura gai ben pensante, normalizada e *cool* estilo Chueca.

2

Unha boa mostra deste tipo de definición dáa Catherine Stimpson cando afirma: 'A miña definición da lesbiana —xa sexa escritora, ou personaxe ou lectora— será severamente restrictiva e literal: lesbiana é a muller que atopa a outras mulleres eroticamente atractivas e gratificantes' (1992: 244).

6

Invitouseme a reflexionar acerca de que é e como funciona(ría) unha crítica literaria queer. E aquí vai este intento moi tentativo (camiño ás tentas, si) e lacunar; este acto constitutivamente inacabado e paradoxal de definir algo que está en curso; algo que, porque se move, nunca sae(ría) na foto. Foto que eu nin pretendo nin desexo facer; ao contrario, o que poño baixo o foco aquí son as evidencias ou certezas que deixaron tras de si libros e ideas de pensadorxs queer ben coñecidxs. E, mentres me interno no territorio perigoso e salvaxe do queer e soa de música de fondo 'Walk on the

Wild Side', de Lou Reed, quero deixar dito dende o mesmísimo comezo deste texto, por se me extravió¹ e desaparezo e nunca regreso desta xungla ou desta festa (que para min sempre o é) de pensar (n)o queer, que non hai queer senón queers, que non hai unha teoría queer, senón teorías queer e, polo tanto, críticas queer. Que dende aquí mesmo asumo a responsabilidade das miñas palabras e que enuncio un bovariano 'Queer son eu' para sinalar que este é o meu queer, pero que hai outros.

Hai tempo, para o VII Congreso Internacional de Estudos Galegos, que se desenvolveu en Barcelona no ano 2003, escribín sobre crítica literaria lesbiana. Algunhas das cuestións que tratei alí, como que é e como funciona a crítica lesbiana, teñen vixencia agora, trece anos despois, cando escribo sobre que é e como funciona a crítica queer. Permítaseme autocitarme cunha certa extensión porque creo que, na cita, podemos intercambiar a palabra 'lesbiana' por 'queer' sen grandes perdas de sentido:

Desenmascarar as crenzas e prexuízos heterosexistas é, para a crítica lesbiana, un labor importante, aínda que non o principal. Preocupa máis o desenvolvemento dunha perspectiva lesbiana crítica, ou determinar se tal perspectiva é posible. As preguntas ontolóxicas son centrais: que fai dun texto 'un texto lesbiano', ou dunha escritora 'unha escritora lesbiana'? Aínda que resulte estraño, para poder contestar estas preguntas debemos antes determinar que significa 'lesbiana'. E esta non é unha cuestión menor: unha definición excluínte² ou restrinxida ao sexual fai totalmente imposible a historiografía lesbiana (porque como obter probas da preferencia sexual da maioría das escritoras do pasado e mesmo do presente?); ademais, pensar que o lesbianismo é unicamente unha experiencia sexual ou que non ten efectos máis aló do sexual é problemático. Por último, identificar escritura e escritora, literatura e vida, arte e realidade é unha estratexia como mínimo *naïf* para a crítica literaria. Presupoñer que tras un texto lésbico hai unha escritora lesbiana ou que unha escritora lesbiana produce naturalmente escritura lesbiana é simplemente absurdo (este mesmo absurdo prodúcese cando se define a 'escrita feminina' como a escrita producida por unha muller, como se ser muller implicase naturalmente escribir en feminino). En arte, 'lesbiano', exactamente igual que 'feminino', é un modo, unha estratexia, unha forma, unha linguaxe. Agora ben: cal? (2007: 98-99)

Esta pregunta é a que eu tentarei responder aquí. Así que comecemos (unha vez máis) por definir queer para, dende aí, movernos cara á definición da crítica queer. Definir queer non é doado, e mesmo pode considerarse o máis anti-queer que existe, e veremos por que. Pero antes

Estraño circunloquio para evitar dicir 'persoas homosexuais', talvez para non facer outings non desexados ou talvez porque persoas que 'queren comentar que realizan prácticas homosexuais' poden non ser homosexuais, e só as súas prácticas o son, nunha maneira moi pre-Stonewall de sinalar que os actos non confiren identidade ao suxeito.

permítaseme tomar un atallo e comezar describindo en negativo: queer *non é* gai nin lesbiana pero non hai queer sen pensamento ou conciencia radical sobre o sexo, o xénero, a sexualidade. E digo isto porque estou en desacordo radical (de raíz) con certos intentos tan raros (que non queer) e sorprendentes de posicionar a literatura galega como 'literatura queer'. Coincido plenamente coa crítica que Danny Barreto fai a tal pretensión, defendida por Teresa Moure en *Queer-emos un mundo novo* (2012):

Moure's assertion that the Galician literature is queer literature needs to be carefully evaluated. Her claim risks placing patriarchy and heterosexism outside the nation, ignoring the way in which Galician literary discourse has also reproduced and been complicit with sexist, racist and imperial logic. (Barreto 2017: 31; citado en Regueira 2020: 242)

É unha obviedade e debería ser innecesaria esta afirmación pero aquí estou, enunciándoa: non calquera obxecto raro ou periférico ou das/ nas marxes ou mesmo homosexual é queer. A propia Moure di que, na literatura galega, a homosexualidade ou a insatisfacción coa sexualidade canónica apareceran 'nos nosos clásicos, de maneira rotunda, valente e conmovedora' e que, nos últimos quince anos (*Queer-emos* é do 2012), autoras e autores como María Xosé Queizán, Ana Romani, Xavier Queipo, Antón Lopo, Mario Regueira, María Reimóndez, Xiana Arias ou Xosé Vázquez Pintor, son exemplo de incorporación de asuntos homoeróticos na súa escrita. Pero máis adiante sostén que

a etiqueta de literatura *homosexual* non deberá reducirse aos textos escritos por persoas que queren comentar que realizan prácticas homosexuais,³ nin sequera a aqueles que introducen personaxes con experiencias homosexuais, senón que podería cualificarse de tal xeito todo texto que puidese ser interpretado como un artefacto para desestabilizar a heteronormatividade. (2012: 28-29; as cursivas son miñas)

Xustamente aquí, nestas poucas liñas, (con)fúndese homosexual e queer, cando hai unha liña non sutil que distingue esas dúas realidades. Queer non é homosexual, pero si todo artefacto que desestabilice a heteronormatividade é queer.

Teremos que facer (unha vez máis) un pouco de historia queer para que se entenda que queer ten un sentido que non se pode obviar. Ademais da historia ben coñecida da palabra e o seu paso de insulto estigmatizante a autoidentificación orgullosa, queer como movemento ten xa unha longa historia, que eu vou facer curta sinalando só algún fitos. En 1990, na Universidade de California en Santa Cruz, Teresa de Lauretis organizou un congreso académico que titulou 'Teoría queer'. O éxito do sintagma foi fulgurante por dous motivos: un, pola audacia do oxímoro, ao calificar o venerable substantivo e tan de alta cultura 'Teoría' co insulto popular e de baixa cultura 'queer'. Por outro lado, porque, paralelamente, queer comezaba a ser usado polo activismo LGTB como a palabra paraugas que acollía todas esas realidades tan diferentes. No 1997 María Jesús Fariña e eu trouxemos ao noso Feminario da Universidade de Vigo a Teresa de Lauretis. Só sete anos despois da presentación en sociedade da súa creación, 'Teoría queer', Lauretis manifestaba que o termo morrera de éxito, que se convertera en pouco menos que un mero marchamo de modernidade, algo adoptado

4

O texto completo aquí: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>

5

Ou non tan nova, hai unha tradición de ‘versos soltos’ queer antes de que existise queer e onde eu coloco, como exemplo, a escritorxs como Djuna Barnes ou Jean Genet ou Pedro Lemebel ou Monique Wittig ou Gloria Fuertes (tan distintxs entre si, pero ven-celladxs polo impulso ácrata ou visionario ou utópico e pola anti heteronormatividade).

6

‘Multitudes queer’ é o título dun coñecido artigo de Beatriz Preciado, publicado en 2005.

como o ‘último berrido’ por quen gusta de estar á última no mundo académico e que ‘Teoría queer’ tornara unha criatura conceptualmente baleira da industria editorial (case todas as máis prestixiosas universidades nos Estados Unidos tiñan xa entón unha liña editorial de Teoría e/ou Estudos queer).

Tamén en 1990 xorde Queer Nation en Nova York. O seu manifesto fundacional difundíuse de man en man na manifestación do Orgullo dese ano e rapidamente estendeuse como a pólvora polas grandes cidades dos Estados Unidos. Recorto aquí un exemplo (interesado) do manifesto no que resoa un malestar parecido ao que Teresa de Lauretis denunciara en Vigo: pode a xente hetero dende o seu privilexio hetero ‘ir de’ queer? Calquera pode ser/escibir queer? Pódese ser/escibir queer sen rabia queer, sen utopía queer?:

[A]prendéronnos que os bos maricas e as boas bollos non se enfadan [...] Aprendéronnos tan ben que non só lles ocultamos a nosa ira senón que nola ocultamos xs unxs a xs outrxs. Ocultámola con adicións a drogas e suicidios, e traballando máis que ninguén coa esperanza de demostrarlles o noso valor [...] Cabréate [ti, queer]. Cabréate porque o prezo da visibilidade é unha constante ameaza de violencia, de violencia homófoba á que contribúen practicamente todos os estamentos desta sociedade [...] Mándaos [á xente hetero] á merda ata que estean un mes paseando da man en público con alguén do seu mesmo sexo. Cando teñan sobrevivido a iso poderás escoitar o que teñan que dicir sobre a rabia queer. Mentres, dilles que calen e que escoiten.⁴

Así que queer moi pronto se converteu en tendencia como teoría, como metodoloxía analítica e como práctica nas artes contemporáneas. Queer pode adoptarse e/ou performarse; pero, ademais, queer tivo dende o principio unha axenda política que levou e leva consigo o proxecto dunha nova⁵ gramática da representación que busca articular unha visión *alternativa* —nada e propia da alteridade— da realidade e do amor e o desexo e que se estende, dende aí, a todas as prácticas e institucións que conforman, organizan e fan posible a vida. Escritas radicais e utópicas que exploran formas de estar no mundo e de estar en relación, que imaxinan e tecen comunidades non normativas (esas de xentes que nos *requeer*ñecemos e xuntamos ‘como remedios naturais’).

Neste traballo aparecerá moitas veces a palabra normalizar. Normalizar, na súa primeira e máis importante acepción, é ‘Facer volver á normalidade [algo que non a ten ou que a perdeu]’ ou simplemente ‘[Algo] volver á normalidade’, segundo o Dicionario da RAG. O DRAE coincide na súa primeira acepción, pero é un pouco máis contundente na segunda: ‘Hacer que algo se ajuste a una norma, regla o un modelo común’; parece que a normalidade non fose algo consubstancial ao ser, algo que se é substancialmente, dado que pode perderse e é algo ao que pode voltarse (forzada ou voluntariamente); na segunda acepción do DRAE, ‘normalizar’ significa *someter* algo a unha norma (regular, normativizar). E segundo o mesmo dicionario, ‘someter’ é ‘Sujetar, humillar a una persona, una tropa o una facción’, algo que nos é tan familiar e cotián a toda a ‘tropa’, a todas as multitudes queer.⁶ E vaíamos agora con ‘normal’; segundo o DRAG, ‘Conforme á norma, ao que é o máis frecuente ou habitual’; segundo a mesma fonte, os seus sinónimos son ‘común, corrente, ordinario’ e os seus antónimos, ‘anormal, especial, excepcional, extraordinario, insólito’: que

7

Compoño aquí unha longa cita feita do recorte e a ensamblaxe de tres páxinas do texto de Wittig. A cita é longa, mais parecíame imprescindible escoitar a Wittig no orixinal e non na miña paráfrase (e digo 'orixinal' mesmo se ofrezco unha tradución, que tamén está feita por min).

estupenda definición de dicionario para queer! O queer, en fin, ademais de co a/normal, relaciónase coas ideas de resistencia, inconformidade, deslizamento, indeterminación, intersticio, co elusivo, o desprazado. Outro verbo consubstancial ao queer e a súa metodoloxía e as súas axendas: desestabilizar. O DRAE define 'desestabilizar' (no dicionario da RAG non aparece) como 'Alterar o perturbar la estabilidad', algo que tamén definiría ao queer; queer é algo (e cando digo algo refírome tanto a un suxeito como a un obxecto) voluntariamente —estilística e politicamente— alterado ou perturbado. E engado dous adxectivos: performativo e antiesencialista. En *The Trouble with Normal* (1999), Michael Warner, un dos fundadores da Teoría queer e a quen debemos o concepto de 'heteronormatividade', sostén que calquera táctica normalizadora (el refírese concretamente ao matrimonio entre persoas do mesmo sexo) é prexudicial para a comunidade LGBT e que a Teoría queer e toda a ética queer, como perspectiva crítica radicalmente exterior ao sistema, critica non só a heteronormatividade e o heterosexismo senón todas as súas estruturas sociais e económicas, é dicir, o mundo que coñecemos e tal como o coñecemos. Monique Wittig foi moitísimo máis lonxe ao dicir que a heterosexualidade ten producido non só o sistema no que vivimos senón *a nosa propia mente* como hetero. Di ela en 'The Straight Mind', o artigo que dá título ao libro que recompila os seus artigos, *A mente hetero* (1992):⁷

Os discursos que nos oprimen moi en particular ás lesbianas, ás mulleres e aos homes homosexuais dan por sentado que o que funda a sociedade, calquera sociedade, é a heterosexualidade [...] Se os discursos dos sistemas teóricos modernos e das ciencias humanas exercen un poder sobre nós é porque traballan con conceptos que nos tocan moi de cerca [...] [e que] funcionan como conceptos primitivos nun conglomerado de toda sorte de disciplinas, teorías, ideas preconcebidas, que eu chamaría 'o pensamento heterosexual' [...] Trátase de 'muller', 'home', 'sexo', 'diferenza' e de toda a serie de conceptos que levan a súa marca, incluídos algúns como 'historia', 'cultura' e 'real'. E por moito que se admitiu nestes últimos anos que non hai natureza, que todo é cultura, segue habendo no seo desta cultura un núcleo de natureza que resiste ao exame, unha relación excluída do social na análise e que reviste un carácter de ineluctabilidade tanto na cultura como na natureza: é a relación heterosexual. Eu chamaríaa a relación social obrigatoria entre 'home' e 'muller'. [...] Logo de formular como un saber, como un principio evidente, como un dato anterior a toda ciencia a ineluctabilidade desta relación, o pensamento heterosexual entrégase a unha interpretación totalizadora á vez da historia, da realidade social, da cultura, da linguaxe e de todos os fenómenos subxectivos. (1992: 24-27)

Trasladando todo isto ao ámbito da crítica literaria decatámonos inmediatamente de que os antecedentes máis cercanos que ten a crítica queer son, por un lado, a crítica feminista e, por outro lado, a crítica gai e lesbiana: os instrumentos analíticos de ambas 'escolas' críticas foron extraídos dunha caixa de ferramentas moi ben surtida grazas ás alianzas entre teoría feminista, gai e lesbiana e marxismo, deconstrución e psicanálise, por citar as máis exitosas e productivas asociacións que configuraron a crítica feminista, lesbiana e gai contemporánea, pero a crítica queer toma outro camiño, un camiño propio que eu vou (insisto: tentativamente) tratar de describir aquí.

8

Así denominou a antropóloga Gayle Rubin o patriarcado naquel texto fundacional da teoría feminista 'O tráfico de mulleres' (1975).

9

Anormal é outra palabra interesante: nun principio é a fórmula de designación patoloxizante dada para xs homosexuais pola sexoloxía de finais do século XIX e principios do XX, e que será transformada 'desde dentro' polxs propixs suxeitos designados por ela no sentido de autodesignación dende o orgullo. Véxase, por exemplo, Beatriz Preciado (2005) — e digo Beatriz Preciado porque é así como asina a súa obra naquelas alturas Beto Preciado.

10

Así traducía Ricardo Llamas Teoría queer en *Teoría torcida* (1998).

11

E así o traduce Mario Regueira, nunha das miñas traducións favoritas de queer (2008 e 2020).

Comezarei polo fácil: talvez unha das características máis propias do queer, e que recoñezo en todos os materiais que len, escriben e se posicionan nunha perspectiva queer, é o uso da 'baixa cultura' como un referente que se mestura coa 'alta cultura', nunha combinación particularmente queer de cultura popular e de coñecemento esotérico e que atravesa esas divisións estáticas do pensamento e a cultura hexemónica, que sempre ollou con displicencia e superioridade o popular. Creo que isto vale tanto para a crítica como para a literatura queer. Isto arrastra consigo determinadas temáticas e perspectivas: para min, unha marca de *queeridade* na literatura é a representación de experiencias, de realidades e de personaxes que viven vidas e ensaian as fórmulas máis sorprendentes e antinormativas de estar no mundo. Formalmente, o queer ofrece un estilo onde conviven e se mesturan o lúdico e o serio, o realismo co carnavalesco e excesivo, unha procura doutros modos de dicir porque dicir cousas novas implica a innovación, renovación, revolución da linguaxe. Porque se *é*/escribe queer, na escrita establécese un compromiso con alternativas para o (de)sexo diferentes, elúdense e desobedécense as normas que castigan e disciplinan as condutas, e o travestido, o mesturado, a impureza, o hibridismo están sempre aí, poñéndonos diante dos ollos novas formas de ser, de estar, de vivir, de escribir, que parecen levarnos de volta ao paraíso perdido da anarquía dunha infancia preedípica aínda sen normas, tan distante aínda da predicable e normativa madurez do binarismo de sexo e xénero que o sistema nos ten preparada. Pero o sistema pode fracasar e fracasa, e a confirmación dese fracaso está na existencia en todos os tempos e todos os lugares de marimachos e nenazas, de Amazonas —ou guerrilleiras—, de tolas, de inadaptadxs furiosxs e visionarixs que, coa súa mera existencia, crea(ro)n buracos na normalidade tóxica e monocromática do binarismo normativo. Persoalmente creo que queer significa o fracaso do 'sistema sexo-xénero';⁸ e ser queer, fracasar no proxecto de ser unha muller ou un home 'de verdade'; isto colócanos nunha posición privilexiada para facer a crítica a un mundo e a un modo de representación do aceptable, do que se prega ás normas, as obedece e, con cada acto de obediencia, as recrea e reifica: queer, para min, significa non aceptar os mandatos heteropatriarcais para ser normais, significa unha ontoloxía e unha epistemoloxía, tamén unha linguaxe e unha escritura, *anormal*.⁹ Unha escritura de historias *anormais*, de suxeitos *anormais*, que perturban e deconstrúen coa súa mera existencia as formas aceptables dos xéneros sexuais e dos xéneros literarios e desfán, desarmar, desmontan, transgreden esas formas. As formas normativas son sempre un pouco —ou un moito— fascistas e baséanse no privilexio da virilidade masculina. Ese estilo, historia, modo, ontoloxía viril (que é o mesmo que dicir heteropatriarcal) son furados por unha visión *torcida*¹⁰ ou *maronda*¹¹ que adopta e representa o sobranse, o que está de máis e non pode nin debe ser representado, o excesivo, o escandaloso, o carnavalesco, o insensato, o promíscuo, o frívolo, o pequeno, o irrelevante, o lúdico, o antipuritano, o que se resiste a ser normal.

E como traballa e fala queer? Obviamente, queer non fala nunha soa lingua; queer é, por exemplo, cuir en América Latina e dende alí chega e instálase tamén aquí, onde conviven cuir e queer. Queer tampouco segue un só método de traballo. Para min ten que ver con descolocarse, descolonizarse dos hábitos dunha linguaxe feita e acabada, esa coa que poder dicir, aparentemente, 'todo', mesmo se este 'todo' confirma que a linguaxe está ao servizo dos réximes disciplinarios da normalidade e que non vale para dicir o non dito, o outro, a alteridade: dicir queer é internarse na xungla da

linguaxe, facela xungla e non *sistema*. Moverse nos confíns, cara aos territorios sen lei do inapropiado, do desviado, do anticonvencional e o orixinal. O disciplinario é un exercicio e unha técnica do poder que depende de e promove a normalización, as convencións, as tradicións, todas fórmulas celosamente administrativas do *status quo*. A teoría e a crítica queer, no seu funcionamento, son antidisciplinarias ou contradisciplinarias e recórdannos que aquela orde —esta, na que vivimos, a orde social do heteropatriarcado— non é inevitable, que non estamos abocados ou telexicamente destinados os seres humanos a funcionar da maneira binaria e xerárquica sobre a que se constrúe o mundo que coñecemos e padecemos, que o non normativo resiste, e crea coa súa palabra, coa súa mera existencia, mundos posibles, mundos que non por minoritarios son descartables, por moi descualificados que estean.

A estética queer ten unha bagaxe na que inflúen moito os aspectos lúdicos e nostálgicos do camp e performativos do drag. O drag, de feito, inspirou unha das teses fundamentais de Judith Butler (1990), a de que, ao imitar o xénero, o drag revela implicitamente a propia natureza imitativa do xénero e, en última instancia, a súa continxencia, que é o mesmo que dicir o determinismo biolóxico implícito no noso concepto de sexo. Tamén como antecedentes pódense sinalar no mundo da música contemporánea, especialmente desde os anos 70, a ambigüidade sexual do glam rock, que propuxo un estilo no que a actitude e a imaxe eran fundamentais e manifestábanse nunha esaxerada e extravagante teatralidade na forma de vestir e actuar. De feito, a ambigüidade sexual convértese nunha forma de provocación aberta e contracultural (desde David Bowie, Roxy Music, Iggy Pop, The Cure, The New York Dolls, Boy George, a Locomía, Alaska ou Tino Casal, por poñer exemplos ben coñecidos). Martínez Expósito compara o desconcerto e a desconfianza que produce o queer co 'estrañamento' que o Formalismo ruso propuxo como marca do literario. O estrañamento —ou desautomatización— consegue desfamiliarizar os obxectos, facer difíciles as formas para incrementar a complexidade e a duración da percepción estética. E di:

Na antiquísima tradición literaria relacionada cos temas LGBT existen paradigmas anti-normalizadores, como os textos cifrados, as claves ocultas e as referencias secretas da poesía trobadoresca e dos cancioneiros da Baixa Idade Media, a invención de palabras e imaxes coñecidas só polos iniciados que proliferou durante o Simbolismo e o Surrealismo, ou a tradición do silencio auto-imposto, do silenciamento da voz homosexual que no entanto deixa as súas pegadas no erotismo sublimado da épica ou o melodrama de Hollywood. (2009: 29)

Prodúcese así un código clandestino de significación que, co paso do tempo, chega a crear a súa propia tradición. Escribir ou ler queermente implica, entre outras cousas (e todo isto que vou dicir a continuación como marcas de escrita ou lectura queer xa o practicara antes —quero insistir nesta idea— a crítica feminista e a lesbikai, e todas as lecturas de grupos minoritarios e minorizados porque as lecturas desobedentes ou a contrapelo, o ler ao revés é un manual de supervivencia básica para as minorías) ler entre liñas ou o non dito, desobedecer un texto e facer unha lectura *invertida* e ler e descubrir o queer nun personaxe inocuamente heterosexual, ou ler de maneira positiva un personaxe caracterizado no

texto de modo negativo; ler o minúsculo, abrir unha fenda por onde pode coarse un novo sentido, ler algún resto, algún detalle menor e tirar dende aí para extraer novos significados dunha obra. Formalmente o queer recorre moitas veces ao humor e á ironía, tan en si mesmos deconstrutivos, co seu enorme potencial subversivo, desestabilizador e disolvente. E, por suposto, aí está a homografese como discurso conscientemente ideolóxico.

A partir dos anos 2000 prodúcese na Teoría queer un influente xiro antisocial que fixo que o queer se apease dos proxectos que se centraban en 'redimir' o xénero, o sexo e a sexualidade queer e se pasase a subliñar e adoptar as súas características máis antisociais e negativas. Autoras e autores como Lauren Berlant, Leo Bersani, Lee Edelman, Jack Halberstam e Sara Ahmed sinalan que a heteronormatividade está intrinsecamente unida ás nocións neoliberais e capitalistas vinculadas a un 'eu exitoso': triunfar é ter sentido, ser un suxeito articulado, capaz, produtivo, reprodutivo, cun futuro orientado cara ao ascenso social e a acumulación de riqueza. Edelman, sobre todo, enfatiza nese libro sombrío e revulsivo *Non ao futuro. A teoría queer e a pulsión de morte* (2004), os aspectos máis negacionistas e antisociais da Teoría queer e, dende unha perspectiva alimentada pola psicanálise lacaniana, reivindica o impulso presentista do suxeito queer e a súa negatividade. O feito de que o suxeito queer sexa abxecto, anormal, 'raro' fai que non poida ser redimido e aceptado polo mundo ben pensante, comedido, puritano e liberal do heteropatriarcado e, do mesmo xeito, a súa proposta radical nunca poderá ser aceptada, nin gustará nin parecerá sequera digna de ser tida en conta, senón que será sempre sospeitosa, perigosa e desagradable. Para Edelman os suxeitos queer xamais serán aceptados e, mesmo se todos os Estados do mundo aceptasen o matrimonio homosexual e a normalización dos suxeitos homosexuais e se emprendesen campañas de educación antidiscriminatoria *urbi et orbe*, nunca se eliminará o desgusto, o noxo, a desconfianza que a homosexualidade (re)presenta para o mundo organizado dende 'a mente heterosexual', nin nunca desaparecerá a violencia e o *bullying* homofóbico. De aí a negatividade irreductible deste 'non' a un futuro onde a humanidade se perpetúe a través da descendencia, da herdanza, do canon, do canónico, e se produza e reproduza o heteropatriarcado. Para xs pensadorxs deste xiro antisocial, fronte á esperanza de redención pola normalidade, seguir opoñendo a radical alteridade queer, que non acepta domesticarse. En vez de demostrar o confiábles, produtivos e estables que poden ser os suxeitos non heterosexuais, defender claramente que non adoptamos nin queremos os valores da normalidade. Sara Ahmed exemplifica esta negatividade coa figura da 'feminista augafestas' (2017), aquela que sinala que a felicidade —como o futuro— é un proxecto (unha idea) marcada polo xénero, pola clase, pola procedencia, pola cor da pel, pola idade, pola capacidade, pola talla de roupa; a felicidade —como o futuro— é un imperativo cultural máis dispoñible para as persoas que encaixan na norma con maior facilidade e que están dispostas a vivir as súas vidas de forma correcta e segundo esa liña trazada sen solución de continuidade entre carreira profesional, matrimonio, hipoteca a trinta anos, descendencia, fogar, familia, intimidade. Persoalmente, interésame e alíñome con esta corrente poderosa e rompedora que anima a resistencia á asimilación por ese *télos*. Resistir a ese relato finalista con narrativas (teóricas, artísticas) de oposición; que invitan moi sedutoramente a emprender unha viaxe intelectual e experiencial por rutas de resistencia baseadas en novos arquivos e en novas lecturas. E que non se me entenda mal, isto non é un chamamento á desesperanza para quen temos tremendo apego ás nosas vellas bibliotecas!

Non hai por que queimar todos os libros: moitos deles poden renacer ao seren lidos cunha mirada torcida, poden cargarse con sentidos novos e producir experiencias de lectura novas, formas alternativas de saber e de ser. A nosa victoria queer é o abxecto, non o normal. Eu, como Jack Halbertam, 'creo profundamente no proxecto pedagóxico de crear monstros' (2011: 32).



Obras citadas

AHMED, Sara, 2006. *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros* (Barcelona: Bellaterra, 2019).

—, 2017. *Vivir una vida feminista* (Barcelona: Bellaterra, 2018).

AMARELO MONTERO, Daniel (ed.), 2020. *Nós, xs inadaptadxs. Representações, desejos e histórias LGBTIQ na Galiza* (Santiago de Compostela: Através Editora).

BARRETO, Danny, 2017. 'Putting Queerness on the Map: Notes for a Queer Galician Studies', en Sampedro Vizcaya & Losada Montero 2017: 25-38.

BUTLER, Judith, 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York & London: Routledge).

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena & María Xesús LAMA LÓPEZ (coords.), 2007. *Mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da península. Vol. I* (Sada: Edicións do Castro).

EDELMAN, Lee, 2004. *No al futuro. La Teoría queer y la pulsión de muerte* (Madrid: Egales, 2014).

HALBERSTAM, Jack, 2011. *El arte queer del fracaso* (Madrid: Egales, 2018).

LAMAS, Marta (ed.), 1996. *El género: construcción cultural de la diferencia sexual* (México: UNAM, Porrúa).

LLAMAS, Ricardo, 1998. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a 'la homosexualidad'* (Madrid: Siglo XXI).

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, 2009. 'Normalización y teoría queer', en Vázquez García et al. 2009: 24-38.

MOURE, Teresa, 2012. *Queer-emos un mundo novo. Sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións* (Vigo: Galaxia).

PRECIADO, Beatriz, 2005. 'Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales"', *Nombres. Revista de Filosofía* 19: 157-166.

REGUEIRA, Mario (2020). 'Por unha literatura maronda. Apostillas em 2020', en Amarelo 2020: 245-257.

RUBIN, Gayle, 1975. 'El tráfico de mujeres: notas sobre "la economía política del sexo"', en Lamas 1996.

SAMPEDRO VIZCAYA, Benita & José A. LOSADA MONTERO, 2017, *Rerouting Galician Studies. Multidisciplinary Interventions* (Cham: Palgrave McMillan).

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, 2007. 'Diso non se fala: a crítica lesbiana en Galicia', en González Fernández & Lama López (coords.): 2007: 93-100.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco et al., 2009. *Teoría queer, de la transgresión a la transformación social* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia).

WARNER, Michael, 1999. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).

WITTIG, Monique, 1992. *The Straight Mind and Other Essays* (Boston: Beacon Press).

Article

A resistencia das artes escénicas e a crítica en Galiza na última década. Aproximación panorámica

Afonso Becerra de Becerreá
Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Keywords

Criticism
Performing Arts
Living Arts
Dramaturgy
Postdrama
Contemporary Dance,
Theatre and Circus
Galician Culture

Palabras clave

Crítica
Artes escénicas
Artes vivas
Dramaturxia
Posdrama
Danza, teatro e circo
contemporáneos
Cultura galega

Abstract

Panoramic and contextualizing approach to performing arts criticism in the last decade in Galicia, especially in the field of non-textual dramaturgies. General analysis of the role of criticism in a voluntarist and militant system, such as the Galician one. Reflection on identity and linguistic issues that affect, at different levels, the so-called 'living arts' and the tension and resistance that is generated between them, the critics and other mediating entities involved, especially theatre's programmers and institutional grants. Some notes on the ascription of some non-textual scenic proposals, or in which the word is residual, in contemporary dance, the new circus, and post-dramatic theatricalities produced in Galicia or by artists from Galicia. Denunciation of the hegemony of the textual and the narratological in theatre and the imbalance that this implies with respect to other scenic and aesthetic modalities. The integration, within criticism, of the dramatic analysis of shows, as a theorizing tool, which can intervene in the processes of creation and production, to contribute to the advancement and evolution of the performing arts.

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

Resumo

Aproximación, panorámica e contextualizadora, á crítica de artes escénicas na última década en Galicia, sobre todo no ámbito das dramaturxias non textuais. Análise xeral do papel da crítica nun sistema voluntarista e militante como o galego. Reflexión sobre cuestións identitarias e lingüísticas que afectan, en diferentes niveis, ás denominadas ‘artes vivas’ e á tensión e resistencia que se xera entre elas, a crítica e outras entidades mediadoras implicadas, sobre todo programadoras/es teatrais e axudas institucionais. Algúns apuntamentos sobre a adscrición dalgunhas propostas escénicas non textuais, ou nas que a palabra resulta residual, na danza contemporánea, o novo circo e as teatralidades posdramáticas, como galegas, aínda sendo producidas en Galicia ou por artistas de Galicia. Denuncia da hexemonía do textual e o narratolóxico no teatro e do desequilibrio que isto supón respecto a outras modalidades e estéticas escénicas. A integración, dentro da crítica, da análise dramática de espectáculos, como ferramenta teorizadora, que pode intervir nos procesos de creación e produción, para contribuír ao avance e evolución das artes escénicas.

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá



Para o sector da cultura en Galiza parece que o importante é o que fica en papel ou o que fica escrito. Esa é a impresión que teño desde hai anos. Unha impresión que se xustifica nos feitos, para calquera que lle preste un pouco de atención ao noso eivado sistema cultural. Para acoutar o campo é necesario sinalar que me vou referir, dentro do amplo e ambiguo concepto de cultura, ao ámbito das artes e máis en concreto ao das escénicas. No seu cultivo ou cultura inflúen moitos factores, tanto desde a perspectiva da produción como da recepción.

Neste artigo vou analizar o tratamento que en Galiza reciben as artes escénicas non textuais ou aquelas nas que o texto é residual ou sinxelamente é un material máis dentro da dramaturxia, sen ostentar a hexemonía da composición, como acontece na danza, no circo e nalgúñas propostas teatrais, nomeadamente aquelas que se poderían encadrar dentro do amplo espectro das teatralidades posdramáticas (Lehmann 1999).

A literatura é a arte máis colleitada e recoñecida en Galiza, sobre todo a poesía e a novela. A iso contribúen varios factores. O primeiro é o económico, escribir poemas ou unha novela non require necesariamente de moitos medios materiais nin dunha equipa de creación. Malia iso, estamos ante un sistema cultural onde, seguramente, non hai case ningunha poeta ou novelista profesional, ou sexa, que vivan exclusivamente da profesión de escribir poesía ou novela.

Por outra banda, unha circunstancia que inflúe no prestixio dalgúñas artes é a súa capacidade para permanecer, nesa vocación de eternidade que, dalgún xeito, reflicte o noso medo á morte e á desaparición. A literatura, tamén a pintura, a escultura, a fotografía, o cinema, permanecen máis aló que as persoas que crearon esas obras. Trátase, ademais, de pezas que poden ser acumuladas e revalorizadas co tempo, incluso poden converterse nunha propiedade moi rendible no mercado, pensemos nas esculturas de Francisco Leiro ou nas pinturas de Laxeiro. O carácter permanente e o feito de que esas obras de arte estean fixadas facilita non só a súa transmisión e difusión ao longo do tempo e mesmo do espazo, senón tamén a súa análise e estudo. Sobre esas modalidades artísticas non só pode haber crítica, senón libros enteiros a reflexionar ou teses doutorais a extraer coñecemento. Non acontece o mesmo coas denominadas 'artes vivas' (Garín 2018: 4-5), designación para as artes escénicas que fan fincapé no contacto directo artista-público, na multidisciplinariedade, no valor da experiencia, na problematización do concepto arte, na multisensorialidade, na investigación e innovación, entre outras características. Tal sería o caso da danza contemporánea, o novo circo e as teatralidades posdramáticas, pero tamén, por extensión, de todas as artes escénicas, pola súa natureza efémera e porque o seu estudo escapa da análise semiótica, incluso da semiótica teatral, como o propio Marco de Marinis, do grupo de Umberto Eco, na Universidade de Boloña, me confesaba na International School of Theatre Anthropology (ISTA) de Sevilla en 2004 (Becerra 2004: 20-32).

No caso da literatura, outra posible causa importante do seu pulo ten que ver con ser a arte da palabra e, por tanto, a depositaria do símbolo identitario e a base principal da nosa cultura: a lingua galega. Nunha situación asimétrica e de clara desigualdade fronte á lingua castelá e á súa literatura, ademais das circunstancias históricas de represión e mesmo de prohibición durante longos períodos como o da ditadura, é lóxico que a posición do sector cultural galego escollese a lingua como baluarte

e como símbolo de resistencia. Se ben, segundo comenta o ensaísta Xaquín Núñez Sabarís, a raíz da publicación de *Cartografías da narrativa galega contemporánea* (2020), esa posición militante cede en favor dunha literatura máis de lecer logo dos anos 80 e 90 nos que o galego entrou no ensino e tamén apareceu na televisión e na radio. Segundo Núñez Sabarís,

a revolución tecnolóxica, a explosión dixital e os novos contextos xeopolíticos orixinados pola globalización supuxeron condicionantes importantes da actividade artística, tamén da literaria. Entre os cales, cabe sinalar a concorrencia de expresións mediais diversas que se foron lexitimando no campo cultural (o cómic, a ficción televisiva, o videopoema). (Núñez 2020: 19)

Esa transmedialidade, analizados algúns ‘produtos’ culturais e de lecer de éxito, como o fenómeno *Fariña*, despraza as nocións lingüísticas e nacionais ‘onde a literatura xa non resulta o pivote central sobre o que xira a análise do sistema, dada a converxencia, o hibridismo e/ou a contigüidade de máis expresións artísticas’ (Núñez 2020: 19). Non obstante, isto só acontecerá con aquelas obras que logren esa explosión transmedia e esa repercusión social e comercial. As artes vivas, na súa diversidade, continúan a ficar, polo xeral, nas marxes, non só na súa difusión e programación, senón tamén para a crítica. Por outra banda, os fenómenos transmedia analizados por Núñez Sabarís arredor do *thriller* xacobeo e Compostela, a novela negra e Vigo, e a narcoficción e as Rías Baixas, sempre parten da literatura para expandirse a outros medios artísticos e de lecer, por tanto a súa base encóntrase no texto e na lingua, aínda que a temática e os modelos poidan estar emancipados das ‘prioridades ideolóxicas e culturais do galeguismo’ (Núñez 2020: 14).

O aspecto lingüístico continúa, por parte da crítica, a ser un dos eixos principais á hora de adscribir e privilexiar como ‘galega’ calquera obra artística que poida utilizar, entre os seus elementos compositivos, o idioma. Non acontece coa pintura, nin coa escultura, nin coa música instrumental, nin coa danza, aínda que a estas dúas últimas, para seren consideradas galegas tamén se lles busca vínculo explícito coa música e a danza tradicionais. Véxase, por exemplo, o carimbo de ‘música celta’, asignado ao traballo dalgúns grupos e artistas galegos, como poden ser Milladoiro, Luar na Lubre ou Carlos Núñez, en base á instrumentación común coa da música tradicional e a unha raíz folclórica. No entanto, se non hai canción con letra en galego, nin ritmos tradicionais como o da muiñeira, por poñer un exemplo, ou a utilización de instrumentos ligados á tradición, como poden ser o pandeiro ou a gaita, non adoita cualificarse como música galega, aínda que estea creada por un compositor galego ou feita en Galiza, por exemplo a peza sinfónica *Tránsitos* do compositor e pianista Abe Rábade, na que se afonda na simbiose entre a música sinfónica e o jazz.

No que se refire á creación dancística acontece algo moi semellante. Pode servir como exemplo a peza *Que volvan as flores* (Teatro Ensalle de Vigo, 2014) de Rut Balbís coa compañía Pisando Ovos. Non imos encontrar ningunha crítica que a cualifique como danza galega aínda que a súa autora e intérprete sexa galega. Porén, se observamos as producións da compañía Nova Galega de Danza si que encontraremos na crítica e tamén nos propios textos dos programas de man dos espectáculos esa adscripción. O seu director artístico, Jaime Pablo Díaz, comezou a súa formación na danza tradicional e, profesionalmente, formou parte do Grupo Etnográfico das Mariñas e

do Ballet Galego Rey de Viana antes de fundar, xunto con Vicente Colomer Busons, Nova Galega de Danza. Como xa apuntei no artigo titulado ‘Revisión homoerótica e mestiza da tradición’ (Becerra 2016), sobre a peza titulada *Son* (Teatro Rosalía de Castro da Coruña, 2016), na que se utiliza música cunha instrumentación que inclúe gaita e pandeiro e tamén o canto, en galego, de Xisco Feijóo e na que se integran pasos de bailes tradicionais:

Pensar en danza galega, ou mesmo dicir ‘danza galega’, alén da adscrición ás formas folclóricas e tradicionais da muiñeira e doutros paus, implica ir na busca de algo que estea máis alá do simple feito de producir no territorio de Galiza. Dicir ‘danza galega’ desde unha sensibilidade actual, e considerando a evolución das linguaxes da danza, implica indagar nos elementos icónico-xestuais e coreográficos, sonoros, musicais, lumínicos, escenográficos e de caracterización que se inscriben no contexto identitario galego, dun xeito máis ou menos explícito. Desde esta perspectiva, Nova Galega de Danza, é un dos selos que máis acerta na resolución da ecuación que o propio nome da compañía anuncia. A súa última creación, titulada *Son* (2016), consegue unha deliciosa amalgama na que o virtuosismo dancístico, na execución dos bailaríns, se pon ao servizo dunhas atmosferas que hibridan estilos, nomeadamente a danza tradicional galega, o flamenco e o contemporáneo, pero dentro dunha textura e un ton de afirmación identitaria galega. A isto contribúen elementos escénicos de significación que se poden asociar ao universo dunha nación atlántica, na que o mar e a pedra se cinguen, igual que as treboadas, os nubeiros, a chuvia, as corredoiras, as foliadas e as festas, as pelexas e os desafíos. (Becerra 2016: 48-49)

Por tanto, a adscrición identitaria galega para as artes escénicas que prescindén ou non utilizan a lingua resulta problemática e pode situalas nunha especie de limbo, sinxelamente por non amosarse facilmente etiquetables. Isto colide, en boa medida, con consideracións ou requisitos básicos no ámbito da creación, como poden ser, alén da simbiose co ecosistema local, unha busca da innovación e mesmo a adopción de modelos e referentes alleos internacionais, debidamente ‘anosados’ (feitos nosos).

Agora ben, no caso do teatro, a cuestión lingüística resultou e aínda segue a resultar un condicionamento máis restritivo que, por extensión, tamén lle afecta á danza contemporánea e ao novo circo, nos que Galiza é unha potencia. Compañías como Pálido Domingo, formada por Fran e Diego Martínez Buceta e Belén Bouzas, Pisando Ovos de Rut Balbís, Traspediente de Marta Alonso Tejada, Begoña Cuquejo e Paula Quintas, SÓLODOS de Maruxa Salas e Erick Jiménez ou coreógrafas como Janet Novás e Andrea Quintana, por citar só uns cantos nomes, teñen acadado, en diferentes anos, premios en concursos de referencia internacional, como pode ser o Certamen Coreográfico de Madrid. Pista Catro Produtora de Soños conseguiu facer longas xiras estatais e internacionais, con máis dun espectáculo, sendo recoñecida como unha das compañías de novo circo de referencia no panorama español, de feito en novembro de 2020 celebrouse, por primeira vez fóra de Madrid, o IV Congreso estatal de circo, CircoRed, na Cidade da Cultura de Galiza. Tampouco está de máis lembrar que, historicamente, a primeira escola de circo do Estado español e a segunda de Europa estaba en Ourense, en Bemposta (Seixalvo), no circo Los Muchachos (Cotelo 2018: 18).

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

¹
[https://www.manulago.com/
arquivo-danza-contexto](https://www.manulago.com/arquivo-danza-contexto)

Malia todo, a ausencia do compoñente literario e o feito de, na meirande parte das ocasións, non ter un argumento, non representar unha historia, aféctalles desde a perspectiva da crítica e tamén da programación na rede de Teatros e Auditorios de Galiza, así como no que atinxe ás axudas públicas para a produción. As denominadas artes vivas, teatro e danza contemporáneos e o novo circo, que non empregan a lingua como base fundamental para a constitución do sentido das súas pezas, resultan marginalizadas fronte ao denominado 'teatro textual', no que a lingua é o elemento principal de significación, a través da forma canónica do drama nos estilos realistas. Para comprobalo non hai máis que botarlle un ollo aos informes elaborados polo Consello da Cultura Galega ou ao *Arquivo Online Danza Contemporánea Galicia* elaborado por Manu Lago.¹ No apartado no que se ofrecen os datos das axudas á produción e distribución de danza, dos que temos rexistros públicos desde o ano 2006 até o 2019, podemos comprobar a asimetría respecto ao teatro. Por exemplo, na última década, o orzamento total da Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) para as artes escénicas vén sendo, anualmente, duns 700.000 euros, dos cales para a danza a media case non pasa dos 50.000 euros. Desta última década, só no 2010 e no 2018 alcanzou os 100.000 euros, superando esa cantidade no 2019, pero sen chegar aos 150.000 euros. No 2011 pasou un pouco dos 50.000 euros e o resto dos anos nin sequera chegou a esa cifra, malia que a produción anual de pezas de danza, na última década, está nunha media de vinte creacións coreográficas. No que atinxe á programación, nos máis de corenta espazos adscritos á Rede Galega de Teatros e Auditorios, só programan danza dez espazos. No último *Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos* (2020), realizado polo Consello da Cultura Galega, en 2018, último ano analizado neste documento, a porcentaxe de programación de danza é dun 6,6% e de circo é dun 8,3%.

Inma López Silva no artigo titulado 'Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad' describe a galega como unha cultura 'hiperfilolóxica':

el conflicto lingüístico ha conducido a un significado marcado del idioma en la definición de la identidad gallega desde el siglo XIX, cuestión que se ha filtrado, por supuesto, a todos los discursos culturales basados en la lengua (la literatura, por ejemplo), fundamentales para la construcción autoconsciente de una cultura hiperfilológica que, imbuida de romanticismo e idealismo nacionalista, ha entendido desde sus inicios en el Rexurdimento que su principal factor de distinción era el idioma. (López Silva 2012: 1)

No ámbito das artes escénicas non temos noticia de ningún estudo concluínte sobre aqueles outros elementos nos que se pode cifrar unha identidade cultural diferenciada, como é a galega, alén da lingua. Elementos relacionados coa performatividade do corpo, o movemento e a xestualidade, as actitudes e a idiosincrasia no estar, o espazo, a luz, as cores, os sons, as atmosferas, os obxectos, as texturas, o humor... e todas aquelas accións cunha dimensión icónica asociada a un ecosistema diferenciado, con tanto carácter coma o noso.

A verdadeira forza do teatral, da teatralidade fronte á dramaticidade, reside máis no icónico ca no simbólico. Na elocuencia afectiva, emocional e sensorial que desprega o icónico no seu dinamismo escénico. Agora ben:

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

Quen na outa tarde
anduvo a catar o aire
sabe que a sombra é máis
que unha lene escuridade.

O aire ten unha cousa
que se perde se ún a conta. (Novoneyra 1990: 130)

Boto man deste poema, de *Os Eidos* de Uxío Novoneyra, para chamar a atención sobre aqueles aspectos que nos importan e afectan na vida, pero que non alcanzamos a definir. Ou que preferimos non dicir para non os estragar. Coa danza e o teatro contemporáneos, dentro das dramaturxias posdramáticas, acontece algo semellante. Hai unha resistencia á definición e á descrición. E isto leva a que eses espectáculos resulten menos propicios para ser a materia de estudos críticos e recensións.

A atención á danza e ao teatro contemporáneos galegos, así como ao novo circo, fica relegada a programacións especiais, como poden ser as de festivais anuais, como a Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia (MIT Ribadavia), ou festivais máis especializados e de menor orzamento como, no caso da danza contemporánea, o Corpo (a) Terra de Ourense, que en 2020 vai pola súa décima edición, ou o HerDanza de Compostela, que acadou a quinta edición. Pero apenas conseguen penetrar na programación regular dos teatros e auditorios e se o fan é cunha cota mínima en relación ao teatro textual. Sae desa anomalía o Teatro Ensalle de Vigo, unha sala independente fundada en 2003, cunha programación regular de artes vivas contemporáneas e tamén co apoio á creación a través de residencias artísticas. En 2012 o Teatro Rosalía de Castro da Coruña, que dirixe Pablo Rodríguez, comezou co TRCDanza, un ciclo estable de programación expandida en danza e artes do movemento. Tamén, desde 2017, o Colectivo RPM e as súas Residencias Paraíso impulsan a creación e a investigación nas artes escénicas contemporáneas máis relacionadas co corpo e co movemento. As Residencias Paraíso operan nas catro provincias galegas e deron como froito diversas propostas e pezas.

No que atinxe á crítica de artes escénicas galegas, hai anos que desapareceu dos xornais diarios. *La Voz de Galicia* foi o último en eliminar das súas páxinas a sección de crítica de espectáculos, que asinaba o escritor e xornalista Camilo Franco. Esta desfeita aconteceu arredor dos anos da crise económica de 2008, que tamén levou por diante o semanario *A Nosa Terra*, onde Manuel Xestoso escribía sobre espectáculos de xeito regular. É moi significativo e sintomático que na prensa diaria en Galiza, durante a última década, non exista a crítica de artes escénicas. Atopámonos nunha situación dun desinterese e unha desatención evidentes.

A Corporación de Radio e Televisión de Galiza (CRTVG) mantén algúns espazos mínimos para a análise de espectáculos. Na Radio Galega, durante moitos anos, no *Diario Cultural* que dirixía Ana Romaní de luns a venres, das 15h ás 16h, un día por semana, un especialista (por exemplo, Camilo Franco e Antón Lopo) analizaba algunha peza. A partir do curso 2018-19 o *Diario Cultural* pasou a mesturarse cos informativos a diferentes horas e comezou a colaborar como crítico de teatro Roberto Pascual, profesor da Escola Superior de Arte Dramática de Galiza (ESAD) e director da MIT Ribadavia. Para analizar danza e artes do movemento a colaboradora era a coreógrafa e bailarina Rut Balbís e a partir de 2020 éo a investigadora e xestora cultural Sabela Mendoza. Na segunda canle da Televisión Galega,

o programa cultural *Zig Zag Diario*, media hora de luns a venres, entre as 16h30 e as 17h aproximadamente, alén de entrevistas e reportaxes co gallo da estrea de espectáculos, conta cunha colaboración quincenal, duns oito minutos, para comentar e analizar artes escénicas. No curso 2018-19 foi realizada pola actriz e creadora escénica Marta Pérez e desde setembro de 2019 até a actualidade por quen asina. Non existe, nin na radio nin na televisión públicas, tampouco nas privadas, un programa dedicado exclusivamente ás artes escénicas.

No andel das publicacións periódicas debemos prestar atención a algunhas cabeceiras que, nas súas páxinas, inclúen artigos sobre artes escénicas. Entre as máis coñecidas: *Grial. Revista Galega de Cultura*, que en 2020 cumpriu setenta anos, ten a súa sección de música e artes escénicas. O mesmo acontece con *Tempos Novos. Revista mensual de información e opinión para o debate*, con depósito legal do ano 1997. *Luzes*, que aparece en 2014, dedica un espazo nas páxinas da sección denominada 'República'.

No entanto, a publicación periódica máis relevante no que atinxe a este ámbito artístico é a *Erregueté. Revista Galega de Teatro*, que aparece en 1983 e que chega ao seu número cen en 2020. Ao longo destes trinta e sete anos, nos seus cen números, podemos considerar que se encontra a enciclopedia das artes escénicas de Galiza e, desde logo, o maior número de artigos de recensión e crítica de espectáculos, alén de artigos ensaísticos sobre diferentes aspectos, reportaxes e crónicas de festivais, congresos, estreas e outros eventos teatrais, entrevistas, ficheiros, notas informativas, artigos de opinión, banda deseñada, documentos fotográficos relevantes e a maior editora de textos de literatura dramática, tanto obras de literatura dramática galega e portuguesa, como doutras literaturas en tradución ao galego.

Inma López Silva, coordinadora da sección de crítica da *Revista Galega de Teatro* desde o ano 2000, coincidindo co número 24, até o 2012, asina un artigo, no número 100, no que fai balance e corrobora a centralidade desta publicación:

Neste sentido, a *Revista Galega de Teatro* non vai distinguirse do comportamento do resto de publicacións en que haberá presenza crítica, cunhas liñas de reflexión que vincularán o xuízo estético dos espectáculos teatrais cos procesos de institucionalización e normalización do teatro galego, poñendo énfase en cuestións habituais nos sistemas emerxentes coma o noso: a atención formal á lingua, o xuízo arredor da modernidade (ou non) dos temas e estilos practicados, a posibilidade de vincular a produción teatral galega coa súa contorna, entendendo esta desde a énfase europeísta (máis ca española), a tentativa de explicación dos fenómenos máis apegados á contemporaneidade (especialmente desde a irrupción no noso panorama do teatro posdramático) e a reflexión sociopolítica extraíbel do argumento teatral. [...] No día de hoxe, a sección de crítica da *erregueté* tanto no papel como na web, é o espazo de referencia esencial para quen queira achegarse á realidade estética actual do teatro galego, do mesmo xeito que o percorrido polas súas páxinas de análise escénica desde comezos dos noventa é fundamental para entender a evolución e consolidación do teatro galego de fins do século xx e comezos do xxi. (López Silva 2020: 120-122)

Desde o ano 2005 coa posta en marcha da ESAD, data na que retorno a Galiza para incorporarme á súa equipa docente, despois de pasar unha

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

década en Barcelona, até agora, estiveron moi atento a practicamente todas as publicacións relacionadas coa crónica, a crítica ou a análise de espectáculos en Galiza. É desde esa observación, ao longo destes quince últimos anos, que escribo esta panorámica xeral arredor das artes escénicas, a súa difusión, promoción e tamén o papel da crítica. Fago unha distinción entre as crónicas, incluso as notas de prensa que as propias compañías e as/os artistas poden elaborar para enviar aos medios de comunicación, co fin de promocionar os seus traballos, a crítica de espectáculos e a análise dramatúrxica.

As crónicas adoitan facerse de festivais e veñen a ser o relato, completo ou parcial, dos seus espectáculos e outras actividades. Case sempre intentan unha lectura que encontre os nexos e as posibles liñas de programación, os temas ao redor dos que se pode articular a programación de espectáculos, normalmente relacionados co momento sociopolítico e tamén as tendencias estilísticas e as modalidades escénicas.

A crítica fai unha descrición e análise, cun aquel valorativo, dos aspectos principais dos espectáculos. Neste senso, as hipotéticas espectadoras ou espectadores poden recorrer a ela na busca desa valoración dun espectáculo determinado, antes ou despois de ir velo. Nese exercicio de valorar ou xulgar diversos aspectos dunha peza escénica, en Galiza, poucas veces, ao longo dos últimos quince anos, podemos encontrar críticas que se atrevan a sinalar aspectos negativos ou que non funcionaron nun espectáculo. Se cadra, algunhas das redactadas por Inma López Silva, nas páxinas de *Tempos Novos. Revista mensual de información e opinión para o debate* e antes no diario *O Correo Galego*; Camilo Franco, na extinta sección de crítica do diario *La Voz de Galicia*, e nalgunhas colaboracións na sección de crítica da *Erregueté. Revista Galega de Teatro*; Manuel F. Vieites nas páxinas do suplemento semanal *Faro da Cultura* do diario *Faro de Vigo*. Vieites pasou moitos anos facendo crítica de espectáculos en diferentes medios, sendo a sinatura principal, nos anos 90, en 'Opinións desde a butaca' da *Revista Galega de Teatro*. Pero na última década ocúpase máis de recensionar libros de ensaio teatral e de literatura dramática e non tanto de espectáculos. Manuel Xestoso asinaba con regularidade os artigos de crítica de espectáculos, como xa sinaléi, no desaparecido semanario *A Nosa Terra* e despois colaborou asiduamente tamén na sección de crítica da *Revista Galega de Teatro*, onde foi o encargado dese apartado entre 2016 e 2020.

Estes catro nomes —Inma López Silva, Camilo Franco, Manuel F. Vieites e Manuel Xestoso— son, quizais, os máis atrevidos a ese respecto de apuntar, nalgúns dos seus artigos de crítica, aspectos que non funcionan ou que non acaban de xustificarse nun espectáculo determinado, o cal ten provocado algunha polémica ou incluso descontento. O seu 'atrevemento' (entre aspas) á hora de valorar espectáculos é moi libre, porque se trata de persoas independentes que non pertencen ao gremio das creadoras/es en artes escénicas e, por tanto, a súa lectura resulta moi emancipada respecto ás circunstancias nas que se dá a creación e produción en Galiza.

Camilo Franco, con certo humor e unha apreciable dose de ironía, faino explícito en 'A crítica non foi o peor do teatro galego', artigo publicado no número 100 da *Erregueté. Revista Galega de Teatro*:

Entramos no paradoxo de que mentres a crítica intentaba falar de teatro, o teatro quería falar da crítica coma quen pretende saldar contas pendentes coa familia. Falamos demasiado de crítica porque é coñecido que unha vez que o teatro abandona o escenario, o

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

primeiro do que se preocupa son os espellos. E ao mirarse no espello da crítica, o escénico entrou no bucle de reclamar unha crítica, outra crítica, sen aceptar a que había. Unha crítica cunhas habilidades que o propio teatro non manexaba. Pedían, sen acabar de explicalo, unha crítica feita a medida das compañías, das obras, das súas circunstancias, das súas limitacións, que aceptase un sistema métrico particular: medir todo coa suposta escusa de que en Galicia todo é máis difícil, pasar todo por un filtro resumido nunha frase escoitada noutro debate do *Diario Cultural* moitos anos atrás: ‘para ser galego está bastante ben’. (Franco 2020: 115)

Hai, pola contra, outras voces, como as dramaturgas e xornalistas Vanesa Sotelo e Ana Abad de Larriva, os dramaturgos Roi Vidal Ponte, Ernesto Is ou eu mesmo que, ademais de pertencer ao gremio das/os creadoras/es de artes escénicas, exercemos algo que se aproxima máis á análise dramaturxica que á crítica xornalística. Vanesa Sotelo, Ana Abad, Roi Vidal e Ernesto Is son titulados da ESAD de Galiza e, ao igual ca min, a súa formación principal é a arte dramática. Dentro dos estudos superiores de arte dramática, a disciplina da Dramaturxia, tal cal a contemplaba un dos seus máximos expoñentes, Gotthold Ephraim Lessing, no seu famoso compendio fundacional, titulado *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturxia de Hamburgo)* (1767-1769), implica non só a escrita de pezas teatrais, senón tamén os labores de análise da composición, a documentación, a investigación e o deseño de actividades que acompañan unha montaxe teatral ou mesmo a programación dun teatro. Unha concepción da dramaturxia como unha especie de enxeñaría do espectáculo, para a cal a análise da composición ou análise dramaturxica resultan imprescindibles. Esta podería ser a perspectiva desde a cal redactamos os nosos artigos sobre espectáculos, nas páxinas da *Erregueté. Revista Galega de Teatro* e no seu web, Vanesa Sotelo, Ana Abad, Roi Vidal, Ernesto Is, Iván Fernández, Javier Lojo e eu mesmo, nos últimos anos. Tamén as sinaturas no blog de teatro *O Galiñeiro* do xornal dixital *Praza*, onde publicaron recensións Laura Porto, Camila Phillipps-Treby Correa, Ana Abad, Iván Fernández, Samuel Merino e eu mesmo, entre outras colaboracións puntuais.

Desde 2014 coordino o blog *O Galiñeiro* e ábroo ao alumnado da ESAD, principalmente da especialidade de Dirección escénica e dramaturxia, para que escriban sobre espectáculos, poñendo especial atención nas propostas de compañías e artistas emerxentes e nas pezas coas que debutan, esas que aínda non atraeron, quizais, a atención doutros medios. Tamén en propostas, autóctonas ou de fóra, que adoitan desafiar as convencións do teatro e da danza e que supoñen, en certo modo, un reto no nivel da súa concepción e dramaturxia, así como no da recepción.

Todos estes artigos de análise dramaturxica de espectáculos e incluso de produción de pensamento ou teorización en torno ao feito escénico, problematizan, en certa medida, a concepción da crítica como ‘continuación do periodismo’ (Franco 2020: 118). Trataríase, no entanto, da crítica como unha parte moi relevante da teoría das artes escénicas, propulsora de certos aspectos, a través da súa capacidade de análise e de proxección, susceptibles de producir mudanzas na evolución dos formatos e estéticas teatrais. A integración, dentro da crítica, da análise dramaturxica de espectáculos, como ferramenta teorizadora, que pode intervir nos procesos de creación e produción, para contribuír ao avance e evolución das artes escénicas. Isto afásta a desoutra perspectiva centrada exclusivamente nas

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

espectadoras e espectadores, dirixida ás lectoras e lectores dun xornal. Isto apártase do que Camilo Franco expón e reivindica:

Pero a crítica non forma parte do teatro. A crítica forma parte do público. Se 'debe' entender algo, deben ser as estratexias do público. Se debe de entender de algo é da recepción, non da produción. Forma parte do colectivo espectador e quizais por iso a crítica se fai en medios de comunicación e non en escenarios. É un erro que unhas veces é moi interesado e outras moi molesto. (Franco 2020: 116)

Para rematar esta breve aproximación panorámica á cuestión da crítica nas artes escénicas en Galiza, non podemos esquecer o traballo que realiza Montse Dopico, como freelance, nas páxinas de cultura de diversos medios, nomeadamente no xornal dixital *Praza*. Entrevistas moi fundamentadas no traballo das/os creadoras/es, tanto no ámbito da literatura dramática como no do ensaio sobre artes escénicas ou no da creación escénica, atendendo as diferentes modalidades das que podemos gozar na nosa terra: teatro e danza contemporáneos (dramaturxias posdramáticas), teatro dramático textual, títeres e novo circo. Dopico realiza, sobre todo, entrevistas e redacta crónicas de festivais e eventos.

A modo de conclusión final, poderíamos atrevernos a afirmar que a crítica no ámbito das artes escénicas en Galiza é irregular nos diversos medios de comunicación, dependente da vontade particular de persoas freelance que fan colaboracións esporádicas, na meirande parte dos casos sen unha remuneración. Chegados a 2020, miramos para atrás, non só a última década senón estes vinte anos do século XXI e podemos constatar, por todo o exposto, que a situación, á marxe da introdución da análise dramática no ámbito da crítica, como ferramenta teórica de coñecemento para o avance e a evolución das artes escénicas, que as eivas continúan a ser semellantes ás que se manifestaban no número 28 da *Revista Galega de Teatro*, do outono de 2001, dedicado monograficamente á crítica, cun artigo de apertura de Manuel F. Vieites cuxo título pode resultar moi ilustrativo a este respecto: 'A crítica teatral en Galicia. O azar, a precariedade e a necesidade' (Vieites 2001: 7-13). O único espazo no que a crítica de espectáculos mantén unha regularidade é a *Erregueté. Revista Galega de Teatro*, aínda que aquí tamén se trata dun labor de voluntariado e militancia, o cal, alén do xa exposto, indefectiblemente vai marcar a súa orientación.

Ao non haber un mercado autosuficiente de espectáculos, nin unha carteleira permanente e regular nos teatros das cidades galegas (nos que só hai función un ou dous días á semana); ao non haber un sector profesional da crítica (que reciba unha remuneración xusta polo seu traballo), tampouco imos encontrar, polo xeral, recensións ou análises que sinalicen eivas artísticas ou ofrezan unha valoración negativa dun espectáculo. A actitude é outra. Case poderíamos apuntar que a crítica en Galiza é unha actividade militante de apoio e visibilización da cultura e que, por tanto, sempre vai enxalzar os aspectos máis positivos das pezas das que é obxecto e obviar aquilo que, noutro contexto normalizado e menos precario, sinalzaría.

Por outra banda, como xa anotei, até a última década, coa renovación que supuxo o estudo da dramaturxia na ESAD, non houbo unha atención equitativa respecto ás diferentes modalidades de composición de espectáculos, primando sempre a atención ao teatro dramático textual, no que a crítica podía encontrar máis onde agarrarse á hora de describir e analizar, focalizando no argumento, na pertinencia dos temas abordados, no

*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

enfoque das personaxes, etc. Non acontecía o mesmo coa danza e o teatro contemporáneos ou co novo circo e os títeres, nas dramaturxias posdramáticas que des-xerarquizan os elementos compositivos e traballan co inefable derivado do movemento, do corpo, da luz, dos obxectos.

Aínda que aquí non teño o tempo e o espazo necesarios para facer un relato pormenorizado, podo utilizar como exemplo o traballo que estou a realizar sobre a historia da danza contemporánea en Galiza, para os tres volumes de *Historia de la danza contemporánea en España*, publicado pola Academia de las Artes Escénicas de España. Dos anos 80 até o ano 2005 apenas puiden encontrar críticas de danza na hemeroteca. É a partir do 2007, logo da fundación do Centro Coreográfico Galego en 2006, e da publicación da revista *Paraíso* (2007-2012), por parte do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), logo AGADIC, así como nas páxinas da *Erregueté. Revista Galega de Teatro*, que empeza a haber máis artigos sobre danza e artes do movemento e comeza a nivelarse un pouco ese desequilibrio da crítica, aínda hoxe non logrado.

As artes escénicas ou artes vivas foxen, son efémeras e, nalgúns ocasións, esquivas. Por non deixar, en moitos casos, nin deixan o rastro dun texto no que facer pé para imaxinalas ou reconstruílas. Poden ficar documentos audiovisuais, fotografías, figurinos... Pero, sen dúbida, o máis importante é o recordo da experiencia artística compartida e o que puido mudar, a nivel afectivo e cognitivo-emocional, nas persoas que participaron desa vivencia. A crítica moitas veces non as alcanza, fica atrás ou ignórasas, e unhas poucas veces acompañaas e até dialoga con elas. É a súa memoria, na dimensión testemuñal, de cara a un futuro que non queira construírse de cero. É o necesario apoio para o relato da súa historia. É mediadora e fornecedora de luz, de teoría, non en balde teatro e teoría teñen, na súa raíz etimolóxica común, a cuestión da visión, a capacidade para ver alén do obvio. O seu valor, por tanto, é incalculable e imprescindible para unha cultura sa.



*A resistencia das artes escénicas
e a crítica en Galiza na
última década. Aproximación
panorámica*
Afonso Becerra
de Becerreá

Obras citadas

BECERRA DE BECERREÁ, Afonso, 2004. 'Novidades da XIII edición da Escola Internacional de Antropoloxía Teatral', *Revista Galega de Teatro* 41: 20-32.

_____, 2016. 'Revisión homoerótica e mestiza da tradición', *Revista Galega de Teatro* 89: 48-49.

COTELO, Carme, 2018. 'O circo a escena', *Revista Galega de Teatro* 96: 18-19.

FRANCO, Camilo, 2020. 'A crítica non foi o peor do teatro galego', *Revista Galega de Teatro* 100: 115-118.

GARÍN MARTÍNEZ, Inma, 2018. 'Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos', *Estudis Escènics* 43. http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf_1

LEHMANN, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater* (Fráncfort: Verlag der Autoren).

LESSING, Gotthold Ephraim, 1993. *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de Feliu Formosa. (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España).

LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2012. 'Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad', *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 2. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_5&pag=1

_____, 2020. 'A crítica na *Revista Galega de Teatro*'. *Revista Galega de Teatro* 100: 119-122.

NOVONEYRA, Uxío, 1990. *Os Eidos*, ed. de Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco (Vigo: Xerais).

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2020. *Cartografías da narrativa galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).

VIEITES, Manuel F., 2001. 'A crítica teatral en Galicia. O azar, a precariedade e a necesidade', *Revista Galega de Teatro* 28: 7-13.

VV.AA., 2019. *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen I. De los últimos años de la Dictadura hasta 1992* (Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España).

VV.AA., 2019. *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen II. De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008* (Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España).

Article

Outras miradas críticas á poesía galega de 1975 a hoxe. Algúns casos prácticos

María Xesús Nogueira Pereira
Universidade de Santiago de Compostela*

Keywords

Literary criticism
Contemporary Galician Poetry
Canon
Historiography
Edition

Palabras clave

Crítica literaria
Poesía galega contemporánea
Canon
Historiografía
Edición

Abstract

The aim of this article is to analyse the incidence of criticism in the deconstruction and readjustment of the hegemonic narration of Galician poetry from 1975 to the present day. After some brief considerations on current Galician poetry criticism, the study proposes four case studies to analyse the contribution of voices that have moved away from the dominant discourse in order to qualify, question, and even contradict it. The article selects four areas in which criticism has developed its own corrective function: periodization, consideration of gender and different sexual identities, social poetry and the edition of singular books. The objective of this work is to show the diversity of poetry criticism made in Galicia in recent decades, to prove some of its internal tensions and also its ability to open breaches in the dominant discourse. The article has also been written from my own perspective as both an author and a reader; therefore, it may be read as a fragmentary chronicle and as an exercise in self-criticism.

Resumo

O artigo ten como obxectivo analizar a incidencia da crítica na deconstrución e reaxuste do relato hexemónico da poesía galega desde 1975 até os nosos días. Logo dunhas breves consideracións sobre a crítica galega actual no que á poesía se refire, o traballo analiza, a partir de casos prácticos, a achega daquelas voces que se afastaron do discurso dominante para matizalo, cuestionalo ou en ocasións mesmo contradicilo. O estudo selecciona catro ámbitos nos que a crítica desenvolveu o seu labor de corrección:

*

Traballo desenvolvido no marco do proxecto de investigación PGC2018-093545-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER/UE)

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

a periodización, a consideración do xénero e das distintas identidades sexuais, a poesía social e a edición singular. Con este traballo preténdese mostrar a diversidade existente na crítica da poesía feita en Galicia nas últimas décadas, evidenciar algunhas das súas tensións internas e poñer en valor a súa capacidade para abrir fendas no discurso dominante. A perspectiva desde a que está elaborado o estudo non desbota a experiencia, como autora e como lectora, de quen escribe, polo que o texto pode ser lido tamén como unha crónica fragmentaria e como un exercicio de autocrítica.

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira



Cuestións previas

Escribir hoxe en día sobre crítica de poesía galega supón esquivar algúns lugares comúns que foron asentando ao longo dos anos e que en ocasións están a deformar a visión de conxunto. Fálase a miúdo da *crítica* como se dun discurso homoxéneo e monolítico se tratase, o que impide ver a súa diversidade, riqueza de matices e tensións internas. Por outra banda, téndense a simplificar tanto os axentes como a súa produción, reducida as máis das veces a simples sentenzas valorativas ás que se lles concede un desproporcionado poder canonizador.

Acostuma a aludirse a unha falta de espazos para a crítica debida tanto ás dificultades económicas experimentadas pola prensa e as publicacións periódicas como, sobre todo, á carencia de políticas institucionais favorábeis á literatura e á cultura galega en xeral. A *migración* das voces críticas non é unha práctica descoñecida nunha cultura na que a condición efémera das publicacións periódicas vén sendo moeda corrente. A eclosión entusiasta de revistas e suplementos literarios nos primeiros anos da década dos oitenta do século pasado, ou a crise da prensa nos arredores da década dos dez do presente son claros exemplos desta inestabilidade. Nos gonzos do milenio, a migración ampliou ademais o seu ámbito aos soportes dixitais, polo que máis que dunha redución talvez teñamos que falar dunha redistribución dos espazos e dun proceso que nos últimos anos se atopa en constante transformación. Neste senso, antes que botar en falta medios para a publicación de crítica literaria, tanto académica como divulgativa, ten interese reparar na escaseza de lugares para a análise, o estudo e o debate desta. Non estou a pensar unicamente no que foi denominado *a crítica da crítica* (Nicolás 2008: 16), non sempre amábel en canto ao ton, senón nun exercicio que vaia desde o desempeño dunha ‘función selectiva e dialéctica’, propiciadora de discusión, á que se referiu Ana Salgado (*apud* Martínez Delgado 2005: 58), até a substitución dunha *crítica vicaria*, lexitimadora de discursos dominantes, por outra ‘de interacción na que a fronteira entre lectores anónimos e críticos *con nome* resulta cada vez máis osmótica e incerta’ (Casas 2008b: 138). A actividade crítica en Galicia segue polo tanto apegada a uns modelos por veces exclusivamente prescritivos, que as novas ferramentas das redes sociais non foron quen de erradicar.

A crítica literaria galega, e cingome xa exclusivamente á de poesía, evidencia ademais un paradoxo no relativo á súa incidencia en dous ámbitos fortemente canonizadores como son a historiografía e a academia. Por unha banda, as particulares características da historia dos estudos literarios galegos concederon á crítica, non só á académica senón tamén á xornalística, un importante papel en canto instrumentos determinantes. O discurso historiográfico e o académico, extremadamente dependente del, déronlle centralidade a unha bibliografía dispersa, conformada por artigos aparecidos non só en revistas especializadas senón tamén na prensa, no labor de periodización e elaboración do canon. Un exemplo referido ás cuestións que serán abordadas neste traballo atopámolo no artigo ‘Dez anos de poesía galega’, de Henrique Monteagudo (1985), citado nunha boa parte das achegas académicas sobre a poesía dos oitenta. A atención que os estudos literarios prestaron a algún destes textos contrasta non obstante co desinterese pola análise, o estudo e o debate dos discursos críticos. As reducidas dimensións da bibliografía existente sobre crítica literaria constitúen unha evidencia da miña afirmación.

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

1

O traballo deixa fóra o ámbito da poesía infantil e xuvenil, onde o incremento da produción crítica neste período foi notorio e merecedor dunha análise de seu.

O obxectivo do presente artigo non é tanto a análise do papel da crítica na construción do relato dominante, como a dalgunhas voces que, nun intento de se afastar das inercias, cuestionaron os seus fundamentos, achegaron matices, restauraron espazos baleiros e repararon noutras formas de expresión poética máis desatendidas. Alén de emprenderen camiños por veces pouco transitados, achegaron cromatismo e riqueza á crítica da poesía galega da etapa que vai de 1975 aos nosos días.¹

Antes de entrar na análise dalgunhas destas vías, que ilustrarei cos correspondentes *casos prácticos*, creo necesario deixar constancia de dúas cuestións previas. A primeira ten que ver coas manifestacións críticas que son obxecto de interese no meu estudo, e que gardan relación todas elas coa esfera pública e coa produción de discursos difundidos a través de diferentes canles. A segunda atangue á posición desde a que estou a escribir estas liñas e que está condicionada pola experiencia como autora e como lectora de textos críticos de poesía ao longo dun cuarto de século. É desde este lugar desde onde afronto a tarefa de identificar *correccións* e *zonas de sombra* na crítica literaria recente. Anticipo polo tanto a subxectividade inevitábel das miñas reflexións ao tempo que pido desculpas polas numerosas autorreferencias que este texto, en boa medida autocrítico, sen dúbida contén.

A periodización da poesía recente

Nas liñas anteriores referíame á centralidade do discurso historiográfico nos estudos literarios galegos. Tal dependencia, sumada a outros factores que non é este o lugar apropiado para analizar, explica a importancia que neles teñen datas e efemérides. A crítica literaria vertebrouse tamén, desde as súas orixes, sobre a historicidade e xerou discursos cunha ‘preminencia de obras e autores sobre calquera outro obxecto de investigación’, e cunha ‘propensión a engarzarse en dispositivos sociais mecánicos de adscripción novamente historicista’ até o punto de se converter con frecuencia ‘nunha práctica ancilar da historiografía literaria’ (Casas 2008a).

Un dos exemplos claros da incidencia dunha crítica con esta orientación atopámolo na periodización da poesía posterior a 1975, tanto na escolla da data fundacional, o ano 1976, como na articulación en dúas etapas ou xeracións, *dos oitenta* e *dos noventa*. O que se acabou canonizando como o relato hexemónico da poesía galega posfranquista foi construído de maneira temperá a partir de textos críticos, fundamentalmente dous artigos (Monteagudo Romero 1985 e Rodríguez Fer 1986) e o limiar dunha antoloxía (Rodríguez Gómez 1986). Estes discursos críticos, contemporáneos ao fenómeno, coincidiron en sinalar o ano 1976 como o dun *cambio de rumbo* que deixaba atrás de maneira definitiva unha estética socialrealista naquela altura trasnoitada, así como en destacar de xeito unánime o papel determinante de dous libros nesa mudanza: *Con pólvora e magnolias*, de Xosé Luis Méndez Ferrín, e *Mesteres*, de Arcadio López-Casanova. Nun traballo publicado no final da década, Claudio Rodríguez Fer pronunciábase con rotundidade sobre o papel destas obras como ‘punto de arrinque’ da poesía galega actual (1989: 250).

A maior parte da crítica e dos estudos galegos, coa súas derivas dirixidas ao ámbito educativo, subscribiron no sucesivo a data fundacional de 1976, aínda que levaron a cabo desde ben cedo un labor de corrección no relativo aos seus protagonistas. Algúns matices viñeron da man de autores de traballos anteriormente citados, como acontece coa reivindicación do

‘Viet Nam Canto’ de Novoneyra, dos poemas de Heriberto Bens e de textos de Arcadio López-Casanova anteriores a *Mesteres* por parte de Rodríguez Fer (1989: 253). Un matiz importante no discurso sobre a chamada *nova poesía galega* foi introducido por Luciano Fernández Martínez (1994) ao reivindicar a voz de Alfonso Pexegueiro e o seu poemario *Seraogña* (1976) no proceso renovador. A nómina de voces implicadas na ruptura foi tamén complementada con referencias vangardistas por Helena González, quen considerou que

1976 marca simbólicamente una nueva etapa poética que recoge en buena medida la mejor tradición del vanguardismo comprometido (y no sólo de las vanguardias históricas) auspiciado por la izquierda galleguista. Aparece el grupo Rompente, con sus recitales y sus hojas volanderas, y se publica *Con pólvora e magnolias* de Méndez Ferrín y *Seraogña* de Alfonso Pexegueiro (1996-1997: 264).

Coa restauración destes nomes, a crítica foi reaxustando o proceso de cambio xurdido arredor do ano 1976, cuxos pormenores describín con detalle no meu primeiro achegamento á *poesía dos oitenta* (Nogueira Pereira 1997).

No referido ao ano fundacional, tan só algunha voz, implicada por outra banda no propio proceso, contradiciu o discurso. Foi o caso de Manuel Forcadela, quen non só propuxo unha data posterior senón que reformulou o catálogo de autores e obras:

Non creo que exista unha ruptura no ano 76, e se existe, haberá que recoñecer que hai outra, e muito mais importante, no ano 80. Ferrín e muito menos Arcadio López Casanova, non romperon nada que non tivese roto Cunqueiro, por pór un exemplo, muito antes. Para min os libros que supoñen a ruptura son *E direi-vos eu do mister das cobras*, de Manolo Vilanova; *A caluga do paxaro*, de Xavier Seoane, e, nun plano ainda mais alto, *Fentos no mar*, de Xavier Baixeras. (apud Rodríguez Gómez 1986: 243)

Nos mesmos traballos críticos que fixaron o momento fundacional da poesía galega do posfranquismo asenta a identificación dunha *poesía* (nalgún caso *xeración*) *dos oitenta* que acabará derivando na articulación do período que vai até o final do milenio en dúas décadas, *dos oitenta* e *dos noventa*, presentadas as máis das veces de maneira contraposta. As tensións pola disputa do centro do sistema literario, visibilizadas en intervencións públicas como o coñecido manifesto ‘A poesía: impresións dixitais’ (1996), de Rafa Villar, reforzaron esta periodización que foi tamén obxecto dalgunhas correccións feitas tanto desde o ámbito da crítica como desde o da propia escritura. De entre as primeiras cómpre destacar a advertencia de Arturo Casas (1995) acerca do sentido sociolóxico-cultural, e non biolóxico-positivista, no que se debera utilizar o termo *xeración* (*dos oitenta*).

Outros principios de ordenación do discurso do último cuarto do século xx, como foron a distinción entre unha estética *apolínea* e outra *dionisiaca*, ensaiada por Iris Cochón nunha obra de corte historiográfico (2001), ou a decisión de Isaac Lourido de, ‘esquivando la tentación de recurrir a la caracterización generacional, la cual por otra parte ha dominado en gran medida la historiografía de la poesía en Galicia, [...] señalar una serie de nudos en torno a los cuales se dispone la actividad poética’ (2008: 36-37),

non tiveron até o momento continuidade. A periodización en décadas, cos matices e correccións dos que fixen mención máis arriba, estruturan o relato hexemónico da crítica e a historiografía que abordou as últimas catro décadas de produción poética (Tarrío Varela 1993, Vilavedra Fernández 1999, VVAA online).

En traballos panorámicos elaborados en distintos momentos (Nogueira 1997, 2003) ocupeime da maneira na que a crítica foi creando e modulando este discurso dominante. Nun deles, denunciaba como ‘a inercia actuou en ocasións no proceso de formación dese discurso crítico, chegando a inmovilizar unha serie de opinións merecedoras dunha revisión’ (1997: 88-89). En numerosos textos críticos, e nun exercicio de autocrítica, puxen de manifesto o carácter provisorio co que se debiera manexar a periodización en décadas, á espera de descrições máis sólidas feitas coa debida distancia temporal, ao tempo que puña o foco naquelas fendas abertas por unha crítica disidente que puntualizaba e deconstruía o discurso hexemónico. Non obstante, en todas estas achegas non fun quen polo de agora de sortear un final aberto.

O xénero e a súa (in)visibilización na crítica

A incorporación dunha perspectiva de xénero foi unha das tarefas asumidas e celebradas pola crítica literaria, moi especialmente pola de poesía, no período que estou a tratar. Este proceso, que marchou da man do desenvolvemento dos feminismos e que contou cunha ferramenta de cohesión e difusión tan poderosa como *Festa da palabra silenciada*, emprendeu un labor de reparación do canon das pegadas deixadas pola perspectiva patriarcal desde a que fora construído. A crítica literaria feminista naceu polo tanto cunha decidida vontade de corrección do discurso crítico dominante.

Helena González sinalou como ‘o primeiro dos labores comunais da crítica literaria e das escritoras foi a restauración de Rosalía’ (2005: 26-27). Esta tarefa foi iniciada nos anos oitenta desde iniciativas que partían tanto do activismo social como da comunidade académica. Os monográficos dedicados á autora de *Cantares gallegos* polo semanario *A Nosa Terra* (1984) e pola revista *Festa da palabra silenciada* (1985), xunto co Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo (1985) e a publicación das súas correspondentes actas (1986) así o demostran. A contribución do feminismo á restauración da figura de Rosalía e da súa obra foi abordada por min noutro lugar (Nogueira Pereira 2014).

O traballo de revisión do canon rescatou do esquecemento outros nomes, como o de Avelina Valladares (Marco 1984) e o de numerosas autoras de diferentes épocas (Blanco 1991). O subtítulo do catálogo *Libros de mulleres (Para unha bibliografía de escritoras en lingua galega (1863-1992))*, de Carmen Blanco (1994), resulta abondo significativo dunha das direccións da crítica feminista dos anos oitenta e noventa.

Á hora de abordar a construción e contestación de relatos hexemónicos paga a pena detérmonos nun caso paradigmático de canonización e recuperación dunha voz feminina. Trátase de María Mariño Carou (1907-1967), autora canonizada a raíz da publicación do seu único libro en vida, *Palabra no tempo* (1963), e posteriormente esquecida. Nun traballo dedicado á recepción da súa obra chamaba a atención sobre ‘a constante atención da crítica a aspectos extratextuais’ (Nogueira 2006a: 32), e identificaba dúas accións clave no proceso de restauración da autora: a publicación de

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

2

En opinión de Montse Pena Presas, 'este 2007 resaltou pola cantidade de produción crítica que se centrou na vida da autora nunha literatura carente de tradición bibliográfica e cunha escasa valoración da mesma' (2008: 273).

Verba que comenza (1990), por iniciativa do Concello de Noia e a das *Obras Completas* (1994), por Edicións Xerais de Galicia. A decisión, non exenta de polémica, de lle dedicar o Día das Letras Galegas en 2007 xerou, como vén sendo habitual, unha importante cantidade de materiais críticos, non sempre orixinais.² O discurso hexemónico contou cunha voz manifestamente discrepante, Olivia Rodríguez González, quen contradiciu o tópico da *dinamiteira da fala*, que fora cuñado por Novoneyra para se referir á innovación lingüística da autora, e presentou a imaxe dunha voz 'tan estraña e de tan precaria escrita, que máis que *dinamitada*, parece en fase de agromo'. Nesta liña de argumentación, considerou que a ruptura dos códigos da autora non obedecía a unha vontade de estilo, senón ás 'propias limitacións que produce unha falta absoluta de lecturas ou autodidactismo presente en outros autores'. Desde esta perspectiva, desmontou a lectura dunha María Mariño rupturista e vangardista por 'artificial e superposta' (Rodríguez González 2008: 86). Alén diso, e a respecto da recuperación (tamén institucional) da escritora levada a cabo en 2007, aludiu á influencia no proceso dunha 'nova conxuntura, esta vez feminista e comezada a fraguar xa nos 80 e 90', que 'pretendía catapultar de novo a María Mariño aos cumios do canon' e, en especial, o das

achegas que proveñen da crítica feminista galega, de importante traxectoria na cultura galega e na mediación do seu sistema literario: Carmen Blanco, Pilar García Negro, Helena González e Ana Romaní (que une a isto o seu entusiasmo pola condición de paisana de Mariño). (2008: 87)

Nunha das súas conclusións ao traballo que estou a comentar, Olivia Rodríguez volve insistir na importancia da crítica na construción do discurso hexemónico por ela cuestionado. Estamos polo tanto diante da substitución dun relato que no seu momento fora construído tamén para substituír aqueloutro creado polo patriarcado:

A crítica feminista rompe o proceso canonizador anterior, o da poeta non colonizada. E substitúeo por outro de máis potente efecto: o da muller doente, illada, sometida a unha vida de soedade, que os homes queren moldear, pero que ten voz propia —non importa que sexa imperfecta, semi-analfabeta, ou doente—. É unha muller, e abonda. (2008: 87)

O caso da crítica de Olivia Rodríguez resulta revelador do funcionamento dos mecanismos de corrección tanto do canon como do discurso dominante, e deixa ao descuberto tensións internas no seo da crítica que obrigan a cuestionar visións monolíticas.

Volvendo á lista de tarefas desenvolvidas por unha crítica *feminista e cómplice* desde os anos oitenta (González Fernández 2013: 58), cómpre destacar a aparición dalgunhas relecturas do corpus poético desde unha perspectiva antipatriarcal, como as levadas a cabo por Carmen Blanco en *Nais, damas, prostitutas e feirantas* (1995) ou por María Xosé Queizán en *Misoxinia e racismo na poesía de Eduardo Pondal* (1997). Un repaso das achegas da crítica feminista no que á poesía se refire tampouco pode deixar fóra un libro que forneceu de ferramentas teóricas a moitas das investigacións desenvolvidas con posterioridade. Refírome a *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación* (2005), no que Helena González aborda as relacións sempre

problemáticas entre os dous conceptos mencionados no seu título. Un exemplo de reconsideración, neste caso das visións do imaxinario nacional herdadas, constitúeo o volume *Galiza, um povo sentimental?* (2014), de Helena Miguélez-Carballeira.

A crítica feminista, e non só, resultou tamén fundamental á hora de dar visibilidade ás voces que comezaron a escribir desde os primeiros anos noventa cunha clara conciencia de xénero. Tal fenómeno, seguido desde ben cedo por unha crítica atenta da que cómpre destacar os nomes de Teresa Seara, Marga do Val e de novo Helena González, levou a falar dun verdadeiro *boom de poesía de mulleres*. Os esforzos correctores á hora de delimitar o termo e ponderar cualitativa, pero tamén cuantitativamente, a achega das escritoras á renovación do discurso poético non foron quen de evitar que

what was presented by critics as a liberating exercise in which the woman-object, actively taking possession of the poetic word, becomes the woman-subject, was soon reinterpreted and reinstrumentalized as a tendency to convert parameters such as a gender, age and beauty. (Rábade Villar 2010: 58)

A etiqueta relativa ao xénero acabou desenvolvendo unha función ambigua, de visibilización pero tamén de invisibilización e homoxeneización que non foi allea a modas e intereses editoriais. Sobre os perigos desta *estandarización* da escritura poética das mulleres alertaba a propósito da publicación de *Ortigas*, de Xiana Arias:

Hai xa tempo que deu comezo un proceso de institucionalización do que se chamou *poesía feminina* ou *poesía escrita por mulleres*. As primeiras achegas a esta escritura, vinculadas a miúdo á *poesía dos noventa*, salientaron algunhas actitudes que desde aquela veñen funcionando como tópicos nunha boa parte das aproximacións ao tema: é o caso do erotismo, a provocación, as experiencias biográfico-familiares da infancia e a tantas veces comentada revisión mitolóxica desde unha perspectiva de xénero. Mais estas apreciacións, fundamentais no seu momento para a descrición dun fenómeno saudado como o *boom da poesía de muller*, fomentaron, á forza de se repetiren, visións e horizontes de expectativa da produción das nosas escritoras demasiado reducionistas. (Nogueira Pereira 2007: 135)

Por outra banda, non faltaron advertencias sobre o risco que entrañaba a incorporación ao relato hexemónico dun *boom* que facía visíbeis voces femininas, historicamente silenciadas. Tal acontece nun artigo no que Helena González (2006) chama a atención sobre o eufemismo *tanta visibilidade* aplicado ás mulleres na literatura galega actual.

Facer fronte a unha invisibilidade que non se limita unicamente á omisión de nomes é un dos obxectivos de *A Segá. Plataforma de crítica literaria*, creada en Internet 2013, como se expón no seu manifesto fundacional:

A Segá nace do exercicio de observar un panorama da crítica caracterizado polos silencios das voces das expertas, por lecturas sen explicación da posición, pola falla de análise crítica dos textos das autoras. O tempo é chegado de okupar con enerxía o espazo público para que as lecturas críticas adopten voces ás que non se lles deu ata o momento nin visibilidade nin autoridade.(online)³

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

4

A desigual atención da crítica á
poesía escrita en normativas rein-
tegracionistas merecería tamén un
estudo demorado.

A vontade de intervención e tamén de corrección das lecturas hegemónicas d'A Segra faise patente no propósito de se ocupar de 'textos que se impulsan ás marxes ben co silencio ou ben con lecturas nesgadas e cargadas de bagaxes patriarcais' (online).

Maior invisibilidade aínda que as voces poéticas das mulleres experimentárona os colectivos que practicaban a escritura desde outros xéneros ou identidades sexuais. O afastamento da heteronormatividade na poesía provocou silencios críticos apenas compensados polo sobre esforzo visibilizador dunhas poucas voces que elaboraron traballos de corte panorámico (Callón 2003, Regueira 2008, Hermo 2013), apuntaron liñas de análise (González Fernández 2005) ou se centraron na análise de voces concretas como as de Antón Lopo e Ana Romaní (Filgueiras Fachal 2011, González Fernández 1999-2000).

Nun texto recente dedicado á representación literaria de identidades sexuais non normativas tiven a oportunidade de constatar o papel exercido por 'uma crítica, às vezes desorientada, que demonstrou a sua incompreensão em algumas ocasiões e o seu entusiasmo noutras' (Nogueira Pereira 2020).

Os silencios da crítica foron denunciados polos propios creadores. Un exemplo constitúeno as declaracións de Antom Torres Fortes a raíz da publicación de *Sexto fetiche* (2001) nas que afirma que é 'nos mentideiros literarios onde se fala da homosexualidade e do lesbianismo dos escritores galegos máis que das propias obras', e onde se lamenta de que 'cando saíu o libro, e salvando algúns casos, poucos colectivos se fixeran eco do libro, falouse moi pouco malia que era algo novo no panorama literario galego e se se dixo algo foi máis ben no tocante ó emprego do galego lusista, non á temática do libro en si' (*apud* Nogueira Pereira 2020).⁴

Un exemplo de discurso crítico disidente dunha interpretación hegemónica proporciona o escritor Gonzalo Hermo, que reivindica unha lectura *queer* da poesía de Yolanda Castaño ao tempo que denuncia a incompreensión por parte da crítica maioritaria da súa obra e evidencia o paradoxo de que,

a pesar do éxito de público, verdadeiramente insólito tratándose de poesía escrita en galego, Yolanda Castaño foi menos valorada pola crítica ca outras compañeiras de xeración (vital ou vital e literaria, éme o mesmo), que tendeu a destacar os aspectos máis superfluos da súa produción. Hedonismo, malditismo, narcisismo e outros moitos ismos con que os críticos quixeron adobiala e que din ben pouco do miolo da súa obra. (Hermo 2013; online)

O desenvolvemento das teorías de xénero, non unicamente as *queer*, deu lugar a unha crítica literaria emerxente no ámbito académico concibida co obxectivo de reparar silencios e superar inercias e paradigmas herdados. Un exemplo constitúeo un artigo no que Ánxela Lema París leva a cabo unha interesante análise da recepción da poesía erótica que pretende 'estudar que espazos ocupan as identidades sexuais non-normativas dentro do sistema poético galego a partir dos discursos que constrúe a crítica literaria actual' (2018: 48). Alén dunha reflexión sobre a maneira na que o imaxinario heteronormativo está a condicionar a recepción, a autora procura exercer unha función correctora e rexeneradora da crítica que permita

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. (Lema París 2018: 63)

Construída desde o seu inicio cunha vontade correctora do discurso oficial do patriarcado e da heteronormalidade, a crítica feminista e aquela que se ocupou da visibilización e do estudo doutras identidades sexuais exerceu un labor de reparación constante da crítica hexemónica.

Os discursos sociais e a (súa) crítica

Na construción do discurso crítico sobre a poesía galega contemporánea do período democrático, as etiquetas *social* e *civil* desempeñaron funcións que excedían a mera descrición. Os traballos nos que se fundamentaba o cambio de paradigma no discurso poético botaban a vista aos últimos anos da ditadura para sinalar a publicación da antoloxía *Os novísimos da poesía galega* (1973), de María Victoria Moreno Márquez como baliza que marcaba o final da estética socialrealista. Estas voces atribuían a *Con pólvora e magnolias* e *Mesteres* o mérito de ‘liquidaren a poesía social epigonal’ (Rodríguez Gómez 1986: 14), aclarando que os seus autores ‘fixeron poesía social pero sen caer nas convencións e servilismos de escola’ (Rodríguez Gómez 1986: 15).

Ao tempo que a superación do socialrealismo como escola marcaba o inicio da renovación da poesía galega, a temática social desaparecía dos trazos que caracterizaban a *poesía dos oitenta* e que Luciano Rodríguez Gómez, no seu estudo pioneiro, resumía en: 1) culturalismo, 2) amor —erotismo— e sensualidade, 3) preocupación polos aspectos formais, 4) preocupación pola lingua, e 5) tradición e modernidade (1986: 28-29).

Á función delimitadora adheríronse nalgúñas descricións connotacións valorativas, como se pode apreciar no comentario no que Luciano Rodríguez Gómez e Teresa Seara afirman que ‘os poetas dos 80 son os que rompen definitivamente co socialrealismo e *elevan* a nosa poesía a *alturas universais*’ (Rodríguez Gómez e Seara 1997: 10; as cursivas son miñas). Discursos desta natureza, que volvían atribuír valores pexorativos á poesía cívica, contextualizábanse nunha *ilusión de normalidade* (Nogueira Pereira 1997) que estaba no fondo de interpretacións como a de Xosé Luís Axeitos:

Os poetas actuais, por primeira vez, non senten como esencial esa responsabilidade [órfica e redentora]. Aínda sabedores de que a poesía fai patria, non poñen a creación ó servicio dunha historia reivindicativa. (Axeitos 1993: 33)

Esta visión dunha poesía dos oitenta carente de versos civís foi corrixida por unha crítica que, alén de denunciar o silenciamento crítico dos ‘novos discursos sociais’ construídos por Afonso Pexegueiro, Pilar Pallarés, Víctor Vaqueiro, Xosé María Álvarez Cáccamo ou Chus Pato (Nogueira Pereira 1997: 83), advertía que

o tan deostado culturalismo, mesmo no grupo dominante, non renuncia á tematización da nación (lembren o atlantismo), senón unicamente á poesía de circunstancias e ó suxeito-bardo baluarte e garante da enciclopedia marxinal. (Cochón Otero 1998: 720)

Nun traballo de corte historiográfico sobre a poesía dos oitenta, considerei necesario determe, aínda que for brevemente, na poesía social para lembrar que ‘non desaparece de forma definitiva do panorama literario’ e para proporcionar unha caracterización que se baseaba nos seguintes trazos: a) herdo de Ferrín; b) maior coidado da forma, a respecto do socialrealismo; procura de novas fórmulas expresivas; c) combinación da temática social con outros temas universais. Nesa descrición identificaba tamén algúns motivos frecuentes que viñan pasando desapercibidos nunha boa parte dos discursos críticos, como eran Galicia, o traballo e a temática obreira, a épica galega e os contidos políticos: o nacionalismo, o marxismo, o anarquismo e a utopía libertaria, o atlantismo (Nogueira Pereira 2001: 308-310).

A función baliza da poesía social volveu evidenciarse nas primeiras achegas á poesía dos 90, que explicaban como as autoras e os autores ‘abren os seus versos ao compromiso con causas contemporáneas a eles e ao lector: movementos ecoloxistas, antimilitarismo, denuncia do consumismo estéril da sociedade finisecular’ (Rodríguez Gómez & Seara 1997: 10). A reivindicación de Galicia e dunha temática civil eran identificadas por Helena González (1997: 6-7) como unha das *rotas* seguidas polas voces poéticas da década dos noventa. Pola súa banda, Iris Cochón destacaba a ‘proliferación de composicións que teñen a Galicia como estímulo ou asunto principal’ no treito que vai de 1985 a 1998 (Cochón Otero 1998: 718).

Dos exemplos expostos é posíbel extraer conclusións que apuntan, por unha banda, cara á rixidez e o reduccionismo na utilización dos termos *social* e *civil* cunha función periodizadora e, por outra, cara ás sospeitas que ten xerado a poesía social e política e que levaron en numerosas ocasións ao seu silenciamento crítico. Un exemplo desta ocultación é o que pon de manifesto María do Cebreiro Rábade a propósito de Chus Pato, ‘whose critical reception by feminist critics often silenced or minimized the importance of ideologems linked to political independence, central in her conception of the poem’ (2010: 57), e que semella corroborar a advertencia de Iris Cochón de que ‘toda literatura política produce desconfianza’ (1998: 717).

O reduccionismo e a tendencia ao receo tiveron unha importante repercusión nos procesos canonizadores e na construción do discurso historiográfico. É por iso polo que creo oportuno recuperar, dada a súa operatividade en canto mecanismo corrector, a identificación na literatura que viu a luz desde finais dos anos setenta dunha *escrita arredista* que, fronte á *escrita da normalidade*, ‘toma conciencia da realidade e tenta construír un discurso literario combativo e ideoloxizado, vencellado á independencia de Galicia, política e culturalmente’ (González Fernández 1997: 48).

En sintonía co recoñecemento desta literatura arredista, que rectifica e matiza o discurso dominante da normalidade, está o deslinde de dous camiños na representación da nación, o que ‘perpetúa a presentación discursiva do problema galego desde unha estética de resistencia non sempre actualizada’ e o que ‘ensaia a disolución crítica das representacións e as concepcións culturais que alentaban boa parte da nosa representación’ (Cochón Otero 1998: 729). A esta última referiuse Isaac Lourido, nun intento de innovación terminolóxica, como *reconfiguración do imaxinario literario galego* (2008: 38).

Nun traballo dedicado ao estudo da representación dos conflitos na poesía galega dos tres primeiros lustros do novo milenio (Nogueira Pereira 2016) salientaba a proliferación de textos poéticos que abordaban preocupacións sociais e políticas, e apuntaba, como trazo diferencial a respecto dunha boa parte das poéticas anteriores, a contemporaneidade dos conflitos representados e a ampliación dos marcos xeopolíticos destes. A lectura da poesía

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

social foi enriquecida ademais pola crítica ao incorporar outras perspectivas de análise. Un caso salientábel é o da preocupación polo medio ambiente e a ecoloxía (Palacios González 2005, 2011; Palacios González e Nogueira Pereira 2014).

O discurso crítico sobre a poesía do novo milenio suxeriu ademais a oportunidade de intervir na periodización para incorporar a ela, como elemento vertebrador, o afundimento do Prestige, no ano 2002 (Nogueira Pereira 2011). Nesta liña pronunciárase a escritora e crítica Marta Dacosta ao afirmar que ‘entre dúas catástrofes, a do Casón e a do Prestige: nace e medra unha xeración literaria’ (2005: 121). Pola súa banda, Montse Pena Presas chamou a atención sobre a viraxe cara ao social experimentada pola poesía nun comentario no que postula que

o Prestige actúa na poesía galega como unha baliza que marca o nacemento dunha nova conciencia social promovendo opcións temático-repertoriais que apostan polo cívico e polo comprometido. A poética social volve contar en Galiza cun novo pulo. (2011: 67)

Estas observacións non conseguiron polo de agora reconfigurar unha periodización herdada asentada en boa medida na presenza ou ausencia de poesía social. Tampouco as reformulacións e precisións que a crítica leva feito sobre a estética social(realista), cívica e política foron quen de eliminar por completo adherencias negativas do discurso dominante nin iluminar debidamente os ángulos mortos da escritura poética.

Fóra de colección

Semella unha obviedade afirmar que, agás excepcións, a crítica de poesía se centrou en edicións ao uso, é dicir, libros publicados dentro de coleccións de editoras convencionais, con todos os matices que cumpra facer —que non son poucos— nun sistema editorial como o galego. O valor simbólico das empresas editoras e as súas canles de distribución garanten unha circulación moitas veces precaria que permite no entanto a chegada dos exemplares aos axentes da crítica e aos medios de comunicación.

A afirmación que acabo de facer amósase non obstante susceptible de matización se se ten en conta a emerxencia de edicións de autoría propia a partir de 1976. O que era unha práctica coñecida na poesía galega tivo no período da transición e a democracia momentos de especial intensidade. Tal aconteceu nos últimos anos da década dos setenta, coas experiencias editoriais de Rompente como facho; nos comezos da dos oitenta, con exemplares que experimentaban graficamente e se achegaban ao artesanal, como *Tigres de ternura* (1982) de Claudio Rodríguez Fer, *Perdendo o tempo que fuxe como Xoán Sebastián Bach* (1983) de Paulino Vázquez, e *O pabellón das hortensias azuis* (1983) de Afonso Pexegueiro; ou o primeiro lustro dos noventa, no que apareceron *Uránia* (1991) de Chus Pato, *Persianas, pedramol e outros nervios* (1992) de Fran Alonso, *Fascinio* (1995) de Chus Pato ou *Pornografía* (1995) de Lupe Gómez, por cinguirme só a unha listaxe de exemplos cuxa continuidade perdura até hoxe en día.

Fóra dalgún caso, como os mencionados *Fascinio* e *Pornografía*, a produción crítica tanto inmediata como posterior sobre estes libros foi escasa, até o punto de quedaren moitos deles no esquecemento. Alén da incidencia destas omisións nos procesos de canonización, mitigadas algunhas delas por

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

relecturas e reedicións e discursos revisionistas —Chus Pato talvez sexa o caso máis significativo—, o silencio crítico sobre aquelas edicións que se situaban fóra da convención supuxo unha importante perda de memoria gráfica, e tamén de información relevante para unha historia editorial da poesía galega contemporánea que está por escribir. No discurso historiográfico dominante introducíronse con todo pequenas rectificacións que ponderaban o labor destas iniciativas. Así acontece na explicación que Yolanda Castaño achega, entre parénteses, no capítulo da *Historia da Literatura* que dedica á promoción dos noventa: ‘As principais editoriais do país pecháranlle as portas a aquela ópera prima de Lupe Gómez [*Pornografía*] que acabaría autoeditándose ata ver esgotar os seus exemplares’ (Castaño: online)

Nun traballo dedicado ás iniciativas alternativas a propósito da colección Letras de Cal, reflexionaba sobre como unha ‘visión normalizada e relativamente homoxénea da poesía dos oitenta, tamén no que se refire ao panorama editorial, eclipsou algunhas experiencias de carácter alternativo que tiveron lugar nestes anos á marxe das grandes canles de difusión’ (Nogueira Pereira 2000: 16). Logo de reparar no fenómeno da autoedición, centrábame en dous proxectos alternativos emprendidos na década dos noventa: Edicións do Dragón e Letras de Cal. O primeiro, a pesar da súa distribución restrinxida, foi elevado a unha categoría *xeracional* —A Xeración do Dragón das Letras— por Marta Dacosta, quen lembrou que se trataba dunha ‘iniciativa que procuraba dar saída á necesidade de expresión’ (Dacosta 2005: 124). Unha consideración semellante fai Yolanda Castaño ao mencionalo, nunha achega de corte historiográfico, dentro dos esforzos dos membros da promoción por conseguir ‘a visibilidade que parecía tardar en concederlle unha promoción tan encomiada como a dos oitenta’ (Castaño: online).

Maior repercusión crítica que as carpetas de poesía tívoo o proxecto editorial Letras de Cal, obxecto do artigo ao que antes me referín e dun estudo elaborado con metodoloxía sistémica (Louzao 2006). Ademais da contextualización da iniciativa no campo literario dos oitenta, a voz crítica de Mario Regueira situou este e outros proxectos de autoxestión e autoedición nunha literatura cunhas características propias derivadas en gran medida do seu reducido tamaño:

Se por unha banda isto exerce o seu influxo negativo en moitos aspectos e afecta elementos tan dispares como a crítica, o mercado editorial ou os lectores, tamén é certo que neste caso concreto esa extrema intercomunicación funciona como un potenciado de acción colectiva. Un grupo de catorce escritores e escritoras que inicie un proxecto editorial ou de difusión ten un peso porcentual moi superior ao que tería en calquera outro sistema, e non faltan exemplos que o corroboren. Unha editora pequena e autoxestionada, por poñer un exemplo non exclusivo da miña idea de grupo, non pasaría noutros lugares dunha simple anécdota ou dunha rareza, pero no noso contexto pode catapultar un cambio que as grandes editoras foron incapaces de realizar, de dar prioridade aos xéneros máis descoidados por estas e dar aos discursos subalternos unha relevancia inesperada. (Regueira 2005: 21)

Foron varias as ocasións nas que dediquei liñas críticas a obras de edición singular como o libro-obxecto *Futuro: bolsa de mareo* (2004) da Corporación Semiótica Galega; o poemario de factura artesanal *Escura e*

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

transparente (2006), de Baldo Ramos; *Facer Merzbau ou non posible* (2007), de David e Estevo Creus, que combina os formatos libro, autocolante e DVD; ou *Apuntamentos para un cuarto confuso e cambiante* (2009), da colección senlleira Bourel. Con estas escollas pretendín dar visibilidade a obras que corrían o risco da desatención por se tratar de produtos pouco convencionais e de ‘formas de expresión ás que o lector común non está demasiado afeito, tanto pola falta de propostas no escenario galego como pola súa escasa difusión’ (Nogueira Pereira 2005: online). Nas liñas que abordei estas obras reflexionei tamén sobre como ‘a historia da poesía galega das últimas décadas terá que dedicar nalgún momento algunhas páxinas ao seu envoltorio externo, é dicir, a aspectos materiais e plásticos como a capa, a portada, a tipografía ou a ilustración’, e ponderei o papel das edicións singulares a miúdo ausentes nos discursos críticos e historiográficos, relegadas ás marxes polas dinámicas do mercado:

A profesionalización da edición galega, nun lento camiñar cara á normalización cultural, homoxeneizou, como era de agardar, as coleccións de poesía das principais editoras, de xeito que, malia o coidado dalgunha delas, o espazo para a singularidade quedou considerablemente reducido e, agás excepcións, relegado á edición do autor. Tal proceso foi o prezo inevitábel dunha transformación necesaria no mercado editorial galego. (Nogueira Pereira 2006b: online)

Estas advertencias, e outras feitas na mesma liña, pretendían evidenciar o silencio crítico existente arredor daquelas edicións que, ou ben aparecen fóra das canles editoriais convencionais, ou ben se diferencian polo seu paratexto externo. Alén diso, tiñan como obxectivo, se non contradicir, si matizar o discurso da normalidade tamén no ámbito editorial. Nesta cuestión volven resultar oportunas as reflexións de Mario Regueira sobre as edicións de autor como indicio do ‘peso simbólico fundamental’ da poesía na cultura galega:

Non só contamos con algunhas das editoras que máis poemarios publicaron de toda Europa, senón que a porcentaxe de libros, premios e posibilidades de edición é, a todas luces, enorme para a lingua minorizada dun país de menos de tres millóns de habitantes. É unha intuición que se reforza a pouco que nos achegemos á creación non canonizada: o interese que xeran os obradoiros de poesía, a poesía na rede ou aquela á que non temos acceso, pois acontece no ámbito privado. Tamén se contabilizamos as frecuentes edicións de autor dedicadas ao eido poético. (Regueira 2020: 22)

A particularidade á que se refire Regueira debera estenderse ao meu entender tamén aos fanzines, edicións fóra de colección, edicións artesanais e outros produtos que a miúdo quedan excluídos do discurso crítico dominante.

Conclusións

O carácter excesivamente prescritivo da crítica literaria galega, a falta de espazos para o debate e a mutua dependencia entre esta disciplina e a historiografía conferiron aos seus discursos un certo inmovilismo. Nese senso,

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

son numerosos os exemplos nos que as inercias marcadas polas primeiras análises son asumidas e reiteradas en traballos posteriores. A escaseza de estudos sobre a propia crítica impide unha reflexión que mitigue estas dinámicas.

No que respecta á poesía do período que vai de 1975 até o momento no que isto escribo, é posíbel identificar unha serie de ámbitos nos que algunhas voces críticas se afastaron destas inercias para rectificar ou mesmo cuestionar o relato dominante, e para identificar zonas que non foran aínda suficientemente iluminadas. Así acontece coa periodización da poesía galega posterior ao final da ditadura, tanto a súa data e obras fundacionais, todas elas matizadas pola crítica, como a súa organización en décadas que, a pesar de ser discutida, segue rexendo hoxe en día os estudos literarios. Outro ámbito no que se percibe vontade de revisión dos discursos previos é o relativo ao xénero, onde o papel da crítica de signo feminista resultou fundamental para recuperar nomes nun relato historiográfico escrito polo patriarcado. Nos últimos anos, algunhas voces críticas implicáronse en dar visibilidade tamén a aquela poesía que representaba identidades sexuais non normativas, e que fora historicamente ignorada, cando non incomprendida. Esta crítica, que procura un distanciamento dos discursos oficiais, matizou tamén a consideración da poesía social, desde a súa utilización como baliza na delimitación de etapas até a súa consideración pexorativa e o seu silenciamento. Por último, tampouco cómpre esquecer o papel daquela crítica que visibilizou a poesía que se afasta, polas súas características editoriais, da norma: edicións de autoría propia, libros-obxecto e, en xeral, produtos non convencionais.

A pesar dunha forte tendencia a seguir as liñas marcadas polos textos críticos inaugurais, voces como as que aquí se abordaron a modo de exemplos de casos prácticos conseguiron achegar matices que deconstruíron e reaxustaron os relatos dominantes. Con maior ou menor éxito, os camiños abertos nas marxes dos discursos hexemónicos permiten apreciar un panorama máis complexo e dinámico da crítica de poesía na literatura galega.



*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

Obras citadas

- ÁLVAREZ, Rosario, Anxo ANGUEIRA, María do Cebreiro RÁBADE e Dolores VILAVEDRA, coords., 2014. *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada* (Santiago: Consello da Cultura Galega).
- AMARELO MONTERO, Daniel, ed. 2020. *Nós xs inadaptadxs. Representações, desejos e histórias LGBTIQ na Galiza* (Santiago: Através).
- AXEITOS, Xosé Luis, 1993. 'A poesía nos últimos trinta anos', *Colóquio. Letras* 138: 163.
- BLANCO, Carmen, 1991. *Literatura galega da muller* (Vigo: Xerais).
- , 1994. *Libros de mulleres (Para unha bibliografía de escritoras en lingua galega, 1863-1992)* (Vigo: Edicións do Cumio).
- , 1995. *Nais, damas, prostitutas e feirantas* (Vigo: Xerais).
- BOGUSZEWICZ, María, Ana GARRIDO GONZÁLEZ e Dolores VILAVEDRA, eds., 2018. *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria* (Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos).
- CALLÓN, Carlos, 2003. 'Da sátira ó orgullo. Itinerario homosexual pola Literatura galega', *Galicia Hoxe. 'Revista as Letras'* 472, 4 xuño 2003.
- CASAS, Arturo, 1995. 'Perante o tempo escrito. A indagación poética de Álvarez Cáccamo', *A Trabe de Ouro* 22: 201-208.
- , 2008a. 'A crítica académica da literatura galega: perspectivas e propostas', en Eyré, Nogueira & Rodríguez 2008: 29-40.
- , 2008b. 'Redes, interacción lectora e continuum crítico', en Eyré, Nogueira & Rodríguez 2008: 137-140.
- CASTAÑO, Yolanda, online. 'Poesía entre dous séculos'. *Historia da Literatura Galega*. Asociación Sócio-Pedagóxica Galega. <http://literaturagalega.as-pg.gal/index.html>
- COCHÓN OTERO, Iris, 1998. 'Dicción, contradicción e nación: a incorporación do mundo no discurso poético último', *Grial* 140: 717-730.
- , 2001. 'A poesía de fin de milenio: O reaxuste dos anos noventa', en Darío Villanueva (coord.), *Galicia. Literatura*, tomo XXXIII, *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*: 365-417 (A Coruña: Hércules de Edicións).
- DACOSTA, Marta, 2005. 'A Xeración do Dragón das Letras. A literatura galega ante o século XXI', en *Entre dous séculos. III Encontro de Novos Escritores/as*: 121-127 (s. l: AELG).
- DOMÍNGUEZ PRIETO, César e Manus O'DUIBHIR, eds., 2014. *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe* (Santiago: Servizo de Publicacións da USC).

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

EYRÉ, Xosé Manuel, María Xesús NOGUEIRA & Olivia RODRÍGUEZ, eds., 2008. *A crítica literaria galega* (s.l.: AELG, Sección de Crítica).

FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz, Elena FREIRE PAZ e Xaquín FERNÁNDEZ CAMPOS, eds., 2016. *A crise de Occidente* (Lugo: Axac).

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Luciano, 1994. 'Alfonso Pexegueiro, a liberdade da linguaxe exiliada', *A Trabe de Ouro* 20: 521-532.

FILGUEIRAS FACHAL, Paulo, 2011. 'De nómades e sedentarios. Desexo e identidade na poesía de Antón Lopo', *Boletín Galego de Literatura* 45: 175-195.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, 1996-1997. 'Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: entre la palabra y la realidad', *Revista de lenguas y literaturas castellana, gallega y vasca* 5: 263-276.

—, 1997. 'A poesía galega dos noventa e a reacción contra a poesía dominante', *O Correo Galego, Chineses* 3, 3 xaneiro 1997: 3-7.

—, 1999. 'Poesía: bos comentarios e modelos diversos', *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1998, 261-269.

—, 1999-2000. 'Tres argumentos para di/versificar as identidades de xénero: Arden, Pronomes e Lob*s', *Lectora* 5-6: 89-95.

—, 2005. *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación* (Vigo: Xerais).

—, 2006. 'Anatomía de tanta visibilidade', *Madrygal* 9: 69-72.

—, 2013. 'Complicidades y silencios. Literatura y crítica feminista en Galicia', *Sociocriticism* 28: 53-89. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2392>

HERMO, Gonzalo, 2013. 'Rostros marondos ou sobre como reler a poesía erótica dos 90', *Proxecto Derriba*, <http://proxectoderriba.org/rostros-marondos-ou-sobre-como-reler-a-poesia-erotica-dos-90/>

LEMA PARÍS, Ánxela, 2018. 'Sobre ruptura(s) coa heteronormatividade e (homo)erotismo na poesía galega', en Boguszewicz, Garrido González e Vilavedra: 56-65.

LOURIDO, Isaac, 2008. 'La poesía gallega actual. Una visión panorámica', *Galerna* VI: 29-41.

LOUZAO OUTEIRO, Miguel, 2006. *'Letras de Cal' na produción poética galega dos 90* (Santiago: Laiovento).

MARCO, Aurora, 1984. 'Escritoras galegas do XIX. Lembranza de Avelina Valladares', *Grial* 84 : 213-226.

MARTÍNEZ DELGADO, Verónica, 2015. 'Visión de xénero na crítica literaria galega feita na Galiza', *Madrygal* 18: 57-59.

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena, 2014. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego* (Santiago: Através).

MONTEAGUDO ROMERO, Henrique, 1985. 'Dez anos de poesía galega', *Grial* 89: 270-293.

NICOLÁS, Ramón, 2008. 'A crítica xornalística da literatura galega', en Eyré, Nogueira & Rodríguez 2008: 13-26.

NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús, 1997. 'Poesía galega dos oitenta', *Boletín galego de literatura* 18: 57-84.

—, 2000. 'Espacios para a palabra no solpor do milenio. Crónica de Letras de Cal', *Madrygal* 3: 59-66.

—, 2003. 'A poesía galega actual. Algunhas notas necesariamente provisórias para un estado da cuestión', *Madrygal* 6: 85-97.

—, 2005. 'Para iconoclastas e nostálgicos', culturagalega.org, lg3, http://culturagalega.gal/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=626&Cod_prsa=&Cod_prdccn=508

—, 2006a. 'María Mariño Carou: Un fenómeno de recepción', *Festa da palabra silenciada* 21: 32-42.

—, 2006b. 'Sintaxe de sombras', culturagalega.org, lg3, http://culturagalega.gal/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=895&Cod_prdccn=636

—, 2007. 'Algo parecido á liberdade', *Grial* 175: 135.

—, 2014. 'Da restauración da escritora á reformulación do pacto. Rosalía de Castro á luz do feminismo', en Álvarez, Angueira, Rábade e Vilavedra 2014: 778-791.

—, 2016. 'Escribir despois de Auschwitz. Apuntamentos sobre conflitos e discursos sociais na poesía galega actual', en Fernández Herrero, Freire Paz e Fernández Campos: 121-138.

—, 2020. 'Outros desejos, outras palabras. A representação de identidades sexuais não-normativas na literatura galega contemporânea', en Amarelo Montero: 31-44.

PALACIOS GONZÁLEZ, Manuela, 2005. 'How green was my walley: the critique of the picturesque by Irish and Galician women poets', *Feminismo/s* 5: 157-175.

—, Laura LOJO & María Xesús NOGUEIRA, eds., 2010. *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women's Writing* (New York: Peter Lang).

*Outras miradas críticas á
poesía galega de 1975 a hoxe.
Algúns casos prácticos*
María Xesús Nogueira
Pereira

—, 2011. 'Landscape in Irish and Iberian Galician poetry by Women Authors', *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.5, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1905>

— & María Xesús NOGUEIRA PEREIRA, 2014. 'Endangered Landscapes: Poetic Interventions in Ireland and Galicia', en Domínguez Prieto e O'Duibhir: 185-205.

PENA PRESAS, Montse, 2008. 'Letras galegas "María Mariño"'. Unha análise da recepción da obra da poeta', *Lectora* 14: 269-284.

—, 2011. "Os grupos poéticos despois de Letras de Cal: entre a resistencia e a anovación", *Boletín Galego de Literatura* 4: 65-77.

QUEIZÁN, María Xosé, 1998. *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal* (Santiago: Laiovento).

RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, 2010. 'Critical Styles: A Look at the Functions of Galician Feminism Criticism', en Palacios, Lojo & Nogueira: 55-63.

REGUEIRA, Mario, 2005. 'Xeografías imposíbeis', en *Entre dous séculos. III Encontro de Novos Escritores/as*: 19-21 (s. I: AELG).

—, 2008. 'Por unha literatura maronda'. *Galicia Hoxe*, 3 de outubro: 33.

—, 2020. 'A vida das cidades', *Sermos Galiza* 385: 22.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, 1986. 'Nueva poesía gallega', *Cuadernos del Norte Monografías* 3: 198-109.

—, 1989. 'O texto na historia da literatura: Ferrín e Arcadio no cambio de rumbo de 1976'. *Poesía galega: metodoloxía e crítica*: 249-274 (Vigo: Xerais).

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Luciano, 1986: *Desde a palabra doce voces. Nova poesía galega* (Barcelona: Sotelo Blanco).

— & Teresa SEARA, 1997. *Para saír do século. Nova proposta poética* (Vigo: Xerais).

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia, 2008. 'María Mariño no sistema literario galego. Reflexións críticas', *Madrygal* 11: 83-89.

VILLANUEVA, Darío (coord.), 2001. *Galicia. Literatura*, tomo XXXIII, *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro* (A Coruña: Hércules de Edicións).

VV. AA., *Historia da Literatura Galega*, AS-PG, <http://literaturagalega.as-pg.gal/>

Article

A crítica na primeira traxectoria de *Grial*. Da emerxencia do campo literario galego á hexemonía cultural (1951-1966)

Mario Regueira

Universidade de Santiago de Compostela /
Asociación Galega da Crítica

Keywords

Criticism
Post-war Spain
Pierre Bourdieu
Galician Literary Field
Literature
Grial
Galaxia

Palabras clave

Crítica
Posguerra
Pierre Bourdieu
Campo literario galego
Literatura
Grial
Galaxia

Abstract

This article examines the role of the magazine *Grial* as the first media outlet created by the publishing house Galaxia during post-war Spain and under a hostile dictatorship. It pays special attention to the function of impressionist and cultural criticism in the context of the reconstruction and emergence of a minority literary field, as well as to the gradual configuration of the magazine as an institution that serves the subfield of ideological production represented by Galaxia.

Resumo

O artigo trata do papel da revista *Grial* como primeiro medio de comunicación creado pola Editorial Galaxia baixo unha ditadura hostil. Prestamos especial atención ao papel da crítica impresionista e da crítica cultural nun contexto de reconstrución e emerxencia dun campo literario minorizado. Tamén á paulatina configuración da revista como unha institución que serve ao subcampo de produción ideolóxica que representa Galaxia.

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira



Analizaremos neste artigo o papel da crítica literaria nun eido tan concreto como a revista *Grial*. Desde a fundación da editorial Galaxia (1950), fíxose evidente a necesidade dun instrumento para completar a configuración dun campo literario que mediu en dous tempos as súas tensións co réxime franquista. Conflitos evidentes na frustración da primeira tentativa de revista, a *Colección Grial* (1951-1952) e máis matizados na segunda etapa (1963), cando xa se atravesaran os momentos máis duros de tensión coa ditadura e o proxecto podía aspirar a completar algunhas das súas carencias.

Analizaremos como o círculo de Galaxia emprega *Grial* como un elemento para configurar non só os límites aceptados do emerxente campo literario galego, senón a súa propia postura dentro deste. Un punto de vista no que nos referiremos á crítica literaria que o medio acolle, mais tamén a aquelas publicacións que poidan atinxir o concepto de ‘crítica cultural’ e que se refiren ás posturas identificábeis co círculo da editora, nun contexto no que estas delimitaban tamén unha postura política imposíbel de enunciar por outros medios.

Baixo unha perspectiva que remite principalmente ás teorías de Pierre Bourdieu (1995) e Antón Figuerola (2008, 2010) propoñémonos analizar a cuestión da crítica nun contexto fundamentalmente sociolóxico no que o campo literario galego aborda unha emerxencia paralela a unha necesidade de definición propia. Para iso centrámonos no período que inclúe a *Colección Grial* (1951-1952), disimulada ante a censura baixo o formato dunha colección de libros, e os primeiros catorce números da revista que apareceron trimestralmente entre o verán de 1963 e o final do ano 1966. Trátase dunha delimitación que ten como baliza a Lei de Prensa e Imprenta dese último ano, a grande modificación lexislativa que o franquismo realiza sobre a cuestión, e unha das marcas obxectivas do relativo abrandamento do réxime. Formalízase así unha etapa que xa aparece anunciada por acontecementos como a propia reaparición da revista e que tamén coincide cun aumento de importancia social e unha certa institucionalización do proxecto de Galaxia. A elección de Ramón Piñeiro en 1967 como membro numerario da Real Academia Galega, unha das poucas institucións toleradas polo franquismo e con continuidade desde os tempos de pre-guerra, acabaría culminando unha transformación que senta as bases do momento no que, morto o ditador, algunhas das figuras vinculadas á editora acaben xogando un papel político no escenario da Transición e a posibilidade da autonomía.

Contexto socio-histórico. A posguerra como tabula rasa

A posguerra galega é un período complexo no que conviven diversas estratexias e un amplo abano de actuacións. Entre elas podemos identificar as actividades que van encamiñadas a reorganizar o galeguismo na clandestinidade e as que, nun polo completamente oposto, apostan por protagonizar o novo momento das relacións entre a cultura galega e unha ditadura que, recoñecéndolle unha identidade folclórica, patrimonial ou sentimental, considera innegociábel calquera elemento que poida saír destes parámetros. Estas dúas grandes correntes non sempre se mantiveron unívocas nin atopamos unha coherencia completa ao respecto delas nos distintos

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

1

Como demostran a maior
parte dos libros editados durante
o conflito e nos primeiros anos da
posguerra (ver Alonso Montero &
Villar 1999).

actores da época. Persoas que viñan da clandestinidade ou que existían nunha legalidade sospeitosa, con distintas experiencias da represión, apoiaron económica e socialmente, mesmo dende a crítica aberta, algúns dos proxectos máis vinculados a crear novas vías culturais dentro do franquismo. Esta situación só é entendíbel dende a perspectiva de case tabula rasa que crea o golpe de estado na cultura galega, facendo desaparecer todas as súas industrias editoriais e culturais, levando ao exilio ou á morte ás persoas implicadas nelas e reducindo a práctica literaria a eses marcos mencionados, nos que poderíamos matizar tamén unha certa tolerancia ás líricas afectas ao réxime ou asinadas por autores que o eran.¹

Analizar a posibilidade da crítica galega de posguerra é, por tanto, pensar nunha práctica cultural reconstruída desde practicamente o cero absoluto. Os debates acontecidos nos medios galeguistas de pre-guerra, ou a atención aos esforzos editoriais que perseguían ampliar os ámbitos sociais da literatura galega, perden relevancia ante unha situación límite, na que a simple persistencia da cultura escrita en lingua galega se converte nun obxectivo de primeira orde para a inmensa maioría dos axentes implicados. Por outra parte, podemos considerar que a literatura galega do período anterior á guerra estaba lonxe de ter as características clásicas dun campo literario normalizado, encadrándose máis como unha literatura minorizada nun longo proceso de emerxencia. Unha situación na que a identidade e límites do campo literario aínda estaban baixo debate, así como a cuestión da autonomía do escritor ante un subcampo de produción ideolóxica que mantiña unha forte tensión normativa sobre el (Figuerola 2015: 150-151). En liñas xerais, estamos ante unha situación herdada e agravada na tardía posguerra na que agroman os primeiros proxectos editoriais vinculados ao galeguismo.

A primeira crítica

Non sorprende, por tanto, que as primeiras publicacións que acollen algo semellante á crítica literaria sexan espello, en moitos casos, do intenso debate ideolóxico que está no fondo da re-emerxencia dun eventual campo literario galego. Unha realidade que conta tamén cunha renovada presenza de espazos situados fóra da Galiza territorial que, debido á grande afluencia de exiliados, reforzan ou inician o seu papel como focos de creación literaria, editoriais, e tamén de distintos tipos de crítica.

Isto é así xa desde un dos primeiros medios que tratan de orientarse á cultura galega, o xornal *La Noche*, que desde 1946 mantén unha modesta liña de representación e simpatía coa cultura galega que amplifica notabelmente co 'Suplemento del Sábado' en 1949. Creado grazas á proximidade do director do xornal con persoas relacionadas co ambiente galeguista, o medio publica só dezaseis números entre 1949 e 1950, tendo un papel moi relevante no seu final un número monográfico adicado ao pasamento de Castelao no exilio (Fernández del Riego 1996: 13). Con todo, corresponden ás súas páxinas as primeiras tentativas de crear unha armazón crítica que, mesmo abordando en ocasións a narración da ausencia de novidades e a enumeración da carestía, favoreza a noción de que hai elementos que deben ocupar o seu espazo. Aínda así, e non só polo seu final nunha escaramuza política co réxime, o que máis caracteriza o Suplemento del Sábado é esa submisión a un subcampo de produción ideolóxica que, desde unha convivencia imposible coas novas estruturas políticas, trata de seguir validando modelos literarios próximos á Xeración Nós, parámetros nos que destacan a importancia

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

2

Isto é elocuente en artigos
como o de Carvalho Calero (1949:
4) onde dá conta da escaseza
existente no panorama lírico do
ano.

3

O Instituto Padre Sarmiento,
entidade xestionada por figuras
como Sánchez Cantón e Filgueira
Valverde que, formada co espolio
do Seminario de Estudos Galegos
da pre-guerra, preséntase como
continuador deste ao tempo
que aborda unha actividade
converxente coa ideoloxía
franquista.

da tradución e dunha perspectiva céltico-atlántica da cultura europea, moi doada de facer pasar a ollos dun réxime que ten moi recente a súa colaboración co nazismo.

A simple necesidade de que apareza unha crítica que non ten, en moitas ocasións, máis labor que lamentar a ausencia ou precariedade do seu obxecto denota até que punto os parámetros ideolóxicos pesan no programa de emerxencia dun campo literario nunha situación extrema.² Trátase dunha tendencia que, despois do peche do Suplemento, continúa nas páxinas do xornal *La Noche*, evoluíndo conforme o facía o propio panorama editorial e literario galego. Ao mesmo tempo, moitas das publicacións que atinxen ás novidades editoriais producidas en galego durante os primeiros anos da posguerra ocúpense, en realidade, dun debate político que deixa en evidencia a anomalía do momento, así como a falta radical de autonomía dun campo literario que algúns axentes tratan de reconstituír elaborando unha *illusio* determinada pero aínda moi aberta na súa concepción (Bourdieu 1995: 337).

Dentro deste conxunto de debates podemos mencionar a resposta de Sánchez Cantón no *Cuaderno de Estudios Gallegos* a uns dos paratextos da edición americana (1949) do libro de Castelao *As cruces de pedra na Galiza* (Sánchez Cantón 1951: 298), onde ten un papel importante a reivindicación da continuidade do novo Instituto Padre Sarmiento.³ Tamén o enfrontamento acontecido en 1951 nas páxinas do diario *Pueblo* entre Juan Aparicio (1951a, 1951b) e Xosé María Castroviejo (1951) a respecto da aparición dunha tradución galega de Heidegger xustamente na *Colección Grial*, relevante por como representa a confrontación entre dúas sensibilidades afíns ao réxime sobre as posibilidades de ampliación da lingua galega máis aló dos coutados espazos que o franquismo lle viña reservando, pero tamén polo papel que xogou no final do proxecto da revista. Tamén poden encadrarse dentro disto as diversas polémicas sobre o papel da lingua na configuración da literatura galega, como a protagonizada por Ramón González-Alegre sobre a aparición do cuarto tomo da *Escolma de poesía galega* lanzado por Galaxia en 1955 e adicado á poesía contemporánea (González-Alegre 1955). O autor critica a orientación filolóxica que deixaba fóra a aqueles poetas que non escribían en galego (e nos que podía contarse a si mesmo). Un debate que se estende aínda noutras publicacións cun intercambio a catro bandas entre Xosé Luís Méndez Ferrín, Gonzalo Rodríguez Mourullo, Miguel González Garcés e un Leonardo Crispín, probablemente un alcume non identificado (Acuña 2012: 13-15).

Naturalmente, pouco ou nada destes episodios pode ser considerado como 'crítica literaria'. Os debates, mesmo versando sobre publicacións potencialmente encadrábeis na literatura galega, céntranse no papel político das novas institucións e a súa disputada continuidade coas da época republicana, a pertinencia de que a escrita en lingua galega comece a 'invadir' eidos vetados por parte da ditadura e, moi especialmente, sobre o criterio que ten que definir esa mesma 'literatura galega'. Trátase de cuestións que están presentes tamén nas escasas obras de historiografía literaria desta época: mesmo tendo en conta as súas perspectivas irreconciliábeis en moitos aspectos, é relevante que tanto o *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores* de Antonio Couceiro Freijomil (1951-1953) como o *Manual de Historia de la Literatura Gallega* (1951) de Francisco Fernández del Riego, un dos primeiros intentos de sistematización por parte de Galaxia, partan dun principio que refuta o criterio filolóxico, acollendo autores vinculados á Galiza con independencia da súa lingua de expresión.

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

4

Agrupados ás veces nunha sección chamada 'Crítica de libros', un título moitas veces esaxerado, pois algúns dos artigos que acolle non teñen libro real ou recente ao que referirse e acaban sendo reflexións literarias, comentarios de publicacións periódicas ou rescates de voces e obras emblemáticas da cultura galega.

Porén, e mesmo tendo en conta estes titubeos iniciais, a posguerra galega encamiña os seus actores culturais á conformación dun *habitus* baseado no criterio filolóxico, unha proposta que vai ser aceptada cunha rapidez sorprendente e á que acaban adaptándose mesmo varios dos seus máis duros críticos do ámbito literario (tanto González-Alegre como González Garcés van, xa a comezos dos anos sesenta, publicar obras en galego, aceptando tacitamente que son estas as que os habilitan para ostentar o título de escritor no campo literario propio). Trátase dun *habitus* no que ten unha importancia moi ampla a política seguida pola editorial Galaxia e moitos dos actores que consegue reunir ao redor do seu proxecto. E isto é así a pesar de que, dando sempre unha importancia central á lingua galega, a propia dirección da editorial oscila de forma bastante notábel entre o criterio filolóxico e a configuración dunha especie de 'programa étnico' (Regueira 2020: 200) no que a literatura galega sería definida por unha serie de características inmanentes, ás que poder sumar a de estar escrita en lingua galega (Piñeiro 1959: 13). Trátase dun camiño que finalmente non frutifica, en boa medida pola influencia de Ricardo Carvalho Calero e o seu traballo académico para a editorial, fundamental á hora de establecer unha definición da literatura galega que, en liñas xerais, continúa viva até hoxe e que atopa a súa baliza máis relevante na *Historia da Literatura Galega Contemporánea* (1963), clave tamén para a configuración dun canon literario galego que, entre outras funcións, asenta unha base canónica que permite recuperar a noción de campo e a súa idea de continuidade entre os períodos de pre e posguerra.

A Colección Grial

A ditadura prohibe inicialmente a publicación de prensa periódica e revistas en linguas distintas do español. Desta maneira, é inviábel a configuración dun medio que teña o galego como lingua vehicular ou principal, aínda que si podemos rexistrar un ocasional emprego da lingua na prensa diaria, principalmente asociada a elementos líricos, folclóricos ou populares. Mesmo os comentarios sobre libros escritos en lingua galega aparecen, moitas veces, en castelán. Nesta situación, chega a ser vital para Galaxia a conquista dun medio de comunicación que sirva de voz ao seu proxecto editorial, unha empresa que representa, ao mesmo tempo, unha proposta política para a pervivencia da identidade galega no novo escenario. Con esta intención, a editora disimula unha revista cultural bilingüe baixo a forma da *Colección Grial*, na que cada número é presentado como un libro colectivo, conformado por artigos longos que xiran ao redor dun mesmo tema, aínda que tamén con outras seccións dedicadas á creación literaria ou ao comentario de libros.⁴ A intención é que saian catro números ao ano, xusto o tempo que tarda o réxime, baixo a influencia de Juan Aparicio (Dasilva 2008), en dar cabo do proxecto. Hai que agardar o relaxamento da ditadura a comezos dos anos 60 para que *Grial* reapareza, xa como revista, cunha continuidade que persiste até os nosos días.

Nas páxinas da *Colección Grial*, artigos como 'A máis recente poesía galega', asinado por Francisco Fernández del Riego e Ángel Johan (1951), tratan de dar conta dun ano na poesía da Galiza, analizando a práctica totalidade da produción en lingua galega desta. É unha sección que inclúe cinco críticas de libros escritos en galego, todos do proxecto amador da colección Benito Soto e repartidos entre os dous críticos. É significativa a

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

5

Neste contexto tamén é excepcional a aparición de *A xente da Barreira* (1951) de Ricardo Carvalho Calero como primeira novela da posguerra en lingua galega a través dun premio organizado por Bibliófilos Gallegos (ver Regueira 2020).

reflexión que, baixo un título común, engloba nun mesmo artigo estas análises individuais:

Na historia da nosa lírica a liña criadora, arrinca dos Cancioneiros medievais e mantense nos seguintes fitos representativos: o Renacemento, cos nomes de Rosalía, Pondal e Curros; o Modernismo, cos de Noriega Varela e Cabanillas; o Tempo Novo, cos de Manuel Antonio e Amado Carballo. En íntimo vencello con esta liña de continuidade en camiño, maniféstase o labor poético de hoxe. (Fernández del Riego & Ángel Johán 1951: 61)

Afirmacións que denotan de maneira clara dúas cuestións: a primeira é a necesidade de recuperar a historia da nación, mesmo sublimándoa baixo a recuperación dunha historia literaria que trata de reconstruírse. Pensemos que a nomenclatura empregada no artigo é anterior á fixación historiográfica de Carvalho Calero. A segunda cuestión é a importancia que ten manter ininterrompida esa liña da creación literaria en lingua galega, mesmo obviando os seus períodos de silencio: tanto os chamados Séculos Escuros como a paréntese da Guerra Civil quedan sequera sen mención e non se lles recoñece relevancia á hora de deter esa continuidade que parte do esplendor medieval. Trátase dunha centralidade que pode contrastarse coa crítica separada que Ángel Johán (1951: 84-85) dedica a *Romance del Tiempo* do poeta canario Pedro Lezcano ou co feito de que na lista non se inclúa ningunha das obras editadas en castelán pola mesma colección Benito Soto. Percibimos nestas primeiras achegas a unha crítica 'impresionista' (Reyes 1944: 28) a necesidade de que aparezan as distintas pezas que teñen que conformar un campo, aínda que sexa necesario sobredimensionalas para que cumpran o seu obxectivo. Tamén é evidente a actitude que persoas adicadas á crítica manteñen respecto do criterio filolóxico en función do xénero literario. A pesar de que a limitación da lingua galega á lírica que fai o franquismo vai constituír un dos problemas máis graves aos que se enfrente a editora, tamén supón un capital simbólico que non poden deixar de lado, especialmente nunha situación incerta e problemática. Se Francisco Fernández del Riego inclúe autores galegos de expresión castelá no seu *Manual de Historia de la Literatura Gallega* dese mesmo ano, parece que a expresión poética e a súa carga de prestixio conserva unha vinculación intensa coa lingua galega, como demostran artigos deste tipo e como queda de manifesto tres anos despois coa publicación da *Escolma* (Fernández del Riego 1954), organizada en función do criterio filolóxico e polémica precisamente por iso.

Porén, pouco máis espazo hai nos anos 1951 e 1952 para outras achegas de 'novidades' en lingua galega, nun momento no que o tecido editorial propio está a reconstruírse e mantén aínda unha forte vinculación coa bibliofilia e a recuperación de obras antigas, tendencias que centran un panorama onde as creacións novas entran moi amodo e de forma problemática.⁵ Os artigos da *Colección Grial* céntranse máis no reforzamento dun canon literario do que, porén, aínda falta unha definición concreta e un traballo historiográfico serio. Desta maneira, nos números da *Colección Grial* temos lecturas de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro (Casas 1951), a reivindicación de Curros Enríquez (e Emilia Pardo Bazán) no tema do terceiro número, a recuperación dun autor como Nicomedes Pastor Díaz (Carvalho Calero 1951), ou a importancia da lírica 'galaico-portuguesa' (Rodrigues Lapa 1952). Trátanse de novas manifestacións da relevancia que

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

ten a historiografía para o proxecto, algo do que tamén dá conta a crítica ao *Manual de Historia de la Literatura Gallega* de Fernández del Riego que asina Neumandro (Ánxel Fole 1951). É o primeiro proxecto historiográfico da editorial Galaxia e, como xa apuntamos, acolle un criterio territorial, aínda que dando máis importancia estrutural ás voces que se expresaron en galego, algo que sen dúbida está detrás da crítica de Fole por non dar máis relevancia á obra de Valle-Inclán, que é entendida como das máis relevantes da 'literatura galega'. Aínda que sen dúbida existe unha influencia clara da obrigatoriedade de buscar acomodo no ambiente hostil da ditadura, esta estratexia de supervivencia non explicaría todas as decisións de organización dun campo emerxente que se dan nesta época, como deixan entrever reflexións coma esta ou o feito de que na *Colección Grial* se acollan tamén consideracións sobre a creación en lingua castelá. Exemplifica isto a Emilia Pardo Bazán que comparte o protagonismo do cuarto número con Curros Enríquez como tema principal, pero tamén análises de literatura contemporánea como, por exemplo, as que se ocupan do teatro de Borobó (Castroviejo 1951) ou da narrativa de Camilo José Cela (Fernández del Riego 1952), autores que, desde diferentes distancias ideolóxicas, manteñen relacións cordiais coa editora. A perspectiva que nos deixa esta crítica literaria é a dun campo literario galego como un elemento en construción, sen un criterio organizativo claro, pero cunha enorme ansiedade ao respecto da súa propia historia e en manter unha idea de continuidade para a expresión en galego, especialmente no relativo á lírica, como elemento simbólico que, porén, cumpre tamén unha función limitante.

É unha ansiedade que podemos atopar tamén na crítica de obras historiográficas. A Historia da Literatura entendida como sublimación dunha Historia que representa o núcleo do pensamento galeguista e, por tanto, vetada tamén polo franquismo, non impide que o discurso historiográfico chegue a ter algún protagonismo nesta época. A súa crítica está vinculada ao comentario de novidades editoriais, aínda que estas poidan lerse na mesma clave de precariedade do eido literario. Concretamente na 'Crítica de libros' do segundo volume da *Colección Grial* atopamos unha sección asinada por Benito Varela Jácome (1951) que inclúe dous artigos, un deles centrado nun dos anexos do *Cuaderno de Estudios Gallegos*, medio do polémico Instituto Padre Sarmiento, e outro sobre unha recente tradución da *Historia Compostelana*. Novamente unha perspectiva que permite seguir as novidades posíbeis sobre a materia, forzando moitas veces comentarios que tratan de encher un baleiro, aínda que neste caso menos dependente do criterio filolóxico e colocado máis no factor temático.

Ao lado destes elementos hai que facer notar a presenza do que podemos chamar unha 'crítica cultural' tomada nun sentido amplo, que mestura elementos de corte filosófico e antropolóxico con outros que falan sobre a creación literaria relacionándoa con eles. Nese momento, elementos de corte pseudo-étnico ou antropolóxico como o concepto de saudade centran unha parte importante dos requisitos de galeguidade cos que traballan figuras como Ramón Piñeiro, co mesmo ou máis peso que o que se concede á lingua de creación. A configuración dunha serie de símbolos que farían aflorar a esencia espiritual galega, como un seguro de continuidade baixo calquera situación político-social, incluída unha ditadura hostil, é un dos elementos centrais que caracterizan o pensamento desta etapa do grupo de Galaxia. Aínda que a defensa deste programa perde a súa intensidade nos anos seguintes, a súa forza na década dos cincuenta é particularmente notábel (Regueira 2019, 2020).

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

6

Rodríguez Mourullo, autor de dous libros de narrativa coa editorial Monterrei, abandonaría a creación literaria a finais dos anos 50 por non sentirse recoñecido por unha Galaxia particularmente escéptica ante o cariz existencialista e experimental da súa obra. A consecuencia desta renuncia, Galaxia crea a colección Illa Nova para 'autores novos'. Para unha interpretación en clave bourdieana, ver Figueroa (2010).

Estes parámetros ideolóxicos aparecen constantemente nos artigos da *Colección Grial* e tamén teñen un papel central na perspectiva que, enunciada en prólogos e artigos de prensa, trata de delimitar a literatura galega a un imaxinario concreto formado por unha serie de elementos que serían espello dunha identidade inmanente, en permanente risco de desaparecer afogada pola modernidade ou as correntes literarias experimentais. Tamén aparece, de forma lateral, noutro tipo de contidos, como o 'Inquérito a los pintores' do segundo número da *Colección*, adicado á 'pintura actual en Galicia' e onde hai preguntas explícitas sobre a paisaxe e a saudade como elementos intrínsecos á expresión artística galega. Tampouco podemos deixar de relacionalo con moito do contido que, sexa dunha forma arqueolóxica (Cuevillas 1951), sexa coa mención á grande comunidade espiritual céltica (Otero 1952) recupera a noción atlantista da Xeración Nós.

Estas posturas abandeiradas pola editora e, moi particularmente, por Ramón Piñeiro, están na base da primeira confrontación literaria coas xeracións máis novas, remisas a facer dese esencialismo identitario o único obxectivo da súa creación. Podemos falar de discrepancias producidas en dous tempos: dun lado a que acontece coa escrita de corte existencialista de Gonzalo Rodríguez Mourullo,⁶ a mediados da década dos cincuenta, e que só moi relativamente acaba por atinxir a outros actores que, como Xosé Luís Méndez Ferrín, editan nesa época; do outro, a que acontece a mediados dos anos sesenta entre un grupo máis nutrido, que xa estivera en contacto co experimentalismo do *Nouveau Roman* e que se aproximaba a un galeguismo marxista oposto ás teses de Galaxia. É indicativo como algúns artigos da *Colección Grial* xa manifestan o seu escepticismo fronte a figuras como Sartre ou Camus e o legado do existencialismo na mocidade (Cernadas 1951), rechamante por ser previo ás primeiras obras en galego que manifestaron a súa influencia. Da mesma maneira, cabe destacar que algunhas consideracións sobre autores como Cela recollen xa a cuestión dun pesimismo problemático vinculado á experimentación literaria, aínda que en termos que salvan as súas achegas (Fernández del Riego 1952).

Estas polémicas que aconteceran con algunhas das novas voces da narrativa, cuxo relato escapa ao obxectivo deste artigo, caracterízanse, en calquera caso, por supor ambas unha mestura de confrontación estética e desencontro político. É dicir, poden ser interpretadas como unha loita pola autonomía literaria que se libra simultaneamente entre axentes do campo literario emerxente e tamén os creadores e creadoras fronte ao subcampo de produción ideolóxica.

Grial - Anos 60

Para o momento da re-aparición de *Grial*, en 1963, a crítica xornalística sobre libros en lingua galega xa conquistara algúns espazos. Era frecuente, en parte pola mesma rede de complicidades que propiciara a aparición do Suplemento del Sábado, que se falase sobre a produción literaria en galego en *La Noche* e tamén comezaban a abrirse vías para a crítica noutros diarios como o *Faro de Vigo* ou *El Progreso*, onde nos anos seguintes terán voz algúns actores próximos a Galaxia. Seguía faltando, porén, un medio dedicado exclusivamente á cultura e literatura, e mesmo foran desaparecendo os proxectos modestos que, como a revista *Alba* nos anos 50, conseguiran desenvolver algo semellante desde espazos próximos ao amorismo. No espazo da emigración e do exilio, pola súa parte, o xurdimento de proxectos

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

como *Vieiros* (México, 1959-1968, sen periodicidade fixa) tamén contrastaba coa desaparición de medios clásicos da comunidade galega onde se librara certo debate cultural como *Galicia Emigrante* (Bos Aires, 1954-1959).

A aparición de *Grial* tamén representa un dos elementos que marcan a posibilidade de persistencia de Galaxia como un elemento tolerado polo réxime. A certa distancia temporal xa dos momentos de maior presión, a posibilidade de publicación dunha revista periódica na que a lingua galega ten un grande protagonismo é indicio dun aperturismo do que a editora e os seus membros seguirán beneficiándose nos anos seguintes. Ao mesmo tempo, *Grial* estaba caracterizada, xa desde a breve experiencia da *Colección Grial*, por dirixirse, máis que ao público xeral, á audiencia específica da editora, un colectivo que se presupuña interesado na cultura galega, entendendo esta como un campo de actuación posíbel no que facer persistir un sentido de identidade nun contexto de represión política. *Grial* é unha revista de pensamento e, como tal, vai funcionar tamén como unha extensión da filosofía da editora, unha perspectiva na que tamén cabe a crítica cultural e que substitúe unha política que contaba con moi poucas tribunas naquela altura. Moito do pensamento estético-político do círculo de Galaxia tivera que espallarse a través dos prólogos dos seus propios libros, nos poucos volumes colectivos publicados naqueles anos e nas esporádicas aparicións na prensa e nas revistas culturais dos seus protagonistas. A aparición do medio supón unha nova canle monopolizada polo proxecto, algo que permite tamén a diversificación de voces que apoien os seus postulados.

Poden servir como exemplo ‘Contra a proletarización’ de Ramón Lugrís (1963) e ‘El arte comprometido’ de J. M. López Nogueira (1963), os dous artigos que abren o primeiro número de *Grial*. A refutación dos lugares comúns do pensamento marxista en relación á organización social e á arte, así como a aposta por ideas como o humanismo e o federalismo entroncan notabelmente cos mesmos principios que Ramón Piñeiro explicitara nos anos precedentes (Piñeiro 1951, 1959) e serven para delimitar aínda máis unha postura editorial que, como mencionamos, ambiciona sublimar unha toma de posición política mediada coa inhibición. A insistencia nas liñas abertas por debates que se remontan á década anterior marca tamén o número dous, que abre cun artigo de Ramón Piñeiro (1963) sobre ‘A filosofía i o home’, recuperación dunha comunicación enviada ao I Congreso Nacional de Filosofía de Braga (1955). Nel, insístese no sentimento como única vía para o coñecemento antropolóxico, unha forma lixeiramente máis traballada dalgúns dos tópicos que o autor estivera manexando noutras intervencións, pero que continúa a ter de fondo a perspectiva sentimentalista como única alternativa para chegar á conciencia de pobo que cumpría espertar para o caso galego: ‘Poucas, moi poucas culturas haberá tan dotadas como a galego-portuguesa pra levar a cabo iste análise fenomenolóxico-sentimental do ser do home’ (Piñeiro 1963: 118). Inseparábel deste contexto é tamén a intervención neste segundo número de Álvaro Cunqueiro (1963), co artigo ‘Imaxinación e creación’, validando a postura que cifra na literatura imaxinativa a única vía para dar conta ‘completa’ dos avatares humanos, aseveracións que lembran novamente os debates asociados á aparición das novas narrativas na década dos 50 e o enorme poder que o modelo fantástico-imaxinativo tiña para a editora. Trátase, en certa medida, dos restos dunha tensión que se resolvera en favor da editora. A creación da colección Illa Nova como un espazo para a ‘herexía controlada’ (Regueira 2020: 245) marcaba tamén unha distancia coa literatura dos novos, algo que parecía seguir a perturbar aos que así os consideraban aínda

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

a mediados dos sesenta. É unha boa mostra disto o artigo ‘Sartre. Notas previas’ de Domingo García-Sabell (1964), unha longa reflexión sobre o autor francés e a súa enorme influencia internacional, algo que resultaría temerario negar nese momento histórico. A postura de García-Sabell vai máis ben na liña de tratar de explicar, desde un certo pasmo, de onde pode proceder esa relevancia, ao mesmo tempo que ergue unha teoría na que a presunta decadencia do existencialismo sartreano pode estar relacionada co seu fatalismo. Un pesimismo que non dubida en relacionar psicoloxicamente coa condición física do propio autor: ‘un inválido das súas máis outas forzas’ (García-Sabell 1963: 362). A postura do núcleo duro de Galaxia ao respecto das literaturas que foxen do seu proxecto continúa a deitar a mesma ollada escéptica contra todo o que consideren pesimismo estranxeirizante, mesmo recoñecendo a puxanza que puido ter nalgúñas voces autorais: ‘Nisa tece-deira foron tecidas moitas angurias auténticas das mozas promociós inteleitoales... E tamén moitas, moitísimas máis que eran puro mimetismo, imitación bastarda, lexítima moda, parva estupidez’ (García-Sabell 1963: 348). Trátase dun xuízo que mal oculta a súa dureza desde unha análise pretensamente erudita, pero no que hai un principio de asunción da lexitimidade dalgúñas das formas da literatura das novas voces. Resulta evidente que a polémica literaria formulada como unha dicotomía entre compromiso político e liberdade creativa continúa a ocupar moitas das preocupacións que se expresan durante estes anos.

No cuarto número aparece ‘Humorismo e sociedade’ de Juan Rof Carballo (1964), un artigo longo con moitas referencias ao libro de Celestino Fernández de la Vega *O segredo do humor*, do ano anterior. Trátase da obra dun colaborador moi próximo a Ramón Piñeiro, fortemente esportada por este e adicada a un dos elementos considerados esenciais do seu programa. Este longo comentario dunha figura respectada e con autoridade como Rof Carballo a un libro que non deixaba de ser unha das novidades editoriais de Galaxia é unha mostra da importancia que se lle concede dentro da editora a continuar reflectindo as liñas fundamentais dese marco esencialista. Tamén outros aspectos amplos desta concepción político-filosófica, seguida como estratexia principal da editora, seguen aparecendo neste medio. Entre eles, a consideración da paisaxe como un elemento fundamental, que xa se deixa notar no segundo número, e da man dun representante do galeguismo de pre-guerra, Valentín Paz Andrade (1964). Trátase dun programa que evoluciona, aínda que continúa controlado polo núcleo forte de Galaxia, como demostra a recepción crítica do libro de Ramón Lugo, *Vicente Risco na cultura galega*, que asina Xosé Luís Franco Grande (1964), saudado como unha grande achega a delimitar unha figura cuxo legado o propio Ramón Piñeiro quería poder controlar e usufrutuar, especialmente despois do seu pasamento. O libro de Lugo e o seu prólogo poden ser vistos como unha parte desta estratexia (Regueira 2020: 91-92).

Podemos dicir porén que, salvo incursións concretas que recollen polémicas pasadas, a parte máis específica e combativa deste programa inicial de Galaxia perde pulso dentro de *Grial* despois dos primeiros números. O contido principal, especialmente aquel que aparece destacado na portada, diversifícase cara a distintos temas de interese galego, incorporando ocasionalmente tamén algunhas plumas estranxeiras. Reflexións sobre diversos momentos históricos do país, comentarios sobre arte e algúns apuntamentos xerais de literatura permiten que este centro nuclear dos conflitos que se deran no campo literario vaia quedando nun segundo plano. É preciso sinalar, porén, en que medida isto pode ser así polo

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

práctico monopolio que os representantes da postura da editora teñen sobre os contidos e as plumas participantes en *Grial*, un factor que lles permite simplemente ignorar as voces discrepantes. Hai que ter en conta que, paulatinamente, tamén aparecerán algunhas perspectivas que se afastan do seguimento concreto dese programa, cada vez máis diluído mesmo dentro da actividade editorial. Trátase de achegas que moitas veces veñen guiadas polo valor de novidade ou da internacionalización do contido, aínda que no caso da publicación de obras literarias breves, chegan a atinxir algunhas das narracións de Manuel María. O autor, que xa publicara unha proposta narrativa moi vinculada a un estilo lírico na *Colección Grial*, ten dúas nove-liñas como *As augas van caudales* (1965) e *Os alugados* (1966) publicadas en *Grial*. Son pezas que representan un modelo literario que sería celebrado por Méndez Ferrín (1966) por achegar a narrativa galega a unha perspec-tiva social pouco traballada naquel momento e difícil de atopar nas posturas que o debate literario entre experimentalismo e humanismo creara. Mesmo tendo publicado estas obras, a discrepancia da editora acabaría, de feito, por aflorar posteriormente (Manuel María 1997: 5), cando esta se negou a acoller no seu catálogo unha recompilación destas cunha nova peza.

Neste plano xeral, non podemos esquecer o feito de atopármonos ante un campo literario dividido. Máis aló da relevante presenza que o espazo da Galiza exterior emigrada tivera sempre nos proxectos culturais do galeguismo, o estado das cousas durante a posguerra evidencia unha des-compensación nos centros de poder que irá alternándose co paso dos anos (Martínez Tejero 2013). O espazo da migración, especialmente en focos concretos como o Río da Prata, confúndese cun exilio político que segue mantendo unha aura de lexitimidade e que realiza os seus propios proxec-tos culturais, ás veces de forma antagonista aos da metrópole, como eviden-cian algunhas das polémicas acontecidas na prensa da emigración e fontes privadas como a correspondencia de Luís Seoane (Regueira 2020: 74-75). A paulatina perda de peso destes actores é paralela ao esmorecemento da súa lexitimidade política internacional e, aínda así, segue resultando salientá-bel que sexan medios como *Vieiros*, editado en México polos exiliados, dos poucos que explicitan as dúas posturas do enfrontamento xordo que viven as distintas tendencias do galeguismo interior. No número 4 de *Vieiros*, ‘enfróntanse’ en dúas columnas as posturas de Ramón Piñeiro e de Xosé Luís Méndez Ferrín, un feito difícil de imaxinar nos medios do interior, e non porque o seu contido explícito puidese ser obxecto da censura, senón polo feito de que Galaxia controla ou inflúe en moitos deles. Trátase dun debate que naquel momento está no centro da cuestión literaria en lingua galega e que, de forma moi rechamante, practicamente non ten un reflexo equitativo en *Grial*, principal medio cultural do ámbito nese momento. Nese mesmo número de *Vieiros*, outro artigo que parece proceder do propio Méndez Ferrín (Noia Campos 2017: 2) evidéncianos tamén a precariedade, cando menos no ámbito cultural, dese movemento enfrontado a Galaxia, que precisaría de auto-lexitimarse na súa postura de relativa disidencia.

Tamén é indicativo desta situación que a expresión máis clara de Méndez Ferrín (1966: 6) sobre as apostas dos novos narradores apareza na revista *Presencia* de Girona, novamente un medio exterior ao contexto galego. Posibelmente o artigo de *Presencia* sexa o mellor resumo das distintas correntes literarias que se opuxeron á ideoloxía de Ramón Piñeiro, facendo aparecer os dous momentos do conflito cos novos, pero tamén a persis-tencia dunha narrativa procedente do espazo da emigración que chocaba con moitos dos seus postulados. É significativo que durante este período as

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

7

María Xosé Queizán dá conta nas súas memorias de como, ademais desta rivalidade política, desenvolverían ataques persoais contra ela e Méndez Ferrín, ataques que non dubida en cualificar de machistas (Queizán 2018: 316).

poucas referencias de *Grial* a esa literatura discrepante sexan ben para desautorizar as súas correntes de influencia (críticas, como xa mencionamos, á ‘proletarización’ ou á falta de humanismo de referentes como Sartre), ben para minusvalorar pezas concretas da produción dos novos, asociándoas a un experimentalismo tomado sistematicamente como forma de inmadurez literaria. Trátase dunha produción que, probabelmente como un xeito de lexitimar a crítica, moitas veces aparece asinada por compañeiros de xeración deses mesmos autores. É ben exemplificativo o caso do artigo sobre *Arrabaldo do Norte* de Méndez Ferrín que fai Bernardino Graña: ‘[...] co seu permiso, espero que esta novela será máis ben un experimento na carreira de un verdadeiro escritor que vai, paso a paso, pra máis, enriquecendo o estilo, a esperencia do mundo, a técnica literaria’ (Graña 1965: 113). Algo que entronca, porén, con moitas das liñas que, dentro e fóra da cabeceira, seguira a figura referencial de Ricardo Carvalho Calero, sempre escéptico ao respecto das correntes innovadoras que comezaban a pular na literatura galega: a de que as novas correntes da literatura contemporánea non son máis que estratexias superadas coas que os novos poden ‘xogar’ pero polas que nunca chegarán a dar obras de calidade. No número 10 da publicación, o crítico dá conta da que posibelmente sexa a obra máis influída polo *Nouveau Roman*, *A orella no buraco* de María Xosé Queizán, nunha crítica de carácter técnico na que non deixa de manifestar ese camiño sen saída que a xeración de Galaxia identifica:

Dempóis de Proust, de Kafka e de Joyce se non pode avanzar máis na mesma dirección se non se quer aceptar a total disolución do organismo novelístico. De feito, o que se fixo foi retroceder ou esporrar camiños laterás. Así, un Hemingway, un Faulkner, un Dos Passos, unha Woolf, como os franceses do *nouveau roman*, son escritores reaccionarios, que —xirondinos das letras— tencioan frear a revolución pra conservar a fecundidade das súas conquistas. (Carvalho Calero 1965: 489)

Resulta evidente, na análise das obras de Xosé Luís Méndez Ferrín e María Xosé Queizán que se dan en *Grial* nestes anos, que esa ‘herexía controlada’ por Galaxia que significara a creación da colección Illa Nova (onde estaban editadas ambas as dúas obras) continuaba a ter moito de herexía que escapaba ao control dun proxecto político-cultural de características rixidas e conservadoras.

Podemos vincular unha parte da xestión desta crítica ás estratexias de evitación do conflito que permitiron ao proxecto de Galaxia sobrevivir a dura posguerra dos anos 50. Tamén á noción de debilidade inherente á propia postura da editora. Porén, non cabe dúbida de que a configuración paulatina de *Grial* como un dos medios de referencia da cultura galega acaba por convertelo tamén nunha ferramenta posta ao servizo, máis que da galeguidade, dun proxecto político concreto, enfrontado a faccións como o galeguismo republicano da emigración ou ás correntes de corte marxista que, da man das novas xeracións, comezan a aparecer no escenario. Non é casual que as voces novas da cultura galega que atopan eco na publicación e que son respaldadas polo seu modesto aparato crítico sexan precisamente as daqueles que, como Carlos Casares ou Arcadio López Casanova,⁷ se mantiveron no círculo de Piñeiro despois de eventos como a disolución do Consello da Mocidade en 1964, onde os galeguistas novos máis convencidos dunha alternativa marxista serían expulsados.

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

8

Neste sentido é rechamante a aceptación de Neira Vilas no catálogo de Galaxia en 1965 e as boas relacións cos seus dirixentes se os confrontamos coa preocupación de que un colectivo de 'esquerda combativa' fose reeditar *Memorias dun neno labrego* (Piñeiro & Losada 2009: 571).

No contexto de sublimación política no que acontece, isto ten un reflexo nunha crítica literaria refractaria ás correntes innovadoras da cultura internacional, que só moi dificilmente e de forma moi matizada, acaba aceptando que moitas delas están para quedar. A forma na que é recibida *Xente no rodicio* (1965) de Xosé Neira Vilas, por exemplo, unhas das voces da emigración que acaba sendo aceptada pola editora, ten, na lectura de Emilio Álvarez Blázquez (1965), unha valoración que esquivá a problemática da súa dimensión social, centrándose na proposta realista e a súa conexión coa representación de carácter popular. Trátase dunha das transformacións máis rechamantes desta época, na que moitas desas propostas, polo menos as que non corresponden a rivais políticos de Ramón Piñeiro, tratan de ser aceptadas deturpando parcialmente os seus puntos de partida. Desta forma, o vínculo dunha escrita que ten unha profunda relación co social pode presentarse como espello dese pobo humilde no que seguen vivas as forzas espirituais que van facer sobrevivir a esencia da Galiza, e en ocasións vincúlase tamén a un estilo lírico que sería inherente a esa galeguidade esencial.⁸ Algo semellante acontece con autores que poden relacionarse coas liñas experimentais da Nova Narrativa, como o propio Carlos Casares, que nunca recibiron unha ollada de desautorización directa como a que sufriran outros compañeiros de xeración e que moi axiña acaban por entrar nas posibilidades canonizadoras que ofrece o medio. A conclusión de que Casares atopa na súa narrativa o papel dese experimentalismo literario conxugado por fin coa terra e o home galego vai ser unha das principais liñas de interpretación que manexa a crítica próxima a Galaxia en 1967 (Regueira 2020: 276-283).

No que respecta a outros ámbitos, as liñas de *Grial* seguen unha forma evolucionada do que acontecera coa *Colección Grial*. A intensidade por marcar un canon que vai ser enormemente reforzado pola historia da literatura de Carvalho Calero experimenta unha certa decadencia, que non impide que a obra sexa saudada xa no primeiro volume da nova numeración. A boa crítica de Xosé María Álvarez Blázquez, á súa vez editor e tamén colaborador estreito de Galaxia, deixa ás claras a importancia que a obra tiña no contexto do galeguismo: 'Damos, apenas, unha noticia, seguida dun aviso: O de que, de agora en diante, xa non se poderá falar de Literatura Galega Contemporánea, sin ter presente a "Historia" de Carballo Calero, ricaz manantío de informació, de orientación e de madurados xuicios' (Álvarez Blázquez 1963: 107). Esta relevancia do primeiro volume dunha obra que non terá continuación non impide que a recuperación de voces, e a persistencia do legado rosaliano, en ocasións asinadas polo propio Carvalho Calero, continúen aparecendo no medio, pero si que relaxa moito este foco na continuidade dun legado literario en perigo. Da mesma maneira acontece coas posturas relativas á Historia: aínda que a crítica de *Grial* continúa a analizar obras periódicas, o panorama relacionado coa historiografía da Galiza permite tamén que cada vez sexa menos necesario recorrer a ese catálogo da carestía. Unha importancia especial ten a recepción dos primeiros tomos da *Historia de Galiza* de Ramón Otero Pedrayo, un proxecto de longo percorrido que fora financiado para ser editado en lingua galega pola comunidade exiliada de Buenos Aires, nun momento no que concorrera cun proxecto similar auspiciado desde o Instituto Padre Sarmiento (Villares 2009: 39-52).

Os primeiros anos de *Grial* están concentrados, a pesar de continuar sendo unha publicación bilingüe, na idea principal da difusión en lingua galega, pero tamén manifestan un certo poder moi distinto ao que

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

manexaba o seu grupo impulsor nos primeiros anos de existencia da editora. Tamén o escenario cultural é diferente. Unha das primeiras veces que a crítica dun medio de Galaxia se ocupa directamente cun comentario 'impressionista' sobre un libro de Cunqueiro é falando de *Tesouros novos e vellos*, a edición por parte da editora do seu discurso de ingreso na Real Academia Galega, unha forma de abordar a obra do mindoniense que está lonxe dos tempos nos que se trataba de seducir ao autor para sumar as súas forzas á reconstrución do galeguismo (Regueira 2020: 168-170). A crítica comeza a xogar unha dupla función: de autoafirmación pero tamén de difusión dunha estratexia exitosa, vinculada a escollas que, como a de Cunqueiro, coinciden ou fanse coincidir con esa corrente imaxinativa e humanista que responde á visión estratéxica de Piñeiro. Como percibimos, no ano 1963, Galaxia é un proxecto consolidado e mesmo algúns dos seus impulsores comezan a ser integrados nas institucións toleradas polo franquismo, como a Real Academia Galega, e manteñen tamén unha grande influencia cultural. *Grial* pasa moi axiña de ser un medio ameazado a converterse nunha ferramenta privilexiada do discurso da editora. Os intereses xerais por 'todo o galego' e unha tendencia que mantén a lingua propia como un elemento principal e vehicular, pero sen renegar doutras posibilidades como as colaboracións en castelán, definen un medio que segue a incorporar temas de arte, arqueoloxía, dereito e difusión internacional da cultura galega, ademais dos privilexiados discursos que se ocupan da literatura e a lingua galegas.

Conclusións

A perspectiva que atinxe ás primeiras expresións da crítica nos medios dominados directamente por Galaxia non pode desligarse do especial dun contexto asociado á recuperación cultural que corresponde a unha interrupción violenta. Falamos, por tanto, da re-emerxencia posíbel do que xa era un campo cultural minorizado antes da propia Guerra Civil, que ademais vai experimentar unha serie de avatares concretos. Dunha parte, o seu encaixamento forzoso na política franquista, que concedía un valor limitado ás súas expresións, pechándoas nunha especie de 'confinamento lírico' (Regueira 2020: 29), así como a eidos relacionados co patrimonial, folclórico ou historiográfico. Trátase dun punto de partida que, tal e como foi estudado amplamente (Regueira 2020), serviu ao grupo de Galaxia para xogar as cartas dunha subversión posíbel centrada na actividade cultural, especialmente durante os primeiros anos de actividade tras a posguerra. Nese contexto, o primeiro ensaio de *Grial*, aínda baixo o rótulo de 'Colección' representa un dos riscos máis evidentes que o proxecto editorial chega a tomar.

A reinterpretación da letra da lei franquista para burlar a prohibición dun medio periódico en galego é un poderoso indicativo da importancia que tiña para os seus dirixentes o feito de contar cunha cabeceira dedicada ao pensamento e á reflexión, algo que complementase e dese seguridade a aquelas voces que conseguirían facer aparecer na prensa periódica galega. Da mesma maneira, a persistencia de formatos con coleccións de ensaio similares no seu catálogo, ou o rápido regreso á periodicidade en canto as condicións legais a fixeron posíbel, son elocuentes ao respecto da centralidade deste proxecto na estratexia de Galaxia.

Como se desprende da nosa análise, hai tres ámbitos e tres obxectivos complementarios nos que a crítica exercida nestes medios pode ser

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

clasificada. Nun plano xeral, percíbese a necesidade de dar conta da persistencia dun proxecto cultural vinculado ao galeguismo moito máis alá dos límites máis estreitos cos que o franquismo pretendía restrinxilo. É así como cobra sentido unha parte do proxecto de medios periódicos ao que pertence *Grial*, non só como o interese concreto dun grupo, senón como unha sorte de dignificación e demostración fáctica de que a lingua galega existía máis aló dos ámbitos do folclorismo e mantiña a mesma potencialidade que estaba despregando nos anos 20 e 30, antes de ser coutada pola ditadura. Até que a fixación dos límites do campo non se establecen no criterio filolóxico, unha posibilidade esbozada xa antes da guerra pero carente dunha aposta académica do calado que lle dá Carvalho Calero a mediados do século XX, a editorial Galaxia parece non ter problema en aceptar espazos bilingües, pero si que aposta simultaneamente polo predominio da tradición lírica en lingua galega e pola diversificación de espazos que soborden este eido e demostren que o galego ten posibilidades en ámbitos vetados pola ditadura, como a narrativa ou o ensaio filosófico. Relaciónanse con isto moitos dos estudos focalizados en obras ou figuras autorais do pasado e traelos á tona cumpría o dobre obxectivo de popularizar un legado cultural semi-clandestino e o de constituír un canon posíbel para a literatura galega. É un empeño que nunca desaparece e que ten o seu papel en calquera crítica dun espazo convencional, pero que perde un tanto o pulso coa construción dunha armazón teórica que cubre algunhas das carencias que trataba de solucionar.

Nun segundo nivel, é evidente que unha parte desta perspectiva crítica estaba posta ao servizo dun proxecto político que, aínda que experimenta a súa propia evolución, estaba ben delimitado. O desincentivo ás novas voces autorais para seguir influencias estranxeiras e a insistencia no valor dunha tradición de características inmanentes coa que debía atoparse harmoniosamente a literatura galega forman parte da columna vertebral da ideoloxía de Ramón Piñeiro. Como en moitos outros aspectos e momentos históricos da Editorial Galaxia, é fácil a confusión entre o proxecto político que renuncia a reivindicar a legalidade republicana e o interese económico ou social do grupo de persoas que forman parte dun proxecto empresarial. Con todo, neste contexto resulta evidente que a de Galaxia é unha liña principalmente política, aínda que o sexa pola ironía de negar a práctica política baixo o franquismo. É esta inhibición a que permite construír todo un edificio teórico-filosófico de corte esencialista e vagos ecos étnicos que, a falta doutro espazo, trata de guiar a creación literaria galega. A este respecto, é abondo exemplificativo o editorial do primeiro número, que recolle parte dese espiritualismo de Vicente Risco que sería reinterpretado polo grupo de Galaxia para o novo tempo: 'GRIAL arela facer no noso tempo, co esforzo coordinado de todos, algo semellante ó que Rosalía fixo hai cen anos: remover as enerxías creadoras da espiritualidade galega. Sabemos que somentes así —desenvolvendo os valores acochados na propia persoalidade— poderá o pobo galego arriquecer o patrimonio cultural da humanidade' (1963). Trátase dunha formulación básica do que desenvolveran as figuras próximas a Galaxia a través dun traballo que trata de localizar eses 'valores acochados' seguindo as teorías de Ramón Piñeiro, especialmente centrados na saudade como forma distintiva de relacionarse co mundo, pero tamén co 'sentimento da paisaxe', o humor e a imaxinación. Ademais de centrarse neste catálogo étnico, son frecuentes os artigos ou comentarios que critican visións alternativas, condenadas pola súa falta de adecuación ao proxecto, especialmente a literatura de corte experimental relacionada

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

co pesimismo existencialista ou as correntes influídas polo marxismo. Finalmente, xa nos anos sesenta e na segunda etapa do medio, moitas das correntes acaban por ser asimiladas, aínda que en ocasións se traballe o seu encaixe posíbel nun marco xeral no que seguir destacando a súa forma adecuada ao humanismo e á galegitude esencial.

Nun terceiro nivel temos o relativo á crítica máis baseada en primeiras impresións. É unha das poucas que podían atopar existencia noutros medios afíns ou influídos polo grupo de Galaxia. A abordaxe inicial de *Grial* parte dun intento de neutralidade, como pode verse na escasa aparición das obras que ocupaban o centro do proxecto da editora, e o pouco problemático que supuña analizar pezas doutros proxectos contemporáneos, pero tamén está marcada, especialmente na breve etapa da *Colección Grial*, pola ansiedade de ‘completar’ os elementos que faltan nun campo literario aínda máis precario que o da época de pre-guerra, para o que se bota man moitas veces das poucas publicacións existentes. A segunda etapa de *Grial*, a que dá pé á numeración que continúa nos nosos días, parte dun momento moito máis complexo, capaz de aproveitar moitas das posibilidades conseguidas nos anos precedentes, pero tamén deixando un pouso no que a revista deixa de ser o medio amplo que aspiraba para constituír o punto de vista dun grupo determinado dentro do galeguismo, pouco disposto a ser cuestionado, nin sequera polas voces máis novas, mesmo as que estaban integradas nos espazos ‘heréticos’ que a propia editora creara.

Desta forma, aínda que pode entenderse *Grial* como un medio relativamente aberto, especialmente dentro do seu momento histórico, o certo é que é bastante fácil localizar e seguir unha liña que rexeita as correntes da literatura social e do experimentalismo, ao tempo que dedica moito máis espazo e posibilidades de expresión a aqueles dos seus propios autores que seguiron ou non contradiciron abertamente as liñas fundamentais do proxecto. É de notar a escasa aparición nestes anos de figuras como Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez Ferrín, ou María Xosé Queizán, algo que contrasta co rápido intento de canonización de Carlos Casares, que acabaría dirixindo o medio e a mesma editora. A postura de Galaxia vai moderándose e abrindo a novas posibilidades literarias, á fixación dun canon e dun criterio filolóxico que defina a literatura galega, algo no que a *Historia da Literatura Galega* de Carvalho Calero (1963), xoga sen dúbida un papel que relativiza ese programa étnico a medio camiño entre o espiritual e o cultural. Hai que destacar, porén, que moitas das ampliacións posíbeis, como a incorporación dun realismo con certa preocupación social ou a descuberta dun ton lírico asociado á galegitude nas técnicas experimentais (Neira Vilas, Manuel María, Carlos Casares...) continúan a realizarse baixo unha óptica moi determinada que nunca acepta completamente esas correntes e que só lexitima aqueles autores conectados co proxecto.

Non podemos perder de vista en ningún momento a característica de campo literario emerxente que ten o contexto que analizamos nin as especiais condicións de represión política que viña de vivir e aínda experimentaba. A crítica impresionista e a crítica cultural destes anos nacen vinculadas a un proxecto de certo risco político que visa o seu principal obxectivo na recuperación posíbel dunha práctica cultural e a dignificación da identidade galega. O enorme protagonismo dun subcampo de produción ideolóxica concreto, sumado á súa confusión e práctica identidade con ámbitos como o editorial, o filosófico e aínda ocasionalmente coa mesma crítica literaria, acaba por reproducir unha serie de estruturas de poder que

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

afectan á propia práctica literaria galega. *Grial* nace como un desafío aos límites da ditadura, pero en moi poucos anos, e a raíz dos conflitos políticos e literarios do seu contexto, acaba por ser unha especie de voceiro máis ou menos sutil dunha postura tan lexítima como limitante na súa pretensión de definir o novo campo literario.



*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

Obras citadas

- ACUÑA, Ana, 2014. *Conciencia política e literatura galega en Madrid (1950-2000)* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- ALONSO GIRGADO, Luís et al., eds., 1996. *La Noche: suplemento del Sábado* (Santiago de Compostela: CIRP).
- ALONSO GIRGADO, Luís (ed.), 1996. *Plumas e letras en La Noche (1946-1949)* (Santiago de Compostela: CIRP).
- ALONSO MONTERO, Xesús & Miro VILLAR, 2004. *Guerra Civil (1936-1939) e literatura galega: textos e documentos para unhas xornadas de estudio e debate* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Emilio, 1965. 'Xente no rodicio, por Xosé Neira Vilas', *Grial* 8: 249-250.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María, 1963. 'Historia da literatura galega contemporánea por Ricardo Carballo Calero', *Grial* 1: 101-103.
- ÁNGEL JOHÁN, 1951. 'Romance del tiempo', *Colección Grial* 1: 84-85.
- ANÓNIMO, 1951. 'Inquérito a los pintores', *Colección Grial* 2: 45-56.
- APARICIO, Juan, 1951a. 'Carta del Director', *Pueblo*, 6 xuño 1951.
- , 1951b, 'Hay quien discrepa', *Pueblo*, 4 xullo 1951.
- BOURDIEU, Pierre, 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama).
- CARVALHO CALERO, Ricardo, 1949. 'Los problemas de la poesía gallega en 1949', *La Noche, Suplemento del Sábado*, 31 decembro 1949, 12: 4 [como Fernando Cadaval].
- , 1951. 'Poesías galegas de Nicomedes Pastor Díaz', *Colección Grial* 2: 78-79.
- , 1963. *Historia da Literatura Galega Contemporánea I* (Vigo: Galaxia).
- , 1965. 'A orella no buraco, por María Xosé Queizán', *Grial* 10: 488-490.
- CASAS, Augusto, 1951. 'Espíritu y voz de los Cantares Gallegos', *Colección Grial* 2: 69-74.
- CASTROVIEJO, Concha, 1951. 'El inaudito teatro de Borobó', *Colección Grial* 3: 82-86.
- CASTROVIEJO, Xosé María, 1951. 'De Pueblo a Pueblo', *El Pueblo Gallego*, 27 xuño 1951.

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

CERNADAS, Andrés de, 1951. 'Desde París. Tendencias actuales de la juventud intelectual francesa', *Colección Grial* 3: 101-102.

COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio, 1951. *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* (Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos).

CUEVILLAS, Florentino, 1951. 'Ligures contra celtas', *Colección Grial* 3: 111-112.

CUNQUEIRO, Álvaro, 1963. 'Imaxinación e creación. Notas pra unha conferencia', *Grial* 2: 179-184.

DASILVA, Xosé Manuel, 2008. 'Ramón Piñeiro e a prohibición de traducir ao galego', *Grial* 179: 86-97.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, 1951. *Manual de Historia de la Literatura Gallega* (Vigo: Galaxia).

—, 1952. 'Arredor de Cela, novelista', *Colección Grial* 4: 91-93 [como Salvador Lorenzana].

—, (ed.), 1955. *Escolma de Poesía Galega IV: Os contemporáneos* (Vigo: Galaxia).

—, 1996. 'Breve historia do Suplemento', en Alonso Girgado (ed.) 1996: 11-13.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, & Ángel JOHÁN, 1951. 'A mais recente poesía galega', *Colección Grial* 1: 61-68.

FERNÁNDEZ REI, Francisco et al. eds., 2008. *A semente da nación soñada* (Compostela/Vigo: Sotelo Blanco/Xerais).

FIGUEROA, Antón, 2008. 'Autonomía do escritor e creación do campo literario', en Fernández Rei et al., 2008: 319-30.

—, 2010. *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego* (Brión: Laiovento).

—, 2015. *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural* (Brión: Laiovento).

FOLE, Ánxel, 1951. 'Rostro y entraña de nuestro ser', *Colección Grial* 3: 73-77 [como Neumandro].

FORTES ALÉN, María Jesús (ed.), 2009. *Epistolario. Xosé Filgueira Valverde & Ramón Otero Pedrayo* (Pontevedra/Madrid: Museo de Pontevedra/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales).

FRANCO GRANDE, Xosé Luís, 1964. 'Vicente Risco na cultura galega, por Ramón LUGRÍS', *Grial* 3: 125-128.

GARCÍA-SABELL, Domingo, 1964. 'Sartre. Notas previas', *Grial* 5: 345-364.

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

GONZÁLEZ-ALEGRE, Ramón, 1955. 'Cincuenta poetas gallegos en un solo libro: La 'Escolma' de Fernández del Riego', *La Noche* (Suplemento Especial La Noche del Sábado), 24 decembro 1955.

GRAÑA, Bernardino, 1965. 'Arrabaldo do norte, por X. L. Méndez Ferrín', *Grial* 7: 116-119.

LÓPEZ NOGUEIRA, Xosé Manuel, 1963. 'El arte comprometido', *Grial* 1: 11-27.

LUGRÍS, Ramón, 1963. 'Problemas do noso tempo: en contra da proletarización', *Grial* 1: 3-10.

MANUEL MARÍA, 1965. 'As augas van caudales', *Grial* 9: 311-335.

—, 1966. 'Os alugados', *Grial* 14: 429-446.

—, 1997. *As ribeiras son escuras* (A Coruña: Everest Galicia).

MARTÍNEZ TEJERO, Cristina, 2013. 'O fator da territorialidade nos procesos de contrução identitária e cultural. Relaçõs e conflitos entre os galeguistas do interior e os enclaves americanos no Primeiro Congreso da Emigración Galega (1956)', *Agália* 7: 7-27.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís, 1965. 'A crítica: Literatura galega hoxe', *Vieiros* 3, sen paxinación.

—, 1966. 'Nueva Narrativa y compromiso social', *Presencia*, 14 maio 1966: 6.

NOIA CAMPOS, María, 2017. 'Alá foron 50 anos. No aniversario de *Vento ferido*', en Regueira, ed., 2017: 2-3.

OTERO PEDRAYO, Ramón, 1952. 'O celtismo de Chateaubriand', *Colección Grial* 4: 113-123.

PAZ-ANDRADE, Valentín, 1964. 'As formas vivas da paisaxe', *Grial* 3: 95-98.

PIÑEIRO, Ramón, 1951. 'Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, dende a ladeira dun castro lugués', *Colección Grial* 3: 103-107.

—, 1959. 'Factores esenciales de la literatura gallega', *Ínsula* 152-153: 13.

—, 1963. 'A filosofía i o home', *Grial* 2: 113-119.

—, 1965. 'Galaxia e a Cultura Galega', *Vieiros* 3, sen paxinación.

PIÑEIRO, Ramón & Basilio LOSADA, 2009. *Do sentimento á conciencia de Galicia: correspondencia 1961 - 1984* (Vigo: Galaxia).

QUEIZÁN, María Xosé, 2018. *Vivir a galope* (Vigo: Xerais).

*A crítica na primeira
traxectoria de Grial.
Da emerxencia do campo
literario galego á hexemonía
cultural (1951-1966)*
Mario Regueira

REGUEIRA, Mario, ed., 2017. 'A fondo, Carlos Casares' (Compostela: Sermos Galiza).

REGUEIRA, Mario, 2019. 'Galaxia e a mecánica da Historia. A Historia no campo literario da posguerra', *Murguía. Revista galega de Historia*, xullo-decembro 2019, 40: 59-75.

—, 2020. *Narrativa e imaxinario nacional na reconstrución do campo literario na posguerra (1936-1966)* (Vigo: Xerais).

REYES, Alfonso, 1944. *El deslinde* (México: Fondo de Cultura Económica).

RODRIGUES LAPA, Manuel, 1952. 'Sobre as orixens da lírica galaico-portuguesa', *Colección Grial* 4: 96-100.

ROF CARBALLO, Juan, 1964. 'Humorismo e sociedade', *Grial* 5: 309-332.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1951. 'Sobre cruces y cruceros', *Cuadernos de Estudios Gallegos* 19: 298.

SUCASAS, Xan, 1965. 'María Xosé Queizán na Nova Narrativa Galega', *Vieiros* 3, sen paxinación.

VARELA JÁCOME, Benito, 1951. 'Crítica de libros', *Colección Grial* 2: 80-84.

VILLARES, Ramón, 2009. 'Mutacións e resistencias na cultura galega', en FORTES ALÉN 2009: 13-60.

Guest article

Criaturas, unha revista para a literatura infantil e xuvenil galega

Belén Bouzas*

*

Belén Bouzas Gorgal é graduada en Lingua e Literatura Galegas e Lingua Portuguesa e Literaturas Lusófonas pola Universidade de Santiago de Compostela, onde tamén cursou o Máster en Formación do Profesorado. Foi bolseira do Santander CRUE-Cepyme para *Sermos Galiza* SA. Recibiu unha bolsa de formación en investigación no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Xunta da Galiza), no proxecto Recuperación de textos literarios e xornalísticos galegos. Na actualidade, forma parte do equipo redactor de *Nós Diario*.

Co foco posto na literatura infantil e xuvenil, a revista *Criaturas* saía á luz en 2014 para se converter nun punto de encontro do sector. Editoras, escritoras, ilustradoras, libreiras, profesorado, equipo bibliotecario... Todo un abano de axentes culturais déronse as mans nas páxinas desta publicación periódica dixital, coordinada por Leticia Costas e Daniel Landesa, para achegar cadanseu punto de vista sobre esta temática e proxectar de forma expansiva o inmenso universo que existe baixo o paraugas da etiqueta 'literatura infantil e xuvenil'. O formato escollido, a revista, serviu como lugar de acollida.

Con esta achega pretendemos realizar un breve percorrido que nos leva a tratar, en primeiro lugar, a cuestión das revistas literarias e culturais como axentes activos dun determinado sistema literario e da súa importancia como produtoras e impulsoras de capital simbólico, por funcionaren como espazos de encontro e por faceren parte do sistema de medios de comunicación social. A continuación, achegamos un breve mapeamento que mostra a situación das revistas literarias e culturais no sistema literario galego na actualidade para, deseguido, pousarmos o ollar no caso concreto de *Criaturas*. Trátase dun percorrido breve que realizamos a través das testemuñas do equipo impulsor desta revista: a escritora Leticia Costas, o filólogo Daniel Landesa mais a crítica literaria Montse Pena Presas. Conversamos coas tres para coñecer máis polo miúdo o proxecto de *Criaturas*, publicación que puxo uns puntos suspensivos á súa edición en decembro de 2019, desde a necesidade de darlle á LIX unha plataforma de difusión, de encontro da crítica mais doutros axentes e mediadoras, así como sobre o presente e futuro da literatura infantil e xuvenil galega.

As revistas literarias como 'produtoras de memoria'

No decorrer das últimas décadas produciuse un incremento dos estudos hemerográficos (Raguenet 2011; Artundo 2010; Osuna 2004; Sarlo 1992), nun principio máis enfocados para a elaboración de índices de revistas,

que, aos poucos, foron ampliando o seu campo de intereses, pasando a ter en consideración outros criterios relacionados coas publicacións periódicas: os estudos de biografías de revistas, a creación de antoloxías, a reprodución facsimilar e, na actualidade, os estudos monográficos sobre temas baseados documentalmente en revistas (Osuna 2004: 17). Non obstante, Sobrino Vegas (2014: 838) apunta que a elaboración de índices coa información procedente da descrición e análise de cada número é unha das tarefas máis comúns no ámbito dos estudos hemerográficos, mais incide no feito da maioría destes sumarios presentaren unha funcionalidade limitada porque non ofrecen unha identificación do xénero tratado.

As revistas literarias e culturais distínguense por estar formadas a partir dun conxunto de textos que acostuman ser considerados ora como xornalísticos ora como literarios, e que forman parte dun campo hemerográfico que, á súa vez, se integra no sistema de medios de comunicación social. En palabras de Raguene, as revistas ‘constitúen obras colectivas, lugares de acollida, de encontros, que se inscriben nun contexto e nunha época específica’ (Raguene 2011: 109). Independentemente do aumento de estudos dedicados a esta temática, as revistas literarias continúan a ter unha baixa representatividade no campo dos estudos literarios (Raguene 2011; Osuna 2004) xa que, como indica a profesora Sandra Raguene (2011: 108), son ‘soportes pouco coñecidos, pouco lidos, pouco destacados’, e ocupan un lugar aínda escaso, en xeral, no campo literario. Non obstante, o formato revista presenta unha ‘sintaxe propia’, deseñada para intervir na conxuntura, para mostrar os textos en vez de só publicalos (Sarlo 1992: 11), de modo que funcionan como un ‘curtocircuíto entre a prensa e o libro, mais trátase, na verdade, dun xénero en si, autónomo’ (Raguene 2011: 109).

Ao seren publicacións integradas no sistema de medios de comunicación social participan das redes de comunicación dentro do propio sistema, mais tamén se ligan con outras redes, dado que a publicación de cada número non é un acontecemento illado e está en contacto con outras accións comunicativas, de modo que entran en relación con outros axentes e dinámicas (Sobrino 2014: 836). Así, as revistas pertencen, por un lado, ao campo da edición, e, por outro, tamén se poden situar como obxectos ‘á marxe dos circuítos editoriais’, pois teñen un dobre estatuto como produto, dado que ‘é un instrumento de difusión, un obxecto editorial que, como tal, pertence ao campo da edición, mais é tamén unha ferramenta de produtores e non de profesionais do libro’ (Raguene 2011: 110). Trátase, polo tanto, de produtos que contan cunha importancia intrínseca como fonte documental e son, de feito, documentos históricos que contribúen para coñecer determinados proxectos culturais que se desenvolveron nun período concreto de tempo (Raguene 2011; Osuna 2004; Sarlo 1992). Funcionan, xa que logo, como verdadeiros documentos de cultura, en sentido amplo, e como ‘produtoras de memoria’ (Raguene 2011: 111).

Consecuentemente, as revistas literarias son un campo privilexiado para a observación de fenómenos de transferencia, canonización e interferencia (Iglesias Santos 1994: 331-339); constitúen unha fonte documental básica para a actividade investigadora (Sobrino 2014: 838) e ‘abren unha fonte privilexiada para o que hoxe se denomina historia intelectual’ (Sarlo 1992: 15). Ademais, incide Ramos Ortega (2001: 10), cabe destacar a importancia das revistas ‘como fonte de primeira man para o estudo non só da literatura senón da cultura en xeral de calquera país’.

Entre literarias e culturais: un punto de encontro

As revistas do ámbito literario e cultural funcionaron —e continúan a funcionar— como un lugar de confluencia e encontro entre pensadores e creadores, con posibilidades para garantir o fluxo entre as dinámicas dos campos literario e cultural dun determinado momento e dun (ou distintos) lugares e culturas diferentes, realizando así ‘unha función primordial de trevos literarios garantindo un tránsito de formas e de reflexións para alén das fronteiras lingüísticas e culturais’ (Raguenet 2011: 111).

Foron moitas as que naceron como unha resposta a diversos movementos literarios e culturais ou coas ganas de divulgación, reunindo crítica, historia e literatura. No *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*, da autoría de Daniel Pires (1986), o autor indica que as revistas literarias son ‘un testemuño elucidativo dunha época, do pulsar do tecido social, das súas contradicións, das ambicións e limitacións que a rodean, dos mecenas, da cultura, en sentido lato, dunha determinada orde social’ (Pires 1986: 19). Son, de feito, un vehículo para as ideas, os discursos e as tomas de posición de determinados axentes dos campos literario e cultural dun lugar (país, área lingüística, etc.); mais tamén unha plataforma útil para a introdución de modelos e elementos repertoriais procedentes doutros espazos.

Aínda que falamos, por veces, de modo conxunto de revistas literarias e culturais, entendemos que convén preguntármonos se hai diferenzas entre unhas e outras. Diversas investigadoras e investigadores que abordaron esta problemática da categorización das revistas (Osuna 2004; Sobrino 2014; Morán 2015) mostran que a liña que marca a diferenza entre este tipo de publicacións ‘literarias’ e ‘culturais’ non é moi nítida. De modo xeral, coinciden —e concordo tamén coa proposta— en que aquelas revistas que se presentan coa etiqueta ‘cultural’ abranguen un campo maior de pensamento, mentres que as revistas tituladas ‘literarias’ están máis centradas en asuntos de carácter exclusivamente literario. Osuna, nun dos seus traballos xa clásicos, comenta que hai unha gran cantidade de ‘revistas literarias puras’, mais tamén chama a atención para aquelas outras ‘revistas multidisciplinares’, esclarecendo que ‘a raia entre revista literaria e revista cultural é moi borrosa’ (Osuna 2004: 26).

As revistas literarias e culturais galegas: unha aproximación

O sistema literario e cultural galego non se pode entender sen a presenza das publicacións periódicas que o conformaron e que o conforman. Crítica literaria, poesía, historia, educación, relixión, teatro, arte... As revistas literarias e culturais na Galiza desenvolvéronse historicamente grazas a un inxente esforzo que se vén facendo por estudar, dignificar e proxectar a cultura, a literatura e a lingua galegas.

Somexidas de cheo neste 2020 no centenario da revista *Nós*, con innúmeras homenaxes que tratan de rescatar todo un universo creado arredor desta publicación periódica e dos axentes que a fixeron posíbel (destacándose Risco, Castelao, Cabanillas, Losada Diéguez, Noguerol ou Otero Pedrayo, entre outros), comprobamos como as revistas literarias e culturais galegas serviron e serven de alicerce para afianzar unha cultura propia en continua construción. Deste modo, a revista *Nós* serve na actualidade como un documento histórico para coñecer, como fonte de primeira man, máis alá dos contidos en cada número dun proxecto cultural concreto que

1

Os datos son tirados da última publicación de *Informes de Literatura*, do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponível en <http://www.cirp.gal/rec2/informes/>

se desenvolveu entre 1920 e 1936: é un testemuño da súa época, do pulo dos seus impulsores e mecenas, das ansias que a fixeron posíbel —lembremos a folla de ruta do número 0— e dos impedimentos e obstáculos cos que bateron até a saída da súa derradeira publicación.

Coa finalidade de coñecermos a situación actual das publicacións periódicas no sistema literario galego, como mostra e a modo de mapeamento, a seguir achegamos as revistas con ISSN e as edicións facsimilares que se dan ao prelo a día de hoxe:¹ *Ailij (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, *Anuario Brigantino*, *Aulas Libres*. *Revista de Pensamento, Información e Debate* do STEG, *Barbantia*. *Anuario de Estudos do Barbanza*, *Boletín da Real Academia Galega*, *Caderno de estudos chairegos*, *Cátedra*. *Revista Eumesa de Estudios*, *Clave Orión*, *Contos estraños*, *Dorna*. *Expresión Poética Galega*, *Encrucillada*. *Revista Galega de Pensamento Cristián*, *Escrita contemporánea*, *da AELG*, *Ferrolanálisis*. *Revista de pensamiento y cultura*, *Follas novas*. *Revista de Estudos Rosalianos*, *Galegos*, *Grial*. *Revista Galega de Cultura*, *LVCENSLA*. *Miscelánea de Cultura e Investigación*, *Luzes*, *Madrygal*, *Olga*. *Revista de Poesía Galega en Madrid*, *Raigame*. *Revista de arte, cultura e tradicións populares*, *Revista galega de educación*, *Revista galega de filoloxía*, *Revista galega de teatro*, *Tempos novos*. *Revista Mensual de Información para o Debate*, *Trabe de ouro*, *A. Publicación Galega de Pensamento Crítico*, *Xistral*. *Revista Lucense de Creación Poética*.

Tal e como podemos observar, a día de hoxe o sistema literario galego está composto maioritariamente por revistas culturais e de pensamento xeral. No que respecta a aquelas publicacións periódicas definidas como literarias, o xénero que goza de maior proxección é o poético, posibelmente por unha cuestión de tradición en canto a publicacións periódicas e pola súa doada adaptación a estes formatos —ao tratarse de textos, polo xeral, máis curtos. No que respecta á literatura infantil e xuvenil ou ao teatro, contamos con tan só unha publicación especializada en cada un dos casos.

***Criaturas* e a proxección da literatura infantil e xuvenil galega**

A revista *Criaturas* ergueuse como unha publicación dixital especializada en literatura infantil e xuvenil galega, baixo a coordinación de Leticia Costas e Daniel Landesa, para funcionar non só como un escaparate das novidades relacionadas coa LIX, senón para converterse nun punto de encontro do sector e nun medio de referencia, un espazo idóneo para o debate e a reflexión nun ámbito moi destacado das letras e da produción cultural da Galiza que non gozaba —nin goza— de visibilidade nos medios de comunicación.

Este punto de encontro arredor da LIX xuntaba e daba voz a editoras, ilustradoras, libeiras, escritoras, críticas literarias... que afondaban nesta parte do sistema literario galego desde os seus propios puntos de vista. Como exemplo, cabe destacar que xa no número 0 de *Criaturas*, presentado e publicado en 2014, recollen no seu consello de redacción nomes tan diversos e destacados do sistema editorial do momento como Fran Alonso, Burghard Baltrusch, Carlos Nogueira, Nuria Díaz, Agustín Fernández Paz, María Jesús Fernández, Mar García Pérez, María Lado, Montse Pena Presas, Xabier P. Docampo, Mercedes Queixas Zas, Laura Sáez, Gracia Sanctórum ou Miguel Vázquez Freire, entre outras.

Os contidos de cada número presentábanse dispostos a través de grandes temáticas que ían tecendo os artigos depositados: monstros, humor, tempo de Nadal... foron algúns dos fíos condutores que se empregaron para

urdir a publicación. Ademais, desde os primeiros pasos, a revista *Criaturas* desenvolveu unha forte aposta non só pola calidade e variedade dos contidos centrados na LIX, senón tamén polo propio deseño, que resultaba atractivo e innovador, adecuándose e complementando a información publicada en cada edición.

Coa finalidade de afondarmos na concepción e na relevancia que tivo a revista *Criaturas*, vixente até decembro de 2019, conversamos para esta achega con Leticia Costas, Daniel Landesa e Montse Pena Presas, figuras imprescindíbeis do equipo impulsor. Con tal finalidade, realizamos unha breve entrevista a cada unha delas, centrada nos seguintes puntos temáticos: 1. Primeiros pasos de *Criaturas*, 2. Achegarse á LIX desde o formato revista, 3. *Criaturas* como punto de encontro e, como colofón, 4. A saúde da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade.

Primeiros pasos de *Criaturas*

Daniel Landesa: A revista *Criaturas* xurdiu após varias persoas relacionadas co mundo da literatura infantil e xuvenil observarmos que había un déficit porque non existía un medio máis ou menos profesional que aglutinase contidos relacionados coa literatura infantil e xuvenil (LIX). Nese momento, dispuñamos no sistema literario galego de blogs non específicos, que abordaban a crítica literaria en xeral e que reunían neses espazos crítica de LIX a carón da literatura catalogada de adultos. Por outra banda, tamén había algunhas páxinas de centros educativos nas que se recollían as lecturas destinadas ás crianzas, pero non existía un medio propiamente dito que aglutinase ese volume de traballo co que contabamos de, por exemplo, librerías que proxectan moito estes contidos no seu propio espazo para LIX, críticos e críticas, autoras, editores e editoras...

Deste modo, comprobamos que existía ese nicho de contidos e decidimos pornos en marcha. Foi un traballo bastante intenso, na forma e na definición de como sería o proxecto da revista *Criaturas*. Consequimos conformar un equipo bastante amplo. Pouco a pouco, fomos dándolle forma até que en decembro de 2014 o presentamos no Culturgal daquel ano. Resultou ter unha moi boa acollida, tanto por parte do profesorado como por parte das persoas da industria cultural.

Leticia Costas: Xuntámonos en *Criaturas* por inquiredanzas, tiñamos moitísimas ganas de mergullarnos nunha publicación especializada en literatura infantil e xuvenil. Durante un tempo, sacamos diferentes artigos, sobre todo de crítica literaria. Supuxo un modo tamén de analizar o panorama, que era o que nos interesaba.

Mais infelizmente, non conseguimos manter a publicación no tempo porque a nivel profesional as nosas vidas non o permitiron. Era unha dedicación completamente altruísta. Dános moita pena que o proxecto esmorecese. Contabamos cun dominio, cunha marca, e confiámos en que a revista volva e continúe o seu camiño.

Montse Pena Presas: Como nace *Criaturas* quen mellor o pode narrar son Daniel Landesa e Leticia Costas. Eu embarco nese proxecto porque eles dous buscaban unha persoa que saíse do perfil de escritora ou escritor. Entón, por amizade, por querenza e por entendemento, recorren a min, máis que nada, para coordinar a parte crítica, que logo non tivo tanta

importancia. Recordo o nacemento de *Criaturas* como unha especie de soño, coa idea de que podíamos facer algo moi novidoso, moi atractivo, grazas aos coñecementos de deseño e ás boas ideas que tiña Daniel Landesa. Un espazo acolledor no que podíamos unir persoas de diferentes xeracións. E, precisamente por iso, nos primeiros números de *Criaturas* estaban escritores como Xabier P. Docampo, que xa contaban con outras experiencias á hora de montar este tipo de revistas literarias. De feito, e como anécdota, el xa nos avisara de algo que despois pasou: díxonos que íamos empezar con moita forza pero que, co tempo, as nosas diferentes dedicacións acabarían por tirar de nós para outros lados. E así foi.

Achegarse á LIX desde o formato revista

Daniel Landesa: Optamos por botar a andar a revista mediante un formato híbrido, mais había unha serie de contidos que se estruturaban a través da páxina web. Contabamos con informacións un pouco máis laxas e outras máis extensas, que eran as que estaban nas dúas plataformas, no que sería a propia revista *Criaturas*, que nunca chegou a ser física (sempre se publicou en dixital), e na web. Quixemos darlle esa dualidade. Ofrecer un número pechado dunha revista con contidos sobre LIX desde diferentes ópticas, algo que non existía nese momento e que tampouco existe hoxe, agora que *Criaturas* non está.

É certo que ese formato de revista naceu por se nalgún momento se podía buscar a forma de editala en papel, unha proposta que se acabou descartando. Aínda que a vertente en liña é hoxe por hoxe a máis consumida, a alternativa do papel quedou descartada por falta de estrutura e por falta de medios económicos e humanos. A súa produción sería moito máis complexa.

Ledicia Costas: Co formato revista, en *Criaturas*, procurabamos dignificar, visibilizar e dar voz a todas esas persoas mediadoras que normalmente non teñen esa oportunidade de facer parte dos medios de comunicación porque os espazos que existen son moi reducidos ou están copados por outras literaturas. Deste modo, coa revista pretendíamos encher ese espazo que faltaba.

Montse Pena Presas: Publicouse como revista porque era o máis acaído naquel momento, mais sen deixar de achegar contidos diferentes na web de *Criaturas*. É certo que hai unha crise clara do sector editorial que se dedica á publicación periódica. Creo que esas pímulas literarias, esas pímulas de coñecementos que tiñan outras revistas, ou esas pímulas de divulgación, agora están moito máis diluídas porque cando queremos unha pinga desas normalmente imos procuralas en buscadores web. Este feito propiciou un inexorábel cambio de formato, porque a día de hoxe unha revista non é algo tan desexado fisicamente como pode ser un libro ben editado.

Criaturas como punto de encontro para a LIX

Daniel Landesa: Desenvolvíanse contidos non pensados para o eido académico nin para o público non especializado, senón máis especificamente para persoas que traballan con actividades de promoción da lectura, como

profesorado, persoal de bibliotecas, nais e pais interesados en achegarlles novas lecturas ás pequenas e aos pequenos... Todo un conxunto de axentes activos. Neste sentido, os contidos da revista *Criaturas* si que seguían unha clara vocación divulgativa, mais con certo rigor.

Ledicia Costas: En si mesma, a LIX é unha literatura que ten escasísima presenza nos medios, non vou dicir que é invisíbel, pero si vou afirmar que custa moito visibilizala porque conta con menos espazo que a narrativa ou que a poesía, por exemplo. *Criaturas* era un modo de pola en valor, dándolle voz a estas mediadoras, ás axentes que traballan acotío para proxectala... Porque o mesmo sucede coas persoas que se dedican ao mundo da ilustración, hai moitas que nin sequera saen nas capas dos libros que ilustran, mais debemos darlles o espazo que merecen e facelas visíbeis. Esa era tamén unha das funcións desta publicación.

Montse Pena Presas: Se algo singularizou a revista *Criaturas*, ademais desta capacidade para xuntar persoas de diferentes xeracións, de ser un punto de encontro, eu diría que foi o feito de ser un proxecto tremendamente libre. Cada unha das persoas implicadas eramos quen realmente somos e faciamos o que realmente queriamos facer. Desde esa perspectiva, persoalmente, para min foi como un soño e un agasallo. Un presente porque ao mellor eu estaba nun momento no que podía ser máis libre laboralmente.

Para a parte do sistema literario, creo que ter unha revista así, rompedora —porque cando es libre tes a capacidade de romper, de experimentar, de escribir, de convidar xente a participar, de facer entrevistas—, inda que dure pouco no tempo, funciona como unha especie de axitador cultural, que move os marcos, por así dicilo, do sistema, e faino avanzar e faino pensar un pouquiño. Coido que a duración quizais non sexa o máis importante, senón a vontade de querer facer algo e acabar vendo que iso que quixeches desenvolver si moveu un pouco as cousas, ou polo menos puxo no centro esa xeración de persoas que xa fomos escolarizadas en galego e que, ao mellor, cando comezamos *Criaturas*, non eramos tan visíbeis a pesar de estar na trintena, porque eramos ‘as novas e os novos’.

A saúde da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade

Daniel Landesa: Falar de literatura infantil e xuvenil é usar unha etiqueta, mais aproveitámonos dela porque no noso espazo si que é unha das literaturas que máis vende, precisamente pola súa vinculación co ensino. De feito, penso que, ultimamente, consumo máis LIX que literatura adulta, e con moito pracer.

Coido que debemos deixar certos complexos de lado. Si que é certo que no seu momento custou moito que se valorase a literatura infantil e xuvenil, custou darlle o prestixio que realmente tiña. Mais a día de hoxe, desde o meu punto de vista, xa non é así. En xeral, a literatura que se engloba baixo a etiqueta LIX ten un status propio. Contamos con autoras e autores que son importantes na Galiza e mais no Estado español. Dispomos dun prestixio autoral moi importante e, precisamente por iso, debemos deixar de xustificarnos ante quen rebaixa a LIX, porque se vemos os números de vendas esta é a literatura con máis prestixio. Igual debemos deixar de lado ese ‘vitimismo’. Logo, á parte, as editoriais son libres de usaren esa etiqueta, sen máis.

Ledicia Costas: É certo que pasaron anos desde a fundación de *Criaturas*, e este tempo dáche unha bagaxe, unha experiencia e un modo diferente de ver ou matizar as cousas. Hai unha realidade que a min, a nivel persoal, como muller, galega, escritora, implicada na literatura escrita en lingua galega, que me preocupaba naquel momento e que me preocupa agora aínda máis; incrementouse esa preocupación. Nestes anos eu tiven oportunidade de visitar outros sistemas literarios e o que observo fóra da Galiza, concretamente no Estado español, é que a LIX galega é unha completa descoñecida. Hai unha barreira lingüística que impide que a LIX galega, que está vivindo un momento extraordinario, chegue a outros espazos lingüísticos. Hai obras de autoras e de autores con moito talento que merecían ser coñecidos fóra, e o público doutros espazos tamén merecía ler eses libros que están aquí fornecendo a nosa literatura... mais esa barreira lingüística impídeo. A día de hoxe, dispomos de moi poucas traducións de LIX galega a outros idiomas, sóbranche os dedos das dúas mans para contar as traducións da literatura infantil e xuvenil galega ao castelán. E coido que é unha materia pendente. Até que non traspasemos, de facto, esa barreira, o sistema literario da LIX galega vai seguir estando dentro dunha burbulla e vai seguir sendo case unha completa descoñecida fóra. Si que hai excepcións. Temos publicacións como a revista *CLIJ*, que bota a súa ollada, grazas a Chus Fernández facendo recensións para fóra... mais son excepcións. Nos foros ou festivais, nos que adoito estar, comprobo que non se coñecen autores e autoras da Galiza. Hai que conseguir superar iso para que realmente a LIX galega estea a ocupar o espazo que merece.

Á parte, escoitas cousas que a verdade son descorazonadoras. Mais a literatura infantil e 'juvenil' española tamén é a curmá pequena da narrativa en español. É moi inxusto, pero é así. Sempre digo que o noso público non é o público do futuro, éo do presente porque a LIX está sostendo en gran medida os sistemas literarios diferentes que hai neste Estado. Habería que darlle unha volta a isto. E parece mentira, pero nesta altura segue habendo moitos prexuízos. A LIX é aquilo que pode escribir 'calquera', de maneira despectiva. Mais cando hai experimentos e cando 'grandes' voces (o de 'grandes' dígoos con retranca) se animan a escribir LIX xorde o desastre. Son unha dura defensora da LIX, que é ao que entreguei a miña vida tanto persoal como a miña carreira profesional. A min dáme moitísimas alegrías.

Montse Pena Presas: Con pouco que rasques vas atopar declaracións de escritores e de escritoras que non escriben literatura infantil e xuvenil afirmando que a LIX o único que fai é transmitir valores. E eu pregúntome: as novelas para público adulto non transmiten valores, non? Seguramente hai esa necesidade de reivindicala desde diferentes espazos. Todas aquelas persoas que nos dedicamos ao mundo da LIX, xa sexan escritoras, ilustradoras, ou como é no meu caso, críticas especializadas, parece que cae sobre nós ese afán de sospeita: 'fan iso porque non se poden dedicar á literatura para público adulto, que realmente é a seria'. Creo que hai un descoñecemento grande por parte dunha sección social importante sobre que é realmente a literatura infantil e como innova a literatura infantil. Quizais temos que falar máis de innovación que diso que se quere vender como 'transmisión de valores' cando realmente o campo infantil e xuvenil é o que está creando lectoras e lectores.

Sobre o estado da LIX galega a día de hoxe, unha cuestión difícilísima de condensar, coido que houbo un grupo de escritoras e escritores moi importantes, que foron os que Manuel Bragado chamou 'Xeración

Lamote', que nos deron de ler ás persoas que hoxe temos entre trinta e poucos e corenta e poucos anos, pero que, por desgraza, hoxe algunhas desas voces xa faltan e outras están escribindo moitísimo menos. Pondo a vista no futuro, considero que hai unha xeración de creadores e creadoras máis novas que tamén son as que andan agora polos trinta e pico ou corenta anos, que xa están consolidadas e cuxa figura máis visíbel é Leticia Costas, mais tamén outras como Andrea Maceira, María Reimóndez, Rosa Aneiros, Antonio Fraga... Mais emprego xeración como un concepto moi amplo.

A miña grande incógnita é quen vén detrás? Quen colle o relevo? Creo que precisamente se por algo é tan importante formar lectores e lectoras é porque deles saíran novos escritores e escritoras, que pensarán non só a LIX, senón que o farán en termos de futuro. Paréceme moi perigoso que á xente que estamos nos corenta anos nos sigan chamando 'as novas' ou 'os novos', coido que é moi daniño para o sistema editorial. Debemos empezar a mirar para as novas voces... e aí, agás algunha excepción como Antía Yáñez, seguen faltando nomes.

Por outra banda, unha cuestión que tamén me parece bastante preocupante é o estado da literatura dramática infantil. Seguen a faltar coleccións específicas, e o que é máis grave, continuamos sen voces que a cultiven, ademais de dramaturgas clásicas como xa o son Paula Carballeira ou Carlos Labraña, con algunha nova esporádica incorporación... Como proba, o Premio Manuel María de Teatro Infantil acaba de quedar baleiro, e por algo será.

Falarmos de revistas, *Criaturas* e LIX galega

A pesar da crise das publicacións periódicas, o formato revista continúa a formularse cunha sintaxe idónea para acoller e proxectar á sociedade contidos especializados (ou non) que, doutro modo, son de acceso máis restritivo, menos atractivo ou que gozan dun menor 'prestixio'. *Criaturas* definiuse como unha publicación periódica dixital que se movimentaba entre a prensa escrita e o libro, entre a creación, a investigación e a divulgación. Nas súas páxinas conseguiu xuntar persoas de diferentes xeracións (cun gran capital simbólico na Galiza, a comezar polo seu equipo impulsor: Daniel Landesa, Leticia Costas e Montse Pena Presas) e de diferentes eidos, que traballaban con actividades de creación ou de promoción da lectura, desde escritoras, críticas literarias, profesorado, persoal de bibliotecas, libreiras... Todas co interese e co obxectivo común de achegar novas lecturas tanto ás crianzas como ao público interesado, mais sen deixar de lado o rigor nos seus contidos, apoiados por un espazo web e polas redes sociais.

No caso concreto da revista *Criaturas*, e segundo os testemuños reunidos, esta naceu e foi deseñada para pór en valor e para divulgar a literatura infantil e xuvenil galega a través de diferentes prismas. Un nicho que, a día de hoxe, e coa súa ausencia, continúa a existir na Galiza. Algo sintomático da propia evolución do sistema literario do que fai parte.

Achegármonos á concepción e ao desenvolvemento dunha revista especializada en literatura infantil e xuvenil galega, como é o caso de *Criaturas*, permítenos así mesmo colocar enriba da mesa o estado da cuestión da produción e da proxección da chamada 'LIX'. A pesar de ser o motor do sistema editorial galego, a literatura infantil e xuvenil apenas conta con publicacións periódicas específicas que dean conta da súa produción, desde

101 — Galicia 21
Issue J '20

*Criaturas, unha revista
para a literatura infantil e
xuvenil galega*
Belén Bouzas

a crítica literaria especializada, e do seu consumo real. Un baleiro que se vén arrastrando de forma histórica e que funciona como espello do propio sistema literario e cultural no que se insire.



Obras citadas

ARTUNDO, Patricia M., 2010. 'Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas'.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat, 1994. 'El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas', en Villanueva, 1994: 309- 335.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, 2015. 'Revistas literarias, revistas de literatura: en la(s) encrucijada(s)', *Ogigia* 17: 39-53.

OSUNA, Rafael, 1998. *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria* (Kassel: Edition Reichenberger).

—, 2004. *Las revistas literarias. Un estudio introductorio* (Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones).

PIRES, Daniel, 1986. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX* (Lisboa: Contexto, D.L.).

RAGUENET, Sandra, 2011. 'Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split', *ALEA* 13(1): 108-127.

RAMOS ORTEGA, Manuel José, 2001. *Las revistas literarias en España entre la 'edad de plata' y el medio siglo* (Madrid: Ediciones de la Torre).

SARLO, Beatriz, 1992. 'Intelectuales y revistas: razones de una práctica', en *Revue América: Cahiers du Criccal. Le discours culturel dans les revues latino-américaines 1940-1970* 9-10: 9-16.

SOBRINO VEGAS, Ángel Luis, 2014. 'Las revistas literarias. Una aproximación sistémica', en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23: 827- 841.

VILLANUEVA, Darío, ed., 1994. *Avances en teoría de la literatura* (Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela).

*Review***MARIÑO GÓMEZ,
Francisco Manuel**

A Coruña/Santiago de
Compostela: Centro Ramón
Piñeiro para a Investigación
en Humanidades / UDC / USC.
2019. 674 pp.

ISBN 978-84-9749-713-8 (UDC)

ISBN 978-84-17595-23-4 (USC)

*Baixo dos tileiros.
A literatura alemá en
Galicia: afinidades,
ecos e influencias.
Das orixes ao
Naturalismo*

Laureano Araujo

IES Arcebispo Xelmírez I
Departamento de Alemán
(Santiago de Compostela)

Até a Guerra Civil, moitas das (poucas) traducións do alemán ao galego son indirectas. Así, Ramón Otero Pedrayo publica en 1932 unha parte do segundo *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, e nesa época aparecen varios poemas soltos nas revistas *Nós* e *A Nosa Terra*. Nos anos cincuenta, Álvaro Cunqueiro distribúe algúns exemplares dunha escolma de poemas de Hölderlin; en Pontevedra édítase *Musa Alemá*, unha antoloxía de poemas traducidos (dun xeito moi discutíbel) por Celso Emilio Ferreiro e Antonio Blanco Freijeiro; e publícanse as traducións ao galego, de Celestino Fernández de la Vega e Ramón Piñeiro, do *Cancioneiro da poesía céltica*, de Julius Pokorny, e de *Da esencia da verdade*, de Martin Heidegger. Até os anos oitenta aparecen basicamente traducións indirectas de obras de teatro, moi a miúdo feitas por Manuel Lourenzo. Nos anos oitenta e noventa destaca a figura de Lois Tobío, coas súas traducións do *Fausto*, de *Os Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, e de *Nai Coraxe e máis os seus fillos*, de Bertold Brecht.

A tradución é, de feito, a vía máis obvia de penetración da literatura estranxeira no noso sistema literario. Pero Francisco Manuel Mariño Gómez, en *Baixo dos tileiros*, vai moitísimo máis lonxe. Profesor do Departamento de Filoloxía Francesa e Alemá da Universidade de Valladolid, e tradutor, con Sabine Geck, de *As mágoas do mozo Werther*, de Goethe, Mariño Gómez pretende, en efecto, ‘presentar a relación que os autores galegos [...] gardaron coa literatura en lingua alemá, quer de xeito consciente (imitación, citación, erudición...), quer inconsciente ou non

MARIÑO GÓMEZ,
Francisco Manuel
*Baixo dos tileiros. A literatura
alemá en Galicia: afinidades,
ecos e influencias. Das orixes
ao Naturalismo*
Laureano Araujo

plenamente consciente (influencia, afinidade, analoxía...)' (14). Tal relación é, en termos cualitativos, menos intensa do que podería deducirse da extensión do libro, pero sorprende pola cantidade de autores que involucra (aquí mencionaremos máis de corenta).

A portada do libro reproduce unha obra de Wilhelm von Kaulbach, quen, ao redor de 1870, ilustrou con ela un poema de Walther von der Vogelweide escrito case sete séculos antes, que empeza así: 'Baixo o tileiro / no moural'. Porén, máis relevante que esta alusión artística son os tres conceptos clave do título do libro: *afinidade*, *eco* e *influencia*. Convén que o lector saiba desde o comezo que esta obra non se limita a explorar a ascendencia da literatura en lingua alemá sobre a galega — sinalando algún tipo de causalidade — senón que, nun alarde extraordinario de documentación e rigor, busca minuciosamente calquera rastro de parentesco ou de reminiscencia, por insignificante que sexa.

O libro arranca na Idade Media cos *Esconxuros de Merseburgo*, escritos ao redor do século XI. Estes dous poemas responden a unha tradición indoeuropea, conque neste caso cómpre falarmos de *afinidade*, é dicir: dunha relación inconsciente, que é a que se dá entre os textos que se insiren nun substrato cultural común. Tamén semella encaixar nesta categoría o interese compartido polas materias tristánica e artúrica. Así, por exemplo, temos en alemán o *Tristan* de Gottfried von Strassburg e o *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, e en galego o *Livro de Tristán*, o *Livro de Josep ab Aramatia* e mais a *Demanda do Santo Graal*. O mesmo podemos dicir da vizosa lírica trobadoresca, que é un fenómeno presente en Alemaña co *Minnesang* e o *Sangspruch*, e en Galiza coas cantigas de amor, de amigo e de escarnio e maldicir.

Por outra banda, que Ramón Cabanillas, Ricardo Carvalho Calero, Cunqueiro, Xosé Luís Méndez Ferrín, María Xosé Queizán ou Vicente Risco recuperen as materias tristánica e artúrica; que haxa algún autor galego, como Carvalho Calero ou Cunqueiro, que se refira ao *Minnesang*; que Ferrín aluda á obra de Roswitha von Gandersheim, escrita no século X; que Hildegard von Bingen, cuxa obra se remonta ao século XI, ou o místico Mestre Eckhart aparezan en distintas ocasións na obra de José Ángel Valente, son exemplos, entre moitos, que remiten ao concepto de *eco*.

O Humanismo e a Reforma inauguran a Idade Moderna cun Erasmo de Rotterdam que apenas deixa pegada na nosa literatura, quitando algunha alusión circunstancial en Cunqueiro, Rafael Dieste, Otero, Risco, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao ou Valente. Tampouco foi precisamente entusiástica a recepción de Martín Lutero na nosa literatura, exceptuando algunha alusión en, entre outros, Cunqueiro, Nicomedes-Pastor Díaz, Dieste, Risco, Castelao, Tobío e, sobre todo, Otero.

A incidencia do Barroco alemán na nosa literatura é escasa, alén das alusións a Grimmelshausen en Ferrín e Otero, ou do eco que na obra de Valente teñen Jakob Böhme e Angelus Silesius. En canto aos autores da Ilustración, o bernés Albrecht von Haller aparece en varias obras de Otero, e Johann Joachim Winckelmann en Carvalho Calero, Cunqueiro, Dieste, Risco e, sobre todo, de novo, Otero. As referencias a Klopstock son insignificantes, mesmo en Otero, igual — e isto xa resulta máis rechamante — que a Gotthold Ephraim Lessing, que só lle parece interesar realmente ao teólogo Andrés Torres Queiruga, mentres Cunqueiro, Dieste, Otero e Risco confórmanse con mencionalo. Ao suízo Salomon Gessner coñéceo Otero, mentres Christoph Martin Wieland pasa practicamente desapercibido, agás algunha mención en Cunqueiro e Otero. No tamén suízo Johann Caspar Lavater reparan circunstancialmente Cunqueiro, Domingo García-Sabell e Otero,

MARIÑO GÓMEZ,
Francisco Manuel
*Baixo dos tileiros. A literatura
alemá en Galicia: afinidades,
ecos e influencias. Das orixes
ao Naturalismo*
Laureano Araujo

e en Johann Gottfried Herder fixanse Manuel Forcadela, García-Sabell, Ferrín, Otero, Risco, Xavier Seoane, Torres Queiruga, Valente e Xoán Vicente Viqueira. Gottfried August Bürger aparece citado nun poema de Rosalía de Castro, e del hai referencias en García-Sabell, Manuel Murguía, Otero e Tobío.

No período clásico, ningún dos autores centrais do Rexurdimento —Rosalía, Manuel Curros Enríquez e Eduardo Pondal— escapa da influencia de Goethe, particularmente evidente en varias obras de Rosalía, pero tamén detectábel en Cabanillas, Murguía, Antón Villar Ponte e Viqueira, quen mesmo traduce tres poemas goethianos. Eduardo Blanco Amor, Celso Emilio e Risco, pola contra, non lle teñen simpatía a Goethe: Risco cualifícaa nada menos que de ‘mal artista’, e Celso Emilio dedícalle un poema demoledoramente inxusto en *Longa noite de pedra*. En numerosas obras de Otero é clarísima a presenza de Goethe, cuxa pegada atopamos tamén, entre outros, en Carvalho Calero, Cunqueiro, Dieste, Fernández de la Vega, Francisco Fernández del Riego, Xosé Luís Franco Grande, García-Sabell, Aquilino Iglesia Alvariño, Ferrín, Antonio Rodríguez Baixeras, Xoán Rof Carballo, Seoane, Tobío (autor, ademais, da mencionada tradución do *Fausto*), Valente ou Dora Vázquez.

O outro grande escritor alemán do século XVIII é Friedrich Schiller, cuxa sorte, entre nós, é ben distinta á de Goethe. Non está traducido ao galego, e a súa marca en, entre outros, Cabanillas, Pastor Díaz, García-Sabell, Otero, Pondal, Seoane ou Villar Ponte, é moi a miúdo marxinal e anecdótica. Nin sequera Valente amosa interese por el! Jean Paul só pode mencionarse en relación con Fernández de la Vega, Risco e, sobre todo, Otero. Hölderlin, pola contra, é un autor moi citado, pero só atopamos referencias significativas en Fernández de la Vega, García-Sabell, Iglesia Alvariño, Otero (quen traduce dous poemas seus), Seoane, Valente (tamén el tradutor de varios poemas seus) e, dun xeito moi destacado, Cunqueiro. En relación con Heinrich von Kleist, só son dignos de mención Cunqueiro e Ferrín. Ludwig Tieck é amplamente ignorado. E.T.A. Hoffmann, en cambio, ten varios dos seus contos traducidos ao galego (en 1996 por Marta Ares Fontenla e María Xesús Lama, e en 2000 por Xavier Rodríguez Baixeras e Carmen Torres París), e Rosalía refírese a el nalgũa ocasión; tamén atopamos alusións en Risco e, sobre todo, en Otero, así como en Cunqueiro, Dieste, Ánxel Fole, García-Sabell e Ferrín. O rastro de Clemens Brentano pode atoparse en Cunqueiro, Murguía e Valente; o de Achim von Arnim en Rosalía e Cunqueiro; o de Adelbert von Chamisso en Rosalía, Cunqueiro, Otero e Suso de Toro; e o de Bettina von Arnim en Cunqueiro.

As referencias galegas aos autores do Romanticismo alemán son escasas e, en xeral, de pouca relevancia. Atopamos a Kotzebue en Otero; a Matthisson en Benito Vicetto; a Dorothea Schlegel en Cunqueiro; a August Wilhelm Schlegel en Fernández de la Vega, Otero e Valente; a Friedrich Schlegel en Fernández de la Vega, García-Sabell, Antón Losada Diéguez, Otero, Chus Pato, Risco e Valente; a Zacharias Werner en Cunqueiro, Otero e Risco; a Schleiermacher en Otero, Risco e, por razóns obvias, Torres Queiruga; e a Novalis, de quen temos traducidos ao galego, da man de Jaime Santoro de Membiela, os *Himnos á noite*, en Rosalía, Cunqueiro, Curros, Pastor Díaz, Fernández de la Vega, García-Sabell, Otero, Pondal, Seoane e Valente. Os irmáns Grimm, algúns de cuxos contos están traducidos ao galego por Manuel Beiras en 1983 e en 1991, por Rodríguez Baixeras e Torres París en 1998, por Lucía Castaño en 2000 e por Xavier Frías Conde tamén en 2000, atopámoslos en Cunqueiro, Fernández del Riego,

MARIÑO GÓMEZ,
Francisco Manuel
*Baixo dos tileiros. A literatura
alemá en Galicia: afinidades,
ecos e influencias. Das orixes
ao Naturalismo*
Laureano Araujo

Ferrín, Murguía, Lois Pereiro, Pondal, Risco, Seoane, Valente, etc. Ludwig Uhland, finalmente, pode relacionarse con Rosalía, Ferrín, Murguía, Otero, Pondal e Valente.

Dentro dos movementos posrománticos, Franz Grillparzer só deixa algún sinal mínimo en García-Sabell, e no poeta August von Platen reparan unicamente Ferrín e Otero. Dun poema de Nikolaus Lenau temos unha tradución de Cabanillas. Ben distinto é o caso de Heinrich Heine, que conta cunha tradución ao galego do poemario *Die Nordsee*, de Luís García Soto, e influíu, entre outros, en Cabanillas, Carvalho Calero, Rosalía, Cunqueiro (tradutor indirecto do poema 'Der Heilige'), Curros, Fernández de la Vega, Fernández del Riego, Celso Emilio (coautor da mencionada *Musa Alemá*, que inclúe tres poemas de Heine), García-Sabell, Valentín Lamas Carvajal, Losada Diéguez, Ferrín, Otero, Pondal, Risco, Castelao, Tobío, Valente e Villar Ponte. De Büchner, en cambio, só se atopan referencias en Cunqueiro e Chus Pato.

Os autores realistas aparecen en Roberto Blanco Torres, que traduce ao galego o poema 'Das Kind', de Hebbel (aínda que a súa é unha tradución indirecta), en Viqueira, que fai o mesmo co poema 'Sommerbild', e en Valente, no seu poema 'Versión de Hebbel'. Theodor Storm ten *O xinete do cabalo branco* traducido ao galego por Rosa Marta Gómez Pato e atópase en Cunqueiro e en Risco. De Theodor Fontane hai referencias en Ferrín e Tobío. Paul Heyse, o suízo Gottfried Keller e Sacher-Masoch son practicamente ignorados. De Wilhelm Busch temos *Max e Moritz* en tradución de Luciano Fernández de Sanmamed Sampedro. En canto aos autores naturalistas, Gerhart Hauptmann é coñecido, entre outros, por Otero e Villar Ponte.

En contra do que se podería deducir deste apuradísimo repaso, a obra de Mariño Gómez é de moi doada e divertida lectura —por momentos hilarante, como nos numerosos lugares onde se revela a irritación que ao autor lle provoca César Antonio Molina—, e podería mesmo utilizarse como unha excelente introdución á historia da literatura en lingua alemá. Unha literatura que non se escribe unicamente en Alemaña, senón tamén, entre outros países, en Suíza e en Austria, o cal, dito sexa de paso, debería reflectirse no título da obra.

Ao final do libro aparecen dous índices onomásticos moi útiles. Porén, se o lector quere saber, por exemplo, se un poema determinado de Goethe tivo reflexo nalgunha obra da nosa literatura, non vai ter máis remedio que follear o libro na procura do dato. A atención editorial na corrección dun traballo de tanta envergadura, publicado por institucións académicas de peso, é mellorábel (ademáis*, beso*, bisaboa*, chamativo*, convertiu*, de vagar*, depresa*, influínte*, levou ao* seu fillo, ponencia*, postromántico*, resume*, sinte*, zar*, etc).

A investigación detense no período do Naturalismo. Esperemos que o autor colla folgos e nos regale proximamente un volume que estenda o estudo até os nosos días. Igual o lamentábel feito de que esta obra tan importante apenas merecese a atención dos críticos literarios desincentiva a prolongación do esforzo. Nós, con este comentario froito da admiración, invitamos humildemente a Mariño Gómez a que culmine esta empresa necesaria e fascinante.

Review

London and New York:
Routledge. 2019. 282 pp.
ISBN 978-1-138-22639-1

**REI-DOVAL,
Gabriel
& TEJEDO-
HERRERO,
Fernando (eds.)**

*Lusophone,
Galician and
Spanish Linguistics.
Bridging Frames and
Traditions*

Francisco Dubert García
Universidade de
Santiago de Compostela

Castelán, asturleonés, galego e portugués conforman unha unidade dentro das linguas románicas da Península. Dado que as relacións entre elas é máis complexa do que a simple vista parece, a exclusión do asturleonés neste volume pode indicar o peso que tiveron na selección os factores lingüísticos, históricos, sociais ou mesmo ideolóxicos. O presente volume contén, pois, artigos procedentes de tres tradicións de investigación lingüística (a castelá, a galega e a portuguesa) que traballan sobre idiomas histórica, tipolóxica e xeneticamente moi relacionados. Os editores buscan, precisamente, construír pontes entre estas tres tradicións.

No sentido lingüístico, portugués e galego gardan unha relación xenética e tipolóxica tan estreita que leva a algunhas persoas a dubidar da existencia do galego como lingua autónoma; esta relación debería asegurar unha comunicación fluída entre as tradicións lingüísticas galega e portuguesa. No sentido histórico, castelán e galego están en Galicia nunha situación de contacto estreito; nada de estraño tería, polo tanto, que tamén aquí existise unha boa comunicación entre os investigadores destas dúas linguas *españolas*.

REI-DOVAL, Gabriel
& TEJEDO-HERRERO,
Fernando (eds.)
*Lusophone, Galician and
Spanish Linguistics. Bridging
Frames and Traditions*
Francisco Dubert García

1

Como indica Rosario Álvarez no seu estudo neste volume, 'Spanish academic framework displayed little interest in other Peninsular languages spoken in Spain and absolute ignorance towards the proximity of Portuguese' (93).

Porén, esa comunicación boa e fluída tan esperable non é tal. Para demostralo, quero comezar con dúas historias persoais que no seu momento me desasosegaron. A primeira: unha vez quixen anunciar un libro, *Dialectoloxía e léxico*, na lista INFOLING; o anuncio foi rexeitado porque... un libro de dialectoloxía galega non era relevante para a lingüística hispánica. A segunda: sendo revisor dun artigo sobre a metafonía nominal en portugués comprobei que no traballo había datos e análises de varias linguas románicas con metafonía... pero ningún sobre a metafonía nominal en galego, veciña e complementaria da portuguesa. Estas dúas historias persoais non son feitos illados: son ilustracións dunha realidade actual.

Non: con algunhas excepcións, a comunicación entre as tradicións investigadoras galega, portuguesa e castelá non é tan fluída como se podería pensar de entrada. Diso son perfectamente conscientes os editores do noso volume, pois na súa introdución, 'Interdisciplinarity in Lusophone, Galician, and Hispanic linguistics' (1-12), indican como fin do libro:

to promote both a more collaborative dialogue among three Ibero-Romance languages with different linguistic traditions as well as a more inclusive exchange among various approaches to linguistic methodologies, descriptions, and analyses. (1)

A seguir, Rei-Doval e Tejedo-Herrero vinculan os diferentes intereses investigadores das distintas tradicións lingüísticas á propia historia externa das linguas sobre as que tratan: como as condicións sociohistóricas foron diferentes en cada tradición, diferentes foron tamén os métodos e os obxectivos de investigación. Estas diverxencias, que poderían transformarse en complementariedade, quizais se tornaron dificultade. De feito, segundo os editores, algúns obxectivos e métodos coma a pura descrición, a historia ou a planificación lingüísticas (tan prioritarios durante o proceso de creación da lingüística galega) non lles interesaron ós investigadores das tradicións lingüísticas consolidadas que seguían innovadores marcos máis orientados á reflexión teórica e centrados no estudo dunha competencia lingüística illada do uso e da sociedade (4-5). Deste xeito, quizais a orientación fortemente sociohistórica da lingüística galega nas súas orixes (véxase o estudo de Rosario Álvarez neste volume) tamén explique esa falta de comunicación con moitos especialistas en lingüística portuguesa e castelá. De feito, quizais sexa no marco da dialectoloxía, da historia externa e da socioloxía da linguaxe onde se están a crear marcos de colaboración entre lingüistas galegos e os brasileiros; esta colaboración non é de estrañar se pensamos na forte carga sociohistórica que se detecta nunha parte considerable da lingüística brasileira.

É posible. Con todo, o que xa non é tan comprensible é a escasa presenza de lingüistas portugueses ou brasileiros con preocupacións teóricas *nucleares* en moitas bibliografías de obras de lingüística castelá;¹ non sucede, por certo, o contrario: os membros da tradición portuguesa non parecen ter problemas para citar traballos de lingüística castelá... aínda que si os teñan para citar traballos da tradición galega.

Polo tanto, os editores non pretenden só reunir traballos das tres tradicións, senón tamén presentar traballos concibidos sobre marcos teóricos, métodos ou obxectivos 'interdisciplinarios', isto é, traballos que non se centran só en disciplinas *nucleares* coma a fonoloxía ou a sintaxe, 'but also demonstrate the interplay between Linguistics and, for instance, Historiography, Epistemology, and Social History' (5). Aquí é onde pode

REI-DOVAL, Gabriel
& TEJEDO-HERRERO,
Fernando (eds.)
*Lusophone, Galician and
Spanish Linguistics. Bridging
Frames and Traditions*
Francisco Dubert García

xogar un papel o galego, pois Rei-Doval e Tejedo-Herrero sosteñen que 'the history of linguistics has demonstrated that previously unknown or minority language situations have the potential to stimulate and open new avenues in mainstream linguistic traditions' (5). Efectivamente, pensemos canto debe a lingüística teórica ao yawelmani, ao menominee ou ao pirahã; os traballos de Fernando Ramallo e O'Rourke sobre os neofalantes de galego indicaron vías de investigación noutras situacións lingüísticas similares. Como sinalan os editores, a incorporación de linguas minoritarias coma o galego ou o catalán 'offers the possibility to explore new topics or revisit assumptions about old ones' (6); do mesmo xeito, algunhas perspectivas subestimadas poden 'contribute to innovative approaches' e materias 'that have been considered peripheral may become central as the shift in the chosen object of analysis has the potential to refine the analysis itself' (6). De feito, moitas das materias acurrunchadas como periféricas son aquelas en que estiveron a traballar activamente os lingüistas das linguas minorizadas.

Para erguer as pontes que a todos benefician, este traballo recolle, pois, 14 artigos revisados por pares sobre aspectos do galego, o castelán e o portugués. Están organizados en tres seccións: historiografía e epistemoloxía, análise lingüística e asuntos de lingua e sociedade.

No primeiro traballo da primeira sección, 'Hispanic linguistics. Epistemological labels, contents and borders' (15-37), Francisco Moreno-Fernández reflexiona sobre a evolución semántica e uso do termo 'lingüística hispánica', vencellándoo ás diferentes ideoloxías sobre o castelán e ás políticas culturais dos países en que esta lingua se fala. O traballo ilustra as dificultades de denominar a investigación sobre o castelán: a presenza de varias linguas españolas (polo menos, de varias linguas faladas en España), do portugués (lingua historicamente *hispánica*, pero non española) e do castelán como lingua de moitos países que non son España. O artigo inclúe tamén unha revisión dos tópicos que se explican no ensino universitario da lingüística hispánica en España, Hispanoamérica e os Estados Unidos.

O segundo artigo deste bloque é 'Sociolinguistic history of Brazil' (38-54), de Dante Lucchesi. A lingüística brasileira manexa dúas hipóteses fundamentais para explicar a orixe das diferenzas entre o portugués brasileiro e o europeo; estas diferenzas consisten, basicamente, nunha simplificación da morfoloxía flexional na variedade brasileira, que se manifesta de diversos modos na sintaxe. Na primeira hipótese, as mudanzas atribúense á 'deriva histórica' da lingua, que traía en si o xermolo da súa simplificación. Na segunda hipótese, atribúense a un proceso de transmisión irregular do portugués: unha parte significativa dos habitantes do Brasil, conformada por escravos negros e os indíxenas que non sucumbiron á conquista, adquiriron o portugués como segunda lingua e introduciron nel innovacións que despois se convencionalizaron. Ao meu xuízo, Lucchesi argumenta acertadamente a favor desta segunda hipótese.

No terceiro estudo, Henrique Monteagudo escribe sobre 'Galician and the Portuguese-speaking world from the perspective of translation' (55-72). Analízase aquí a política de traducións galego > portugués e portugués > galego, as posibilidades do libro galego se difundir en Portugal sen traducir, a distribución do libro portugués en Galicia, o uso do portugués por escritores galegos, etc. Interesante resulta a análise do castelán como 'lingua de interposición': os autores galegos tradúcense en Portugal a partir de traducións castelás de obras escritas en galego e non a partir dos orixinais galegos; en definitiva, non se vende en Lisboa se antes non se vende en Madrid.

REI-DOVAL, Gabriel
& TEJEDO-HERRERO,
Fernando (eds.)
*Lusophone, Galician and
Spanish Linguistics. Bridging
Frames and Traditions*
Francisco Dubert García

Ernesto González Seoane e Gabriel Rei-Doval asinan o traballo 'Language standardization and purism. A historical approach to Galician and lexicography in the 19th century' (73-91). Esta colaboración ilustra como un estudo de caso dunha lingua particular ilumina problemas xerais. Após presentaren brevemente a emerxencia dos estudos gramaticais do galego no XIX vencellándoos ao Rexurdimento, mostran como a presenza do castelán como lingua alta provocou que estes traballos se concibisen dun xeito contrastivo, centrándose na análise das diferenzas interlingüísticas e non describindo o galego en si mesmo; mostran tamén como o purismo xorde dunha preocupación ante os fenómenos resultantes do contacto lingüístico e que estratexias adopta esta ideoloxía para tratalos.

O bloque sobre historiografía e epistemoloxía remata con 'Galician linguistics. Between Hispanic philological tradition and visibility in the Luso-Brazilian sphere' (91-112), de Rosario Álvarez, quen salienta a aparición serodia, apremante e independente da lingüística galega, ligada a un contexto de promoción da lingua. Despois presenta unha historia da lingüística galega situada no seu contexto social, e unha exposición dos seus obxectivos e logros. A seguir, salienta que, mentres os traballos portugueses sempre foron ben recibidos en Galicia, 'the opposite cannot be said' (106): a lingüística portuguesa tendeu (ela dío en pasado, eu diríao en presente, *tende*) a ignorar a lingüística galega. Finalmente, a autora cre que o estudo da variación e da mudanza lingüísticas constituiría un bo locus para o encontro para a tradición lingüística galega e a portuguesa. Con todo, a autora conclúe que 'Galician linguistics should always be building bridges' (108).

O bloque de estudos lingüísticos comeza co traballo de Mary Johnson e Scott A. Schwenter, 'NEG-NADA. Discourse-pragmatics licensing of non-canonical negation in two related languages' (115-134). Neste estudo analízanse as diferenzas pragmáticas entre o uso que o portugués de Brasil e o castelán de Arxentina fan dunha construción negativa non canónica formada por [*não/non* vs *nada*], onde o verbo é intransitivo non escalable (non modificable por adverbios de grao) do estilo de *não morreu nada/ no murió nada*. A pesar de que ámbalas linguas comparten a construción, teñen propiedades pragmáticas e gramaticais diferentes, sendo o seu uso menos constrinxido en castelán de Arxentina.

Ana M. Anderson escribe 'Wheat and pimples. Toward a prototypical, individualized approach to understanding metaphor' (135-150). Lakoff e Turner propoñen a existencia de dous tipos separados de metáforas: conceptuais e de imaxe. Ana M. Anderson, aceptando unha teoría de prototipos, revisa esta división e tenta saber se non haberá tipos intermedios, máis ou menos puros. Para realizar este labor, interroga dúas informantes sobre o significado de varias metáforas e acaba concluíndo que a separación de Lakoff e Turner non parece tan neta; tamén mostra que as metáforas evócanlles imaxes distintas ás distintas persoas.

Jonah Conner é o autor do oitavo traballo, 'Debonding of three Hellenisms in Spanish: *macro-*, *mega-*, and (*p*)*pseudo-a*' (151-167). Por 'debonding' o autor entende unha mudanza gramatical pouco común pola que un afixo derivativo, elemento morfolóxico, se torna palabra, elemento sintáctico. Unha condición para que esta mudanza suceda é que o afixo sexa semanticamente transparente. Así, mostra que os prefixos *macro-*, *mega-* e *pseudo-* poden ser usados como adxectivos en castelán en exemplos coma 'datos macros', 'cifras macros', 'megas esculturas', 'seudos religiosos', 'pseuda calma'; dos tres novos adxectivos, só 'pseudo' pode

REI-DOVAL, Gabriel
& TEJEDO-HERRERO,
Fernando (eds.)
*Lusophone, Galician and
Spanish Linguistics. Bridging
Frames and Traditions*
Francisco Dubert García

concordar en xénero e número, aínda que é obrigatoriamente anteposto ao nome; macro- e mega- poden aparecer pospostos.

O noveno traballo, 'Testing contact-induced change in the Spanish of Mallorca. Insights from a historical perspective' (168-183), foi escrito por Andrés Enrique-Arias. Como ben se sabe, é asunto espiñento determinar se unha mudanza ocorrida nunha lingua 1 e que a torna máis próxima a unha lingua 2 coa que 1 está en contacto se debe a un proceso interno ou a unha interferencia debida ao contacto de 1 cunha lingua 2. Neste traballo, o autor mostra a conveniencia de realizar un estudo diacrónico á hora de determinar se trazos compartidos por 1 e 2 se deben ou non a interferencias de 2 en 1 (ou viceversa). O estudo analiza tres problemas con diferentes interpretacións nas que o contacto entre catalán e castelán de Mallorca xoga algún papel, ademais de tratar dos problemas metodolóxicos que ocasionan quer a escaseza de datos, quer datos pouco comparables. Mostra, ademais, casos en que o contacto parece bloquear e non promover unha mudanza.

Kenneth J. Wireback ofrécenos 'On grammaticalization and the development of latin /nŷr/ in Spanish, Portuguese, and other varieties of Western Romance' (184-201). Segundo o autor, en castelán e portugués é común a epéntese de /b/ no grupo latino vulgar /mŷr/ (HUMERU > *ombro*), mentres que a epéntese de /d/ é estraña no grupo /nŷr/ (TENERE HABEO > *terrei* gal. ant., *terné* cast. ant.). Neste traballo busca unha xustificación baseada na gramaticalización ao diferente tratamento destas secuencias. Tras descartar que o carácter homorgánico dos segmentos implicados teña parte na explicación, mostra que a aparición temperá da síncope no futuro e no condicional e a alta frecuencia do tipo /nŷr/, que aparece en verbos de uso frecuente, puido favorecer unha evolución rápida sen epéntese (con metátese en castelán ou asimilación en galego-portugués) debida ó maior desgaste fonético das formas gramaticalizadas; o traballo apóiase, ademais, nunha consistente e informada argumentación fonética.

Manuel Díaz-Campos e Stephanie Dickinson abren o terceiro bloque de artigos, 'Language and society', co undécimo traballo: 'Using statistics as tool in the analysis of sociolinguistic variation. A comparison of current and traditional models' (205-226). Este é un traballo metodolóxico que mostra o papel da estatística na análise sociolingüística. Os autores insisten en que son os fins lingüísticos os que deben motivar a selección dos métodos de análise estatística e non os intereses estatísticos os que primen na escolla, pois estes últimos poden secundarizar a propia análise lingüística. O traballo ilustra a aplicación de tres ferramentas estatísticas a través de estudos de casos de variación lingüística do castelán: *árbores de inferencia condicional*, modelos de efectos mixtos e regresión loxística.

'The disappearance of the Morphological Future from educated spoken Carioca Portuguese' (227-245), de Michael Gradoville, é o duodécimo traballo. O autor analiza o uso do futuro sintético (*cantarei*) ou analítico (*vou cantar*) no portugués culto do Rio de Janeiro. Non deixa de ser curioso que Andrés Enrique-Arias analizase, neste mesmo volume, esta cuestión no castelán e catalán de Mallorca; e que o modelo de efectos mixtos que usa Gradoville estea tamén descrito por Díaz-Campos e Dickinson. Tras indicar cales son os preditores sociais, lingüísticos e semánticos que tomará en consideración, mostra o baixo uso do futuro sintético nesta variedade con varios descubrimentos interesantes: as mulleres usan máis o futuro analítico que os homes; o futuro sintético só se usa de xeito categórico cos verbos *dever* e *ir* e resulta algo máis corrente nos verbos de uso frecuente; ou o futuro analítico é máis común coa primeira persoa singular e menos coas terceiras.

REI-DOVAL, Gabriel
& TEJEDO-HERRERO,
Fernando (eds.)
*Lusophone, Galician and
Spanish Linguistics. Bridging
Frames and Traditions*
Francisco Dubert García

O penúltimo traballo, 'An overview of Luso-Brazilian sociolinguistics. Second person pronouns' (246-262), preséntano Maria Marta Pereira Scherre, Lilian Coutinho Yacovenço e Maria da Conceição de Paiva. Após unha breve historia dos estudos sobre variación lingüística no portugués europeo e no brasileiro, presenta os resultados da investigación sobre os usos dos pronomes de segunda persoa *tu, você, vós, vocês*, moi brevemente no portugués europeo, e deténdose dun xeito especial no portugués brasileiro. Conclúe indicando que 'the fact that variation studies emerged first in Brazil reflects a natural interest in this country to analyze the linguistic changes that overtime have culminated in such a great distance between spoken and written B[razilian]P[ortuguese]' (258). Isto último demostra como o desenvolvemento de determinados intereses de investigación vai ligado ao contexto social.

Na contribución que pecha este volume, 'Phonetic (non)prestige markers in Galician, in contrast with Portuguese and Spanish. A sociolinguistic view' (263-278), Obdulia Castro reflexiona criticamente sobre o proceso de estandarización da compoñente fónica do galego. Tras analizar o uso dalgúns trazos fonéticos (seseo, yeísmo, gheada, sistema de vogais tónicas), pregúntase por que, por exemplo, a gheada carece de prestixio, mentres que este non é o caso do sistema de cinco vogais tónicas. Logo de indicar que moitos usuarios da lingua estándar son neofalantes co galego como segunda lingua, di que as institucións 'did not reprimand the use of Castilian accent' neles, mentres que as características tradicionais 'associated with non-standard Galician such as *gheada* were, and have been, continuously marked as non-prestigious and, therefore, consured or criticized' (271). Ao analizar as seleccións fonéticas do galego estándar conclúe que 'it seems like decisions regarding standard forms are not reflective of what the speakers of a particular language actually pronounce. Instead, they seem to be based on preconceived notions of what the standard needs to be' (272). Segundo Castro, isto conduciu a que os falantes tradicionais de galego, que preservan trazos coma as sete vogais tónicas, vexan a súa variedade 'once again deprived of linguistic capital' (271), mentres que os neofalantes, ao non empregaren 'linguistic markers associated with non-standard forms of Galician', son 'a product of the new linguistic market created by the new Galician standard'; o logro deste estándar, porén, 'has not been attained without casualties' (273).

En fin, con estes catorce artigos temos unha boa ilustración dos traballos que se están a realizar nas tres tradicións de investigación entre as cales os editores, Gabriel Rei-Doval e Fernando Tejedo-Herrero queren construír pontes. Deséxolles sorte no empeño, pois as tres tradicións gañarán coas novas vías. En todo caso, cómpre recordar que os lingüistas galegos nunca tiveron problemas á hora de consultar traballos sobre o castelán ou o portugués: quizais máis ben sexa preciso que as pontes teñan carrís de ida e volta.

Review

Vigo: Xerais. 2019. 338 pp.

ISBN 978-84-9121-467-0

CARBALLO, Xulio*Os pioneiros da
banda deseñada
galega 1971-1979***David Miranda-Barreiro**
Bangor University

Se en 2005 Germán Hermida suxería que a banda deseñada galega (BDG) estaba ‘a punto de estourar’ (2007: 69), en 2020 poderíamos dicir que dita explosión xa tivo lugar. Malia as dificultades que aínda existen para publicar BD en galego, a creación de editoriais adicadas á BDG coma Demo Editorial, de premios apoiados por institucións públicas coma o Castelao, da escola de cómic O Garaxe Hermético dirixida por Kiko da Silva e, sobre todo, o éxito de autoras de envergadura e recoñecemento internacional coma Miguel Anxo Prado, Emma Ríos, David Rubín, Alberto Vázquez ou o mesmo da Silva, son mostra da consolidación do medio en Galicia.

Porén, dita consolidación non foi acompañada dunha atención académica e teórica en galego á altura, malia a xa abundante bibliografía existente no eido internacional, e non xa nas manidas referencias a estudos fundacionais coma os de William Eisner (1985 [2000]) e Scott McCloud (1993 [1994]), senón nas máis avanzadas e complexas teorizacións levadas a cabo, por exemplo nos estudos francófonos, por estudosas coma Jan Baetens, Thierry Groensteen, Ann Miller ou Laurence Grove. A estas referencias esenciais habería que sumar o máis recente despegue dos ‘Comics Studies’ no ámbito dos Hispanic Studies, tanto no Reino Unido coma nos Estados Unidos, onde o medio comezou tamén a facer parte do currículo universitario, contando mesmo con programas de máster adicados ao cómic coma o da Universidade de Dundee en Escocia.

Pola contra, o achegamento teórico e académico ao cómic nos Estudos Galegos está aínda nos seus comezos, o que dá aínda máis valor ao primeiro libro de Xulio Carballo, *Os pioneiros da banda deseñada galega 1971-1979* (2019). Se ben non é esta a primeira publicación sobre BDG cun enfoque académico (habería que mencionar aquí o traballo pioneiro de Agustín Fernández Paz (1984) e diversos artigos en revistas culturais e académicas), si é a máis completa e ambiciosa polo de agora. A obra de Carballo é tamén indicación de que o medio está comezando a recibir unha maior atención

CARBALLO, Xulio
*Os pioneiros da banda
deseñada galega 1971-1979*
David Miranda-Barreiro

no mundo universitario galego, posto que parte do seu xa importante traballo de doutoramento ‘Para unha historia da Banda Deseñada Galega: A narración a través da linguaxe gráfico-textual’ (UDC 2015).

Carballo erixiuse recentemente nun importante divulgador da BDG, grazas ás recensións publicadas no xornal *Sermos Galiza*, e pola súa tarefa de comisario da excelente exposición ‘BDG70. A revolta do cómic galego’ (2017), dirixida por Manel Cráneo. O espectacular volume de mesmo título publicado por Demo, que recolle as obras expostas, é de feito o complemento ideal para a lectura de *Os pioneiros da banda deseñada galega*, posto que segue a mesma temática e abrangue o mesmo período histórico: o desenvolvemento dunha BDG de pleno dereito na década dos setenta, no contexto dun réxime ditatorial, que pese a estar xa na súa fase final, mantiña un alto grao de represión. Como sinala Carballo, o antiautoritarismo e as iniciativas para a creación dunha arte popular galega son eixos fundamentais do momento orixinario da BDG, con Reimundo Patiño, Xaquín Marín e os compoñentes do Grupo de Cómic do Castro á cabeza.

Mais antes de chegar a este punto, o libro comeza cun capítulo adicado a cuestións terminolóxicas, que explica as escollas de termos como ‘banda deseñada’, ‘cadriños’ ou ‘prancha’. Esta maneira de arrincar o traballo é síntoma inequívoco do moito que queda por facer no desenvolvemento do estudo académico do medio en galego e, ao mesmo tempo, tamén un paso adiante para consolidar as súas bases. Bótase en falta, con todo, e no libro en conxunto, a referencia e uso do aparato teórico mencionado anteriormente nesta recensión. Será tamén crucial para o desenvolvemento do estudo dos cómic en galego facer a viaxe inversa: non só levar as devanditas teorías aos estudos feitos sobre a BDG senón tamén que a BDG pase a formar parte dos estudos internacionais do cómic.

O capítulo inicial remata cunha referencia aos ‘Precedentes da banda deseñada galega’, un episodio relevante da BDG, con pioneiros coma Castela, Manuel Torres ou Álvaro Cebreiro, que xa antes da guerra civil comezaban a desenvolver a conxunción de texto e imaxe para contar pequenas historias gráficas en forma de *comic strip*. Esta época de antecedentes orixinarios foi tamén obxecto dunha exposición en 2012 comisariada por Rosario Crespo (‘Orixes do cómic en Galicia’), e merecería así mesmo algún tipo de publicación.

Mais este non é o tema do libro de Xulio Carballo, que se centra na década na que unha serie de artistas reconectan co traballo pioneiro que fora tronzado pola guerra e a ditadura, para por fin crear unha arte en cómic (*comics art*, aínda nos falla a terminoloxía) propiamente galega, en reacción ao uso do medio por parte do franquismo e a hexemonía da editorial Bruguera. Os tres primeiros capítulos do libro son os máis logrados, e estudan de maneira pormenorizada o traballo fundacional de Reimundo Patiño, Xaquín Marín e o Grupo de Cómic do Castro. O libro segue un enfoque historicista e presta atención aos diversos grupos e iniciativas, publicacións, exposicións, etc. que apareceron nestes anos e conforman o xermolo da BDG. É polo tanto a primeira historia da nosa banda deseñada (ou polo menos a mellor documentada), un traballo fundacional e moi necesario para o desenvolvemento do estudo do medio en Galicia. Mais o libro non se detén só na historia, senón que ofrece así mesmo unha completa análise de moitas das obras mencionadas, coma ‘O emigrante’, ‘O home que falaba vegliota’, ‘2 viaxes’ e unha enorme cantidade de bandas deseñadas que van a miúdo acompañadas de exemplos gráficos, un gran acerto do libro tendo en conta o medio tratado.

CARBALLO, Xulio
*Os pioneiros da banda
deseñada galega 1971-1979*
David Miranda-Barreiro

O cuarto capítulo é o máis extenso, e recolle co mesmo nivel de detalle e análise a publicación de BDG nos medios de comunicación. É sen dúbida unha achega necesaria, dada a relación entre o cómic e os *mass media* desde as súas orixes, como se indica no comezo desta sección do libro. Mais pola súa desproporcionada extensión, comparada cos outros capítulos do libro, dá a sensación de que podería ter sido un estudo separado en si mesmo, e se cadra podería terse resumido nesta obra. Dito isto, o nivel de detalle é encomiable, e sen dúbida de moito interese e utilidade para os estudosos da BDG.

En contraste, o quinto capítulo adica só unas páxinas á banda deseñada histórica. Malia a falta de equilibrio, en termos de extensión, o capítulo deixa apuntamentos interesantes sobre o comezo dun xénero que, como Carballo indica, colleu impulso nos anos 80, fóra xa do período histórico no que se centra o libro.

O estudo remata coa análise dun aspecto que está a tomar especial relevancia nos últimos anos, o da intermedialidade, neste caso entre a BDG e outras formas de expresión artística coma o teatro, o gravado e a fotografía. Unha excelente maneira de pechar o estudo antes de ofrecer unha breve conclusión que resume os eixos principais da BDG neste período, desde a experimentación, antiautoritarismo e compromiso social e político, ata o seu carácter grupal e pioneiro, e a boa acollida recibida polo medio no campo cultural galego.

Os pioneiros da banda deseñada galega 1971-1979 é un libro moi necesario, ao igual que o traballo de estudo e divulgación da BDG que está a facer o seu autor, Xulio Carballo. É sen dúbida unha obra que consolida as bases do estudo do medio en Galicia e en galego, e polo tanto de grande interese para estudosas e afeccionadas á banda deseñada galega.

Obras citadas

CARBALLO DOPICO, Xulio, 2015. 'Para unha historia da Banda Deseñada Galega: A narración a través da linguaxe gráfico-textual'. Tese de Doutoramento (Universidade da Coruña).

EISNER, Will, 2000. *Comics and Sequential Art* (Tamarac: Poorhouse Press).

FERNÁNDEZ PAZ, Agustín, 1984. *Para lermos cómics* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

HERMIDA, Germán, 2007. 'BD 2005: Apuntamentos e dirección', *Boletín Galego de Literatura* 35: 61–71.

MCCLOUD, Scott, 1994. *Understanding comics. The invisible art* (New York: HarperCollins Publishers).

VVAA, 2017. *BDG70. A revolta do cómic galego* (A Coruña: Universidade da Coruña-Servizo de Publicacións).

Review

COSTA VÁZQUEZ, Luís & LÓPEZ SILVA, Inmaculada (eds.)

Santiago de Compostela:
Consello da Cultura Galega.
2019. 117 pp.
ISBN 978-84-17802-02-8

Son de Galicia: os coros galegos

Elisa Serra Porteiro
University College Cork

O presente volume xorde como publicación irmá da exposición 'Son de Galicia', que puxo no punto de mira os coros galegos históricos co gallo dos seus centenarios, recentes ou inminentes. Comisariada por Miguel Anxo Seixas para o Consello da Cultura Galega, a súa inauguración na Coruña a finais de 2018 marcou os cen anos do Coral De Ruada; lembrou a fundación de Toxos e Froles (1914) e Cántigas da Terra (1916), e anticipou o aniversario de Cantigas e Agarimos (1921). Os estudos recollidos no libro cristalizan esta conmemoración conxunta, profundando no fenómeno que supuxo a actividade dos coros, nas súas afinidades, e na súa relevancia nun momento decisivo da historia galega contemporánea.

Explica no limiar Rosario Álvarez, presidenta do Consello da Cultura, que *Son de Galicia: os coros galegos* foi concibido como 'catálogo' da mostra, mais 'axiña cobrou vida propia' (7). Así, dáselle unha dimensión de permanencia a un evento cultural que doutro xeito tería un impacto efémero e limitado ás memorias das persoas asistentes. Malia que a actividade dos coros teña sido popularmente unha faceta trivializada da produción cultural en galego e reducida ao folclorismo, revélanse aquí os coros como peza chave no artellamento cultural e ideolóxico de primeiros do século xx a través de seis achegas de notable rigor académico. Baixo a sólida coordinación de Inmaculada López Silva e Luís Costa Vázquez, cada unha das varias seccións afonda nunha faceta concreta, ora desde enfoques moi consolidados nos estudos galegos, como a investigación de arquivo, ora incorporando elementos multidisciplinares máis aló da historia literaria ou escénica, co detido exame de aspectos como a música ou o traxe.

COSTA VÁZQUEZ, Luís
& LÓPEZ SILVA,
Inmaculada (eds.)
Son de Galicia: os coros galegos
Elisa Serra Porteiro

O capítulo de Inmaculada López Silva, que funciona tacitamente como introdución, titúlase descritivamente ‘A importancia histórica dos coros no contexto político-cultural’. A autora cuestiona polo miúdo os usos políticos do folclorismo, ‘xamais [é] inocente’ (11), e rastrexo o fenómeno dos coros ata o século XIX, cunha valiosa contextualización no ámbito europeo en relación a influencias externas e proxectos como o de consolidar un ‘teatro da arte galego’ dos círculos de Nós. Esta ollada alén do contexto galego e o coñecemento do panorama europeo son características da xa longa traxectoria de López Silva, e veñen á mente aquí os seus traballos sobre o Centro Dramático Galego, tanto breves como monográficos. A través dunha crítica temperada mais non tímida, sométense a escrutinio visións moi arraigadas en canto á función identitaria da produción cultural e escúlcase nos debates estéticos e político-ideolóxicos do momento, nocións claramente entretecidas.

En ‘Os coros galegos históricos. A música dun tempo’, Luís Costa Vázquez explora o lugar da música no proceso de construción dunha identidade diferencial á luz dos postulados ideolóxicos dos coros, con especial atención ao ‘conflicto cultural de clase que os coros galegos tiveron que afrontar’ (25) no proceso de representación do mundo rural para un público urbano, con todas as problemáticas que isto pode xerar. Esta sección está imbricada coa de López Silva, presentando tamén unha interpretación crítica de como a identidade galega estaba a ser concibida nun momento histórico. Costa Vázquez analiza as manifestacións musicais como plasmación dun choque ideolóxico e conceptual no seo do nacionalismo. Os xuízos éticos e estéticos aos que os Irmandiños e nacionalistas someteron os coros interprétanse como un desexo de instrumentalizalos e un recoñecemento do seu potencial impacto. Non cabe dúbida que varias das ideas expostas aquí continúan a ter vixencia. Concretamente, a cuestión da simbolización de lugares ou actividades ‘desde o imaxinario da galeguidade’ (30), un concepto aplicable á produción cultural en galego e necesitado de debate un século máis tarde. O autor problematiza o folclorismo, ao que atribúe a supervivencia dos coros no período franquista. Quizais por centrarse na música, omite un recoñecemento ao papel angular dos coros na reactivación teatral nos anos 50 e 60, algo si apuntado por Laura Tato Fontaíña na sección seguinte.

O fondo coñecemento de Tato Fontaíña sobre a historia do teatro galego faise evidente no terceiro capítulo, ‘Os coros e o teatro’, no grao de detalle na contextualización e na sensibilidade a factores múltiples á hora de cartografar a transcendencia desta actividade escénica. Unha das ideas que destaca é a atención ao impacto das actitudes dos axentes ligados aos coros na conformación do panorama escénico, nomeadamente a reticencia dos actores (e sobre todo das actrices) a representar teatro en galego que fixo de monólogos e diálogos formas predominantes (49), ou a publicación como determinante para accesibilidade dos textos por parte de amadores. Tato apunta así mesmo áreas pendentes de maior atención por parte do colectivo investigador, como o labor de Eduardo Sánchez Miño, fundador da Escola Rexional de Declamación da Coruña (46). A autora deixa constancia tamén dos subsidios aos coros por parte do réxime franquista, aínda ‘nos anos da máis absoluta miseria’ (57) e das ‘manipulacións’ para superar a censura, representando como anónimas obras de autores represaliados, aínda que sempre aténdose ás ‘reglas de xogo da ditadura’ (57). Por outra banda, tamén recolle Tato o lugar dos coros na recuperación dramática nos anos 50, da man, por exemplo, de Rodolfo López Veiga e da súa *Antígona* de Anouilh (60-61) con Cantigas e Agarimos.

COSTA VÁZQUEZ, Luís
& LÓPEZ SILVA,
Inmaculada (eds.)
Son de Galicia: os coros galegos
Elisa Serra Porteiro

Entre as varias contribucións salientables de Emilio Xosé Ínsua en 'Os coros galegos e as Imandades da Fala' están o cuestionamento de supostos de homoxeneidade no seo das Irmandades e a atención a un aspecto menos coñecido quizais da actividade coral: as relacións creativas —a cabalo das conexións políticas— con Cataluña. A función sociolingüística dos coros é descrita como 'antídoto' contra a caricaturización do galego e os seus falantes habituais. Segundo a lectura de Ínsua, a través das representacións escénicas, a lingua galega convertíase 'aos ollos do seu público habitual, esencialmente urbano e vilego [...] nun medio de expresión digno e prestixiado' (69). En canto ás consideracións escénicas, dáse aquí conta do lugar dos coros nos debates verbo da creación teatral e da diversidade nos seus repertorios, se non sempre temática, si formal (76). Aínda que con algúns tópicos na expresión, como o da 'longa e abafante noite de pedra' (78), a presentación das ideas está ben artellada e pon atención nos matices.

En 'Música e coros galegos na emigración. O caso de Bos Aires (1880-1960)', a actividade dos coros examínase no contexto do asociacionismo emigrante como 'mostra da evolución dos sentimentos de identidade, das estratexias das elites inmigrantes' (83) e dos contactos coa cultura de recepción, así como con outras comunidades de inmigrantes. Ambos os dous autores, Núñez Seixas e Ruy Farías, teñen producido lúcidas descrições do contexto emigrante en traballos individuais previos, e a presente achega confirma a súa habilidade para debuxar retratos matizados dos procesos de reafirmación identitaria na Arxentina. Aquí, poñen especial atención no 'proceso de regaleguización' (97) e na politización da actividade escénica e musical, ilustrando a súa análise con datos cuantitativos da presenza de 'símbolos formais (himno español, himnos republicanos ou himno arxentino' (94) durante os anos vinte e trinta.

Pecha o volume a sección 'O traxe galego dos primeiros coros', onde Belén Sáenz-Chas Díaz analiza o proceso de recreación da indumentaria rural tradicional, 'no que a roupa, descontextualizada do ámbito rural ao que pertencía, adquire unha nova dimensión, un novo significado: o da tradición e a identidade' (106). Ademais das descrições polo miúdo dos diferentes elementos do traxe, que se conectan con fontes literarias e etnográficas decimonónicas, Sáenz-Chas pon de relevo as dimensións de clase e, moi especialmente, de xénero nas convencións que rodean o traxe, desde a acción de 'vestir de galega' (106) ata a 'alarmante' prolongación dos roles de xénero na actualidade, no que 'elas son as portadoras da roupa cargada de agremáns bordados que é a que *loce* no escenario. Mentres, os homes, liberados da carga de quilos de roupa e do papel subordinado que a elas se lles asigna, son os que *se locen* no escenario' (116). A autora propón así unha reflexión arredor da cultura material que parte do histórico-etnográfico pero chega ata o presente.

Aínda que os capítulos sexan tamén coherentes de xeito independente, o cal facilita a consulta, hai numerosos puntos de intersección, nalgúns casos sinalados polos propios autores co que poderíamos describir como franqueza deíctica, deixando absolutamente claro que estamos perante un conxunto de partes, non fragmentos. A maridaxe de investigación académica sólida e accesibilidade, tanto na estrutura como no estilo e nas referencias a aspectos máis teóricos, é un dos puntos fortes do traballo. Incluso a convención bibliográfica aplicada facilita a lectura a un público non especializado, e a inclusión de documentos gráficos en cada unha das seccións engade atractivo tanto a curiosos como a académicos, ao poñer de relevo a investigación de arquivo. Será este un libro de referencia para

COSTA VÁZQUEZ, Luís
& LÓPEZ SILVA,
Inmaculada (eds.)
Son de Galicia: os coros galegos
Elisa Serra Porteiro

o estudo das artes escénicas ou da historia cultural e tamén un exemplo de como facer efectiva a visibilización do efémero. *Son de Galicia: os coros galegos* é un certo agasallo. Literalmente, xa que a publicación está dispoñible gratuitamente no sitio web do Consello da Cultura Galega.

Obras citadas

FARÍAS, Ruy. 2011. 'Aspectos de la identidad gallega en Buenos Aires (1900-1960)', *Madrygal* 14: 59-69.

LÓPEZ SILVA, Inma, 2004. 'Centro Dramático Galego: Coma o gas, a auga ou a electricidade', *Grial* 162: 116-123.

—, 2015. *Resistir no escenario: Cara a unha historia institucional do teatro galego*. (Santiago de Compostela: USC).

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, 2001. 'De Breogán a Pardo de Cela, pasando por América: Notas sobre la imaginación del nacionalismo gallego', *Historia Social* 40: 53-78.

Review

SÁNCHEZ FERRACES, Xosé Luís

Vigo: Editorial Galaxia.
2019. 248 pp.
ISBN 978-84-9151-392-6

Baixo o signo da bipolaridade. A poesía de María Mariño Carou

Iria Veiga
Hospital do Barbanza

As achegas á doenza mental dende o eido da filosofía adoecen en moitas ocasións de falta de perspectiva científica. Se ben a filosofía do século xx se ocupou tanto da enfermidade mental en si mesma como do doente como outro, como factor de desestabilización social ou como chibo expiatorio, perspectivas todas elas válidas, o pensamento actual parece ignorar sistematicamente os últimos corenta anos de investigación no campo das neurociencias e o coñecemento que se acumulou nas últimas décadas. Sánchez Ferraces adéntrase nun tema complexo e apaixonante, o do trastorno bipolar, con pretensión de rigorosidade científica. Porén, continúa lastrado por ideas e paradigmas sobordados xa amplamente, cando non abertamente anticientíficos.

A orixe do mal

A día de hoxe existe un amplo consenso arredor da etioloxía dos trastornos da esfera afectiva, como a depresión endóxena (unipolar) ou o trastorno bipolar: trátanse de entidades de base biolóxica, cunha herdanza multixénica cercana ao 80% (1). Isto implica que o peso do ambiente e dos avatares vitais son importantes, pero en ningún caso constitúen a causa do trastorno. Considérase que un episodio depresivo pode estar precipitado por unha determinada circunstancia adversa, pero é necesaria unha base neurobiolóxica para que o episodio se produza (2). Se ben o autor sinala as bases orgánicas da enfermidade, non dubida en afirmar que ‘primeiro foi a perda’, situando o falecemento da nai de Mariño como evento causal da

SÁNCHEZ FERRACES,
Xosé Luís
Baixo o signo da bipolaridade.
A poesía de María Mariño
Carou
Iria Veiga

súa patoloxía. Malia que é posible que a propia poeta o considerase así, esta hipótese choca frontalmente co coñecemento científico do momento actual. Sobre todo, cando falamos de circunstancias normais (por non dicir que case que inevitables) na vida psíquica, como pode ser a perda dun proxenitor, semella aventurado darlles o valor mórbido de ocasionar patoloxía.

Na obra de Mariño fanse numerosas alusións que poden relacionarse coa súa vivencia da bipolaridade, cunha descrición minuciosa aínda que poética da sintomatoloxía maníaca e depresiva, do patrón de comezo dos episodios, e a súa relación coas estacións, ben establecida tamén na literatura médica (3). A lectura nesta clave sintomatolóxica resulta inesperada e reveladora, e apunta cara a un nivel de auto-observación e coñecemento da propia psique e dos procesos patolóxicos sorprendentes e valiosos por si mesmos, á marxe da calidade literaria. Porén, podemos caer en dúas falacias doadamente. Por unha banda, está o perigo de atribuír calquera emoción, tristura ou alegría normais ao trastorno afectivo. A descrición da tristura normal, do malestar psíquico asociado a eventos negativos e da angustia non ten por que diferir da tristura patolóxica dun episodio depresivo, especialmente se se trata dunha expresión poética da mesma, sen pretensión de descrición psicopatolóxica. Pola outra, é preciso rexeitar a idea de que o xenio poético bebe directamente da condición de persoa cun trastorno psiquiátrico. A asociación entre creatividade e patoloxía mental é omnipresente no relato dos artistas, e contribúe a estigmatizar e romantizar a doenza mental. O trastorno bipolar forma parte do material poético de Mariño (o contido) pero a súa calidade poética (a forma) non ten por que verse condicionada, para ben ou para mal, pola súa condición de paciente psiquiátrica. Se non existise a bipolaridade da autora, é de prever que o contido da súa poética versaría sobre estados emocionais da vivencia normal, como acontece en tantos outros creadores e creadoras, sen que a calidade da mesma tivese que verse minguada.

Tristura patolóxica vs tristura normal

O autor explicita circunstancias da vida da poeta que, sen apelar necesariamente ao trastorno bipolar, falan dunha existencia chea de tristura. Un matrimonio que se intúe desgraciado, a reclusión nun lugar afastado e con poucas perspectivas de crecemento persoal ou o falecemento da nai á que se sentía moi unida, parecen tinguir de tristura a súa biografía. O trastorno bipolar frecuentemente ocasiona longas tempadas dun ánimo que se define como subdepresivo, sen os síntomas máis prominentes e limitantes da depresión propiamente dita, pero sen recuperación completa da esfera afectiva (4). No caso que nos ocupa, semella imposible a posteriori distinguir o que hai nos seus versos de sintomatoloxía subdepresiva e canto da existencia pouco feliz á que se viron abocadas tantas mulleres da súa xeración.

A tola do faiado

O estigma da artista marcada pola enfermidade mental é máis intenso no caso das mulleres. As características atribuídas tradicionalmente ao xénero feminino (maior sensibilidade, menor peso do racional sobre o emocional) sitúannos próximas aos terreos da loucura e da desorde emocional. Polo tanto, cando se fala de enfermidade mental no caso dunha muller, cómpre

SÁNCHEZ FERRACES,
Xosé Luís
Baixo o signo da bipolaridade.
A poesía de María Mariño
Carou
Iria Veiga

non reproducir inconscientemente os tópicos da poeta depresiva, lánguیدا e emocional (5). Non hai na presente obra unha vontade de retratar conscientemente así á poeta, pero bótase en falla un posicionamento claro en contra deste prexuízo machista. A personalidade do individuo é independente da desorde afectiva, e padecer un trastorno bipolar non fai a ningún máis ou menos sensible, máis ou menos racional. En Mariño destaca, de feito, a capacidade de describir estados de ánimo complexos que falan dunha elevada introspección e capacidade de alleamento e visualización racional da súa propia patoloxía.

Chama a atención tamén que non se relacione este estado de ánimo depresivo coas condicións de vida que sofre a autora, derivadas da súa situación subordinada nunha sociedade patriarcal, coa obriga de condicionar as súas expectativas e desexos á carreira dun marido co que non semella tampouco moi comprometida emocionalmente. Non se sinala esta posible causa dunha tristura normal, senón que se fai un relato 'psicanalítico' da orixe do seu trastorno obviando o evidente e inmediato. Deste xeito as condicións, moitas veces penosas, da vida das mulleres foron ao longo da historia ignoradas e negadas mediante explicacións psicoloxicistas nas que aquelas que non se sometían eran diagnosticadas como 'tolas', 'enfermas dos nervios', 'histéricas'...

Conclusiones

A pesar do valioso da achega a un aspecto non menor da obra da autora, que tematicamente resulta relevante na lectura da súa obra poética, bótase a faltar un coñecemento máis profundo do que supón un trastorno afectivo como a enfermidade bipolar, especialmente á luz da investigación das últimas décadas. Por outra banda, corremos o risco de interpretar todo coa chave da enfermidade e esquecer que calquera individuo, sexa ou non bipolar, sofre alteracións anímicas ocasionadas polos acontecementos adversos aos que se ve sometido, ás que non se debe restar valor nin atribuír a unha desregulación emocional. Por último, o feito de que se trata dunha escritora, que xa noutros aspectos se situou como unha figura subordinada, fai necesario poñer especial coidado na análise do seu padecemento psíquico se pretendemos non reproducir discursos patriarcais ao falar de mulleres e loucura.

Obras citadas

CRADDOCK, N. & P. SKLAR. 2013. 'Genetics of bipolar disorder'. *The Lancet* 381 (9878): 1654–62.

ALDINGER, F. & T.G. SCHULZE. 2017. 'Environmental factors, life events, and trauma in the course of bipolar disorder'. *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 71(1): 6-17.

ROSENTHAL, S.J., T. JOSEPHS, O. KOVTUN & R. MCCARTY. 2020. 'Seasonal effects on bipolar disorder: A closer look'. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 115: 199-219.

SÁNCHEZ FERRACES,
Xosé Luís
*Baixo o signo da bipolaridade.
A poesía de María Mariño
Carou*
Iria Veiga

MARANGELL, L.B. 2004. 'The importance of subsyndromal symptoms in bipolar disorder'. *Journal of Clinical Psychiatry* 65 (10): 24-7.

GILBERT, S.M. & S. GUBAR S. 1998. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra/Universitat de València, Instituto de la Mujer.