Bangor University

DOETHUR MEWN ATHRONIAETH

Dialogando coas marxes na narrativa galega de autoría feminina: Margarita Ledo Andión, Patricia A. Janeiro, Cris Pavón e Teresa Moure

Lopez-Lopez, Lorena

Award date:
2019

Awarding institution:
Prifysgol Bangor

Link to publication

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 29. jun. 2026

Dialogando coas marxes na narrativa galega de autoría feminina: Margarita Ledo Andión, Patricia A. Janeiro, Cris Pavón e Teresa Moure

Lorena López-López

PhD in Hispanic Studies

School of Languages, Literatures and Linguistics

Bangor University, 2019

Dialogando coas marxes na narrativa galega de autoría feminina: Margarita Ledo Andión, Patricia A. Janeiro, Cris Pavón e Teresa Moure

Lorena López-López

Abstract

From the beginning of the twenty-first century, fiction written by women has markedly increased its presence in the Galician literary field, both in number and recognition, which has led to a quick process of canonization of some female (and feminist) authors. Against this background, this thesis examines the dialogue between processes of canonization and the concept of margins in the Galician literary field in relation to women writers' fiction. More specifically, I focus on four contemporary authors whose work engages with different types of margins and has produced frictions in the literary field due to this reason: Margarita Ledo Andión, Patricia A. Janeiro, Cris Pavón and the post-2013 work of Teresa Moure written in the *reintegracionista* standard of Galician. The margins which this thesis deals with through these four case studies are feminist experimental aesthetics, critical perspectives on the institutionalised national discourse, the subgenres of science-fiction and Gothic literature, as well as the marginal position of the *reintegracionista* standard. In doing so, this thesis argues that the tensions and neglect which has characterised the reception of these four writers' work unveils some blind spots in the recent visibility of fiction by female authors.

In order to better understand the relations of these writers' literary projects with the concept of margin and why they rose frictions or deafening silence in their literary context, the thesis concentrates on two interrelated branches of analysis. Firstly, it develops a socioliterary study of these authors' work in relation to the dynamics of the Galician literary field, by drawing on the systemic theories of literature (Pierre Bourdieu and Itamar Even-Zohar) and its implementation to the Galician context (Xoan González-Millán, Antón Figueroa and Helena González). Secondly, it provides a close textual discussion of women's fiction, underpinned by feminist literary theory related to experimental writing, nation discourse and masculinity, monstrousity and otherness,

translation and authorship. The thesis proposes that these case studies offer a significant insight into the dynamics of the literary field in relation to its margins and to female authors' fiction, helping to illuminate the criteria which influence its process of canonization and showing how this may be producing new forms of marginalization.

Índice

Abstract ... **3**

Índice ... **5**

Agradecementos ... **7**

Author's Declaration and Consent ... **8**

Introdución ... **13**

Campo literario e nación no contexto galego ... 16

As narradoras na encrucillada identitaria: xénero e nación no campo literario ... 25

Literatura e autoría feminina: conceptos críticos ... 35

Sinopse dos capítulos ... 42

Capítulo 1. A narrativa excéntrica de Margarita Ledo Andión: contra o discurso normalizador post-1981 ... **46**

1. 1 A recepción da narrativa de Margarita Ledo Andión no marco do discurso da normalización ... 51

1. 2 A ficción histórica de Margarita Ledo Andión: deconstruír a masculinidade nacional ... 60

1. 3 A escrita experimental de Margarita Ledo Andión e a "literatura feminina" ... 84

1. 4 Conclusión ... 98

Capítulo 2. As marxes do conflito nacional na obra de Patricia A. Janeiro: loita armada independentista, xénero e tradución ... **102**

2. 1 *A perspectiva desde a porta*: recepción crítica e cuestión nacional ... 105

2. 2 *A perspectiva desde a porta*: feminismo, violencia e conflito nacional ... 122

2. 3 *Um dia da minha vida*: a tradución como espazo de intervención política e creativa ... 137

2. 4 Conclusión ... 154

Capítulo 3. A narrativa fantástica de Cris Pavón: monstros e máquinas no asalto ao campo literario 157

3. 1 Recepción da obra de Cris Pavón 159

3. 2 *Limiar de conciencia* e *Sangue 12*: identidades Outras abxectas 170

3. 3 A (auto)escrita como ferramenta de liberación nas novelas de Cris Pavón 180

3. 4 Conclusión 186

Capítulo 4. A traxectoria post-2013 de Teresa Moure: imaxe autorial e norma lingüística 189

4. 1 A recepción da obra de Teresa Moure 192

4. 1. 1 O "fenómeno Moure" 192

4. 1. 2 O cambio de normativa de Teresa Moure: abrazar o ostracismo? 197

4. 2 A autopoética de Teresa Moure: marxes, norma lingüística e imaxe autorial ... 208

4. 3 A ficción auto-reflexiva de Teresa Moure: figura autorial e performatividade . 218

4. 4 Conclusión 230

Conclusións 233

Fontes primarias 243

Fontes secundarias 243

Agradecementos

Gustaríame transmitir o meu infinito agradecemento á titora desta tese, Helena Miguélez-Carballeira, pola súa inspiradora guía, polo seu apoio e motivación constantes e por transmitirme a súa paixón pola investigación. Grazas tamén polo seu consello e apoio incondicional ao meu segundo titor, David Miranda-Barreiro, a quen ademais lle debo o impulso para embarcarme en proxectos novos e estimulantes.

Estou en débeda co Centro de Estudos Galegos en Gales, da Universidade de Bangor, por facilitarme a realización desta tese, pero tamén por darme a oportunidade de aprender tanto mentres ensinaba lingua e cultura galegas a un alumnado curioso, que a miúdo me fixo mirar a miña propia cultura cuns ollos novos. Grazas de novo á súa directora, Helena Miguélez-Carballeira, e ás lectoras Iria Aboi e Ánxeles Torres, cuxa axuda e cariño inesgotábeis fixeron máis doados os meus primeiros meses na emigración.

Estareille eternamente agradecida a Linda Shortt e a Val Dennehy por facerme sentir coma na casa e cunha nova (pero sólida) rede de afectos dende o comezo. Os meus días en Bangor foron sen dúbida máis luminosos grazas a Rubén Chapela-Orri e a Judit Vari. Grazas pola complicidade, polas conversas interminábeis e por formar parte fundamental desa rede. Tamén quero agradecerlle a Phil Davies e a Myfyr Prys que me axudaran a comprender mellor a cultura galesa e a trazar pontes literarias con ela.

Ao longo destes anos sentinme tremendamente afortunada de contar con amizades que me deron alento e me mantiveron unida ao fogar. Aínda que os nomes son moitos, sinto unha especial gratitude cara a Juan David Díaz, Nela Fraga, Saúl Rivas, Estrella Sánchez Rebordelo e Berta Gómez por medrar comigo.

Finalmente, non hai palabras que poidan condensar o meu agradecemento a Iria Veiga e a Mario Regueira por acompañarme en cada aprendizaxe, por ser unha fonte constante de inspiración, apoio e afecto. Grazas por axudar a que me saian ás e por facer que sempre queira volver.

I hereby declare that this thesis is the results of my own investigations, except where otherwise stated. All other sources are acknowledged by bibliographic references. This work has not previously been accepted in substance for any degree and is not being concurrently submitted in candidature for any degree unless, as agreed by the University, for approved dual awards.

Yr wyf drwy hyn yn datgan mai canlyniad fy ymchwil fy hun yw'r thesis hwn, ac eithrio lle nodir yn wahanol. Caiff ffynonellau eraill eu cydnabod gan droednodiadau yn rhoi cyfeiriadau eglur. Nid yw sylwedd y gwaith hwn wedi cael ei dderbyn o'r blaen ar gyfer unrhyw radd, ac nid yw'n cael ei gyflwyno ar yr un pryd mewn ymgeisiaeth am unrhyw radd oni bai ei fod, fel y cytunwyd gan y Brifysgol, am gymwysterau deuol cymeradwy.

Introdución

Esta tese examina a relación entre os procesos de canonización e as marxes do campo literario galego tomando como ámbito de estudo a narrativa contemporánea de autoría feminina. Con esta finalidade, a presente investigación céntrase na obra de catro narradoras: Margarita Ledo Andión (n. 1951–), Patricia A. Janeiro (n. 1978–), Cris Pavón (n. 1962–) e a traxectoria post-2013 en norma reintegracionista de Teresa Moure (n. 1969–), entendendo que estes estudos de caso resultan especialmente reveladores debido ás fricciónS que as súas propostas narrativas xeraron no campo literario. Deste xeito, a tese argumenta que ditas tensións e as diferentes modalidades de relación co concepto de marxe presentes nas traxectorias literarias destas catro autoras deitan luz a respecto dos debates críticos sobre autoría feminina e as dinámicas de canonización en relación a esta.

As fontes especializadas coinciden en sinalar o ano 2000 como punto de inflexión na actitude cara á narrativa de autoría feminina dentro campo literario galego (González 2003, 2005, 2013; Vilavedra 2007, 2010, 2018; Miguélez-Carballeira 2007a). Fronte ao estado carencial no que esta se atopaba en épocas anteriores, os primeiros anos do século XXI trouxeron un despunte da presenza de autoras no ámbito da narrativa. Tal fenómeno materializouse non só nun aumento do número e visibilidade destas (a través do recoñecemento dos premios e da crítica), senón tamén na consolidación dunha "etiqueta literaria violeta" rendíbel no mercado que tamén atinxiu o traballo das narradoras (González 2003, 2005, 2006, 2013). A este respecto, resulta relevante a matización que Helena González apunta sobre a escrita das autoras partindo da teoría dos polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990):

> O concepto de subalternidade, en combinación co de *centro/periferia*, é moito menos ríxido có tradicional concepto de marxinalidade que empregaba a crítica feminista, e axéitase mellor á evolución que o discurso poético de mulleres experimenta no ámbito literario galego no período estudado. (2005: 79, cursivas no orixinal)

Tamén no contexto galego o concepto de marxe foi comunmente empregado pola crítica feminista (e polas propias autoras) para referirse a situación da escrita das mulleres no

ámbito literario (Blanco 1991; Noia 2000; López Silva 2018; Sánchez Aríns 2018a). Porén, concordamos en que esta aproximación sistémica que leva a cabo Helena González (2005), cun foco particular na mobilidade permanente dos discursos, permite comprender mellor tanto o proceso de canonización dos repertorios das poetas dos noventa, como o que tivo lugar no caso da novela de tese feminista a partir do século XXI (González 2013). Deste xeito, un discurso subalterno como a literatura das autoras (e a feminista), inicialmente na periferia do campo literario galego e dependente do discurso nacional, acadou progresivamente unha maior visibilidade até ocupar posicións centrais nalgúns casos e mesmo influír na creación de repertorios literarios de éxito (González 2005: 75, 2013: 62–23). Polo tanto, falar de narrativa de autoría feminina no contexto galego non significa, necesariamente, falar de literatura nas marxes.

Non obstante, esta tese propón que o concepto de marxe segue sendo produtivo para comprender as dinámicas do campo literario en relación aos ángulos cegos que se xeran no avance da narrativa de autoría feminina cara a posicións canonizadas. Neste punto de partida, concibimos as marxes como aqueles espazos menos visíbeis e recoñecidos do campo literario, entendendo que estas non aparecen unicamente na súa periferia. Con respecto a isto podemos citar as posicións (ultra)marxinais que, dentro da propia periferia, ocupa a produción en norma reintegracionista en eidos como a tradución ou a narrativa de autoría feminina. Nesta mesma distinción que propoñemos entre marxe e periferia, observamos que as marxes existen tamén no ámbito daqueles discursos e repertorios que ocupan posicións centrais, ben por encaixar menos nos criterios que interviron nese proceso de canonización, ou ben porque se opoñen a eles. Esta zona en sombra é, por exemplo, a que ocupa a cuestión da loita armada dentro do discurso nacional, a escrita experimental na narrativa histórica ou a ficción científica e o xénero gótico dentro da literatura fantástica, contando esta última cunha tradición amplamente recoñecida no campo literario galego. Polo tanto, a nosa noción de marxe non se refire a un espazo único ou homoxéneo, senón que pretende construír un concepto dinámico, constantemente tensionado. Esta concepción tampouco se limita á oposición centro/periferia ou hexemonía/subalternidade (mesmo tratándose de conceptos fortemente vencellados a ela e cos que interactúa), intentando abordar así a complexidade das interaccións neses espazos en sombra. A produtiva interacción do proxecto literario de Ledo Andión, Janeiro, Pavón e a Moure post-2013 con algunha ou varias formas de marxe dentro do campo literario mostra que este concepto resulta útil

para reflexionar sobre a traxectoria de certas narradoras en relación non só ao canon tradicional, senón ao propio canon da narrativa de autoría feminina.

Nas páxinas que seguen ofrécese un percorrido polos fundamentos teóricos e os conceptos terminolóxicos nos que se sustenta a presente tese combinando dúas metodoloxías de análise. Por un lado, partindo da noción de campo literario de Pierre Bourdieu, e sobre todo da súa adaptación ao ámbito galego, desenvolvemos unha análise das posicións e estratexias autoriais destas catro narradoras no contexto literario do seu momento, trazando un mapa das tensións que as súas propostas literarias xeraron no campo. Para isto resulta esencial a aplicación do marco teórico que se expón na primeira sección da introdución e que se artella arredor de dous conceptos fundamentais: campo literario e nación. Así mesmo, a segunda sección afondará en como os estudos literarios de xénero matizaron a aplicación dese aparello teórico contribuíndo ao debate sobre os conceptos mencionados. Así mesmo, presentarase un percorrido polas achegas que se teñen feito á investigación sobre a narrativa de autoría feminina. Porén, a revisión dos estudos sobre as catro narradoras escollidas levarase a cabo ao comezo de cada capítulo, xunto co estudo da súa recepción, debido á necesidade de contextualizar cada caso específico. Por outro lado, a tese tamén fornece unha análise textual da obra destas narradoras, en xeral pouco estudada, partindo dunha serie de nocións teóricas que expoñemos na terceira sección. Estas teorías abordan a cuestión do xénero en relación ao discurso nacional (crucial para entender a obra de Ledo Andión e Janeiro), a escrita experimental feminista (relevante no caso da primeira), abordando tamén o concepto de monstruosidade e do potencial subversivo da ficción científica e da literatura gótica (centrais na narrativa de Pavón). Ademais disto, examínase a concepción de autoría en relación ao xénero, particularmente nas interseccióǹs que producen campos como a tradución ou a cuestión da norma lingüística do galego (pertinente nos capítulos sobre a traxectoria de Janeiro e Moure). No último apartado da introdución, a sinopse dos capítulos expón a aplicación deste aparato teórico na análise da traxectoria de cada narradora, así como a relevancia deste para comprender as dinámicas de campo producidas en torno a elas.

En definitiva, a tese trata de explicar por que certas propostas literarias das narradoras xeraron e seguen a xerar tensións no campo literario galego. Arguméntase que as diferentes marxes analizadas a través destes casos funcionan como ángulos mortos no proceso de canonización da narrativa de autoría feminina, é dicir, como novas formas de invisibilización.

Campo literario e nación no contexto galego

Un dos principais paradigmas críticos nos que se sustenta a tese é o das teorías de base sistémica sobre o feito literario. Estas, servíndose das nocións de *campo* ou *sistema*, conciben os fenómenos literarios como parte dunha rede de interrelacións rexida por principios internos, mais en cuxo funcionamento poden influír outros factores sociais. Dito enfoque teórico céntrase en boa medida nas prácticas que envolven a produción, a distribución e a recepción da creación literaria, o cal, complementado cunha análise literaria dos textos, posibilita unha comprensión máis sofisticada da traxectoria das catro narradoras estudadas. Sustentaremos a nosa análise, principalmente, na teoría do *campo literario* proporcionada polo sociólogo francés Pierre Bourdieu (1991, 1992) e, en menor medida, na *teoría dos polisistemas* de Itamar Even-Zohar (1990). Tómanse como punto de referencia as aplicacións que delas se teñen feito no contexto galego (González-Millán 1994a, 1996, 2001, 2002; Figueroa 2001, 2010, 2015; González 2005, 2013). No ámbito concreto dos estudos sobre a escrita de autoría feminina, o marco teórico de Even-Zohar foi empregado por Helena González para explicar o proceso de crecente importancia do discurso literario feminista, no que afondaremos na seguinte sección. No entanto, consideramos que o aparello teórico bourdieano (menos explorado nese ámbito de estudo) resulta especialmente frutífero á hora de analizar a recepción da obra das autoras e a súa situación no mundo das letras, tal como demostraron os traballos de Toril Moi (1991, 1994, 1997), Marty Hipsky (2000) ou Mary Eagleton (2005).[1] Segundo Moi, "Bourdieu's sociology of culture [...] is promising terrain for feminists precisely because it allows us to produce highly concrete and specific analyses of the social determinants of the literary enunciation" (1991: 1018). Así mesmo, a atención que o seu marco teórico presta ás cuestións da axencia e da subxectividade na produción literaria (Hipsky 2000: 186), así como a súa noción do autor, "not as a charismatic individual but as a relation between a position offered within the field and the necessary dispositions of the individual" (Eagleton 2005: 7), serán de grande relevancia para os nosos estudos de casos.

1 O traballo de Bourdieu tamén foi obxecto de críticas por parte do feminismo debido á falta de atención á cuestión do xénero que se observa na súa socioloxía da cultura, máis centrada na perspectiva de clase (Adkins 2006). Por outro lado, a obra do autor que aborda esta problemática, *La domination masculine* (1998), apenas foi explotada pola teoría feminista, e recibiu críticas polo escaso diálogo que estabelece con esta tradición (Witz 2006).

A tese pretende deste xeito achegar un novo enfoque teórico á produción narrativa de autoría feminina que contribúa a esclarecer as dinámicas socioliterarias xeradas arredor dela. Servímonos do concepto bourdieano de *campo literario* como un espazo de forzas que afecta ás posicións que nel ocupan autoras/es e outros axentes literarios, creando así unha xerarquización interna. Os integrantes deste sistema compiten por acadar o maior grao de capital simbólico literario, polo "monopoly of the *power of consecration* of producers and products" (Bourdieu 1996 [1992]: 224, cursivas no orixinal). De maneira que "the work of art does not exist as a symbolic object endowed with value unless it is known and recognized" (1996 [1992]: 229). Tal proceso de xerarquización está regulado polo que o sociólogo francés denominou *habitus*, o conxunto de normas tácitas que rexen na sociedade e, por tanto, tamén nas dinámicas que operan no campo literario (1996 [1992]: 235). Xa que logo, entendemos que o valor que se lle outorga á obra literaria só se pode entender en relación ás dinámicas do xogo artístico (o habitus) e ás estruturas que o sosteñen. Neste sentido, a tese emprega unha noción de canon que se afasta da idea conservadora dun valor literario obxectivo intrínseco á obra e que daría lugar a unha sorte de canon universal (Bloom 1994). Pola contra, concibimos o canon como unha construción que reflexa os criterios e valores propios de cada comunidade (Mignolo 1991), tamén no plano estético, e que está en constante evolución, en tanto admite revisións e mesmo a coexistencia de diferentes canons (Mignolo 1991; Pozuelo Yvancos 1996). Esta perspectiva enriqueceuse de maneira crucial coa contribución da crítica literaria feminista e poscolonial, que denunciaron o sesgo ideolóxico branco, patriarcal, heterosexual e colonial do pretendido canon universal (Millett 1970; Showalter 1977; Smith 1977; Gilbert e Gubar 1979; Gates 1984, 1988; Moi 1985; Spivak 1987, 1990; Mignolo 1991).

Malia que Bourdieu non abordou as problemáticas específicas das autoras en relación ao funcionamento do campo, Mary Eagleton considera que o seu marco teórico pode, en xeral, aplicarse á carreira das escritoras dos séculos XX e XXI (2005: 7). Non obstante, Hipsky apunta á diferente percepción que as autoras teñen do campo literario xa que

> while all strove individually or in movements to stake their claim in what it meant to be a writer, only female aspirants had the added challenge of struggling to legitimate themselves as women writers —to overcome, that is, powerful gender prejudice against their cultural productions. (2000: 193)

A puntualización de Hipsky, aplicada ao campo literario inglés da época victoriana, resulta operativa noutros contextos, como a situación das narradoras no campo galego de finais do século XX e principios do XXI. Como veremos, o marco bourdieano permitiranos comprender a recepción da obra das narradoras estudadas no seu contexto socioliterario específico. Neste, as omisións, reaccións negativas e friccióǹs que as súas estratexias literarias xeraron botan luz sobre as dinámicas imperantes en relación á narrativa de autoría feminina.

Xunto cos conceptos de campo literario e de habitus, resultan fundamentais para a nosa abordaxe as nocións de *autonomía* e *heteronomía*. A primeira é aplicada por Bourdieu á produción e ás dinámicas xeradas en consonancia coas regras específicas do campo literario. Pola súa parte, a heteronomía refírese á influencia que sobre as prácticas do campo teñen os factores alleos a este, que proveñen doutros campos como o económico ou o político (Bourdieu 1996 [1991]: 69, 216–217). Deste xeito, a oposición entre autonomía e heteronomía organizaría o campo literario en dous polos opostos. Un deles sería o *subcampo da produción restrinxida*, autónomo e que acumula o maior capital simbólico. Neste sitúanse os autores de produción *pura* (normalmente a máis vangardista), que precisa dun público informado, sendo habitualmente o grupo de pares os principais receptores das súas obras. No outro polo atoparíase o *subcampo da grande produción*, afectado polo principio de heteronomía, é dicir, influído por factores non estritamente literarios, como poden ser a demanda do mercado ou os intereses políticos (Bourdieu 1996 [1991]: 121–123).

A revisión e aplicación deste marco teórico ao contexto galego foi principalmente levada a cabo por Xoán González-Millán e Antón Figueroa. Ademais de explicar a configuración do campo literario galego, boa parte do seu traballo centrouse en examinar a influencia da cuestión nacional nas prácticas literarias dunha cultura minorizada como a galega. En "Nacionalismo literario y teoría del campo literario: la experiencia gallega de las últimas décadas" (2002), González-Millán critica a case total ausencia do factor nacional na teoría de Bourdieu, elemento que considera fundamental nas dinámicas de calquera campo literario, especialmente naqueles considerados periféricos.[2] O teórico

2 Na última fase da súa carreira investigadora, González-Millán (2001, 2002) revisou criticamente o marco teórico proposto tanto pola teoría dos polisistemas como pola do campo literario, sinalando esta e outras carencias que presentan á hora de abordar culturas periféricas —ver Lourido (2014) para unha análise pormenorizada. Porén, como veremos máis adiante, a aplicación e matización das teorías de Bourdieu que Figueroa propón para o caso galego poñen de relevo a rendibilidade heurística deste modelo teórico

galego definiu os conceptos *de nacionalismo literario* e *literatura nacional* como diferentes fases da evolución do discurso literario cara á súa autonomía, onde "o obxectivo último de todo nacionalismo literario é a utilización do discurso literario para consolidar e lexitimar un determinado ideario nacional(ista)" (1995: 78). En consecuencia, o proxecto de construción nacional imporía unha serie de condicionamentos formais e de contido no ámbito literario en aras dunha representación alegórica da identidade ou construción nacionais. Este proceso determina que as obras sexan lidas como diferentes versións do que González-Millán denominou "macro-texto nacional". Tal fenómeno de heteronomía política explícase pola concepción da literatura como espazo de resistencia e articulación das identidades nacionais en etapas iniciais, cando estas aínda non contan cunha forte institucionalización social. Pola contra, segundo González-Millán, a literatura nacional caracterizaríase por un grao elevado de autonomía do discurso literario e das súas institucións con respecto ao ideario nacional(ista), mesmo entendendo que a denominación de "nacional" implica recoñecer a subscrición a un determinado marco nacional (1995: 70–71). Nesta formulación, o aumento de autonomía produciría modificacións tanto nas dinámicas que configuran o campo literario como na lectura nacional da literatura:

> a crecente autonomía da canonización estética, a perda de valor alegórico dos textos e a aparición de novas identidades sociais que complementan ou compiten coa nacional. O resultado máis previsible para unha intelección da literatura galega será unha lectura nacional menos monolítica e máis polifónica, e un proceso de canonización diversificador capaz de incorporar textos e formas previamente excluídos ou marxinalizados. (1995: 73)

González-Millán identifica o inicio dunha crecente autonomización literaria no contexto galego a partir do final do franquismo, momento no que se produce a diversificación de discursos literarios e entre os que se introduce tamén o feminista (1994a: 9, 41). Secasí, como el mesmo observa, tanto nese momento como posteriormente continuarán a persistir importantes niveis de dependencia do discurso literario con respecto do nacional (González-Millán 1994a, 1996, 2002). Configuraríase así unha situación que en termos bourdieanos se calificaría de heteronomía. Identificar como o discurso nacional(ista) inflúe nos criterios de canonización, e máis concretamente no caso das narradoras, supón unha parte crucial da nosa análise. Este aspecto concreto do noso

aparato teórico resultará especialmente útil nos Capítulos 1 e 2, centrados en como o tratamento da temática nacional de Ledo Andión e Janeiro subverte os enfoques literarios promovidos para a construción dun determinado discurso sobre a nación.

Pola súa banda, Antón Figueroa dialoga cos conceptos de nacionalismo literario e literatura nacional de González-Millán, matizando que "non os debemos entender como dúas etapas sucesivas senón máis ben como dúas tendencias simultáneas en cuxa historia paralela empeza predominando o primeiro, nun momento moi politizado e con pouca autonomía, e termina predominando o segundo, a literatura nacional con moitas máis posibilidades autónomas" (2010: 180). Varios dos seus estudos examinan a evolución cara á autonomía literaria do campo galego empregando o marco epistemolóxico bourdieano (Figueroa 2001, 2010). A vangarda dos anos vinte (representada por traxectorias como a de Manuel Antonio) ou o movemento da Nova Narrativa Galega na posguerra supoñen momentos clave neste proceso, xa que transgrediron os presupostos temáticos e estéticos que predominaban debido á influencia do campo ideolóxico-político (2010: 98). Así mesmo, Figueroa examina as formulacións da teoría de Bourdieu que non se adaptan ao contexto galego debido á persistencia nel de dinámicas heterónomas. Interésannos particularmente aquelas que menciona como efecto do discurso da normalización imperante no campo cultural galego a partir da década dos oitenta. Como veremos, este discurso condicionou (e segue a condicionar) fortemente o habitus do campo literario galego, xogando un papel significativo, por activa ou pasiva, na recepción das narradoras que abordamos na tese. As referencias ao discurso da normalización cultural e os seus efectos aparecerán ao longo de todo o noso traballo, mais abordaranse a nivel teórico de xeito máis exhaustivo nos Capítulos 1 e 4, por resultar especialmente produtivas á hora de examinar a toma de posición autorial de Ledo Andión e de Moure. Un exemplo dos seus efectos é o esvaecemento da distinción entre o subcampo da produción restrinxida (que outorga capital simbólico) e o da grande produción (que fornece de capital económico). Isto prodúcese debido a que o éxito comercial é percibido positivamente no campo galego, ao ser entendido como un signo desexábel de normalización cultural, o cal implica un alto grao de heteronomía política (Figueroa 2001: 118). Así mesmo, Figueroa apunta:

> Outro factor de nivelación de textos vén dado polo feito de que o só uso do código, ou se se quere o propio código, aparece nestas situacións cun valor de por si mesmo, cunha certa significación permanente, constante en liñas xerais,

> autónoma (independentemente do que se diga ou escriba en cada momento ou texto). (1988: 22)

Este fenómeno leva a miúdo ao que Figueroa definiu como unha excesiva filoloxización do texto, a cal afecta tanto ao xeito no que o lectorado se relaciona con el como á práctica crítica (1988: 53). A importancia que nese contexto adquire o código en si mesmo (e en particular a norma lingüística do galego) será un aspecto central no Capítulo 2 e no Capítulo 4, centrados na traxectoria de Janeiro e Moure respectivamente.

Tamén González-Millán analiza criticamente a posición privilexiada do fenómeno lingüístico na configuración tanto do discurso nacional(ista) como dunha literatura nacional. Nese sentido, considera "inevitables [as] relacións entre a normalización cultural, a normativización lingüística, e a institucionalización do fenómeno literario" (1998: 21). A pesar de que na última década voces como as de Kirsty Hooper (2006, 2011, 2012), José Colmeiro (2009) ou Eugenia Romero (2012), teñen proposto enfoques alternativos ao nacional ou ao lingüístico, o criterio filolóxico segue a funcionar actualmente como artellador do que se considera literatura galega, así como do paradigma metodolóxico dos estudos literarios galegos. Tendo isto en conta, xunto coa afirmación de González-Millán de que a institucionalización do discurso literario vai ligada á normativización lingüística (1998: 21), consideramos que o conflito normativo desempeña un papel fundamental no campo literario galego. En diálogo cun artigo de Figueroa (1995), Helena González incluía a escolla dunha ou doutra norma lingüística entre as tensións nacionais a resolver polas/os escritoras/es en galego (2005: 55). Na presente tese afondamos nesta cuestión, examinando a relevancia da norma á hora de entender a traxectoria dalgunhas narradoras, especialmente no caso da escrita post-2013 de Moure en norma reintegracionista, e coa finalidade de entender como funcionan esas tensións lingüístico-nacionais en relación á narrativa de autoría feminina. Lonxe de tratarse dunha problemática meramente lingüística, entendemos que o conflito normativo reviste unha dimensión política que entronca coa cuestión nacional. Isto débese á transcendencia que historicamente se lle concedeu á lingua como "elemento fulcral e vertebrador da identidade [galega, que] é logo corroborado por uma das primeiras leis aprovadas polo Parlamento constituinte, a Lei de Normalización Lingüística" (Torres Feijoó 2018a [2013]: 203). Porén, mesmo que esta invocación á lingua como núcleo identitario teña carácter institucional, a existencia de varias normas lingüísticas do galego segue a configurar un conflito aberto. Trátase, como nos lembra

Elias J. Torres Fejoó, dunha cuestión de soberanía cultural e de escolla de pertenza a un determinado sistema intercultural, ben o luso-afro-brasileiro, ben o hispanoamericano (2018b [2000]: 195). Tanto Torres Feijoó, como Celso Álvarez Cáccamo (2003) concédenlle a esta identificación coas comunidades culturais e lingüísticas un papel central na proxección de identidades colectivas, especialmente da nacional.

O debate normativo actual ten os seus antecedentes na Ilustración, dentro do contexto da defensa do galego por algúns intelectuais como o Padre Feijoó, o Padre Sarmiento ou María Francisca de Isla Losada, cando xorde tamén a cuestión da súa codificación. Dende entón, a polémica normativa mantívose como unha cuestión "paralela à evolução do galeguismo político ou cultural" (Peres Gonçalves 2014: 11). Na época moderna este debate enfronta dúas correntes filolóxicas dende a década dos setenta, sendo este o momento no que se dan os primeiros pasos cara á oficialidade e á estandarización efectiva do galego. Por un lado, o chamado reintegracionismo defende a integración do galego no sistema ortográfico e cultural portugués (J. P. Thompson 2011: 143), apoiándose na tradición literaria medieval por considerala máis próxima á raíz galego-portuguesa da lingua e menos deturpada pola influencia do castelán (Monteagudo 1990: 306). Por outro lado, a normativa oficial, tamén denominada autonomista (J. P. Thompson 2011: 143), adopta unha ortografía próxima ao castelán que representa a actual converxencia fonética do galego con este. Dita opción defende a "identidade lingüística do galego fronte ao castelán e fronte ó portugués, a validez da tradición literaria do galego moderno, [e] a valoración da riqueza do galego falado" (Monteagudo 1990: 309). O estabelecemento do galego como lingua oficial tras a aprobación do Estatuto de Autonomía (1981), xunto coa creación dun estándar partindo deste marco lexislativo (RAG-ILG 1982), marcou unha maior diferenza no status social de ambas normas ortográficas. Así, mentres a opción autonomista defendida pola Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega se converteu na única recoñecida polas institucións e usada no ensino e nos medios de comunicación, a normativa reintegracionista quedou á marxe da oficialidade, sendo excluída dos espazos políticos e culturais hexemónicos (Herrero Valeiro 2011: 75; Peres Gonçalves 2014: 121).[3]

3 Na presente tese empregaremos o termo norma lingüística RAG-ILG para referirnos ao estándar oficializado do galego, por ser estas as institucións implicadas nese proceso, e o concepto norma lingüística reintegracionista para referirnos a aquelas opcións que defenden a reintegración do galego no sistema lingüístico portugués en diferentes graos (o reintegracionismo de mínimos, a variante da Associaçom Galega da Língua ou o uso da norma portuguesa).

Referíndose á xa mencionada tensión nacional que implica a escolla dunha normativa, González afirmaba que "[e]sta tensión perde forza na medida en que se acadou un pacto normativo maioritario" (2005: 55), o cal no 2003 incluíu algunhas modificacións mínimas para aproximarse á posición reintegracionista (J. P. Thompson 2011: 153). Porén, iniciativas como o manifesto "O fim do Apartheid" (2016) evidencian que dita tensión segue a estar presente. A importancia deste factor no funcionamento do campo literario queda patente na denuncia que realiza este manifesto: "[q]uem escreve hoje em galego, segundo uma tradição normativa diferente da preconizada pelas instituições [...] simplesmente não pode concorrer a prémios, não recebe a atenção da crítica, não sai na foto. Quem escreve hoje em galego reintegracionista não existe" (VV. AA. 2016: s/p). A cuestión do conflito normativo do galego abórdase na tese en relación ás posicións autoriais que adoptaron a este respecto Janeiro, autora dunha tradución publicada na norma reintegracionista pola editora Estaleiro; e Moure, que comezou a escribir nela e a participar en activismo reintegracionista a partir do 2013. Interésanos aquí a interacción das narradoras coas marxes que a escrita nesta norma ocupa dentro do campo literario, mais considerando a cuestión da norma lingüística como parte da dimensión nacional, tal como vimos de explicar. Este enfoque permitiranos contextualizar mellor esa interacción e examinar como pode afectar (de darse) a influencia heterónoma do discurso nacional sobre a recepción da obra das narradoras.

No século XXI xorden novas aproximacións que dialogan coas teorías de base sistémica que González-Millán e Figueroa adaptaron ao contexto galego, incorporando unha perspectiva feminista. En diálogo cun artigo de González-Millán no que constataba a persistencia da presión nacional sobre o campo literario (2002: 233), Kirsty Hooper (2006) propuña a adopción dun marco posnacional como estratexia para superar as limitacións do nacionalismo literario, mais tamén aquelas que segundo ela implica o marco da literatura nacional. Tras a ampla resposta crítica que recibiu a súa achega, Hooper (2012) enfatizaba noutro artigo que as "lecturas posnacionais" non pretenden dar por superada a existencia dunha nación galega, senón "revisar as suposicións da lóxica cartográfica-cultural tanto metropolitana como nacionalista e institucional" (2012: 49).[4] Esta perspectiva permitiría así explorar en toda a súa complexidade os discursos

4 Entre as críticas coas que Hooper (2012) dialoga para matizar a súa achega de 2006 está a de Burghard Baltrusch (2008), quen, mesmo valorando as posibilidades que abre a proposta de Hooper de cara a situar Galiza no marco atlántico e global, prefire falar dun enfoque transnacional e entende que a ideoloxía nacionalista na cultura galega segue a ser de utilidade "tendo en conta a precariedade do seu polisistema

identitarios e culturais xerados nas intersecciónS da Galiza con España e a Lusofonía, ou na emigración galega a Europa e ao eixo Atlántico. Así mesmo, Hooper subliñaba a necesidade de ampliar o enfoque das lecturas máis aló do marco nacional para incorporar factores como o xénero ou as sexualidades non heteronormativas, algo que tamén ten sinalado Danny Barreto (2017).

Non obstante, outras aproximacións mantiveron o marco de análise nacional, se ben este foi revisado criticamente para integrar a perspectiva de xénero. A achega de Helena González resulta fundamental para entender a interacción entre xénero e nación no campo literario galego. Empregando a metáfora do paraugas totalizador, que toma de Rajagopalan Radhakrishnan (1992) na súa aplicación á xerarquización de discursos en contextos poscoloniais, González explica como no caso galego a escrita das autoras e o discurso feminista se subordinan ao discurso nacional. En consecuencia, este funciona como discurso dominante e homoxeneizador, a modo de paraugas totalizador (2005: 19). Secasí, a autora explica como se produciu o avance da escrita de autoría feminina e/ou feminista dende a periferia do campo literario galego a posicións centrais deste aplicando o marco de análise que fornece a teoría dos polisistemas de Itamar-Even Zohar. Pola súa banda, Helena Miguélez-Carballeira ten realizado unha crítica de xénero á vinculación que se fixo da teoría dos polisistemas ao proxecto da normalización literaria no contexto galego, onde a noción de *sistema óptimo* de Even-Zohar exerceu un carácter prescriptivo (2013: 178). Miguélez-Carballeira explica que esta tendencia, materializada no imperativo da normalización, supuxo un obstáculo para a visibilización das narradoras, como xa apuntaran outras críticas a respecto das décadas dos oitenta e noventa (Vilavedra 2007). Na seguinte sección afondaremos nestas e noutras análises centradas especificamente no ámbito da narrativa de autoría feminina. Como dixemos, o marco teórico no que se desenvolve a nosa investigación tenta contribuír a este eido aplicando unha metodoloxía de base sociolóxica co obxectivo de comprender mellor as dinámicas que interveñen na recepción das narradoras no campo literario galego.

cultural" (2008: 62). Así mesmo, Hooper refírese á problematización que Rábade Villar (2009) fai do uso do prefixo "pos" e á distinción que Miguélez-Carballeira (2009b) estabelece entre o "posnacional" e o "posnacionalismo", implicando o primeiro o cuestionamento do concepto clásico de nación e o segundo o desbancamento do nacionalismo como ferramenta ideolóxica.

As narradoras na encrucillada identitaria: xénero e nación no campo literario

A perspectiva de xénero no campo da investigación literaria galega comezou a introducirse na década dos oitenta coa aparición dunha incipiente crítica feminista. A miúdo esta tradición no ámbito global tendeu a presentar o discurso feminista e o nacional como antagonistas (Rábade Villar 2010: 56). Porén, algunhas das súas achegas máis relevantes no contexto galego, como as que representan o traballo de Carmen Blanco e Helena González, puxeron especial énfase, precisamente, na confluencia entre identidade de xénero e identidade nacional na produción das escritoras galegas. González (2005) empregou o concepto de *identidade oximorónica* creado por Geraldine Nichols (1995) para analizar a encrucillada identitaria do xénero e da nación na que se atopan as autoras que optan por escribir en galego. Así mesmo, o seu traballo ten explorado como tanto o campo literario como o discurso nacional foron relativamente permeábeis ao discurso feminista a partir da década dos noventa, como discutiremos máis adiante (González 2005, 2013).

A tese é debedora deste corpus crítico e, en particular, dos estudos sobre o lugar da narrativa de autoría feminina no campo literario galego. O traballo de Blanco (1985, 1991, 1995, 2006) foi pioneiro neste eido. O seu libro *Literatura galega da muller* (1991), malia que non pretende ser unha historiografía da literatura de autoría feminina, constitúe unha das primeiras achegas históricas á súa produción. Os capítulos que lle dedica á novela *Amantia* (1984), de María Xosé Queizán, como exemplo de novela feminista, e á escrita experimental de Margarita Ledo Andión no seu libro de relatos *Mamá-Fe* (1983) supoñen as primeiras análises pormenorizadas da narrativa destas escritoras, e as únicas durante os próximos vinte anos. Así mesmo, apunta xa neste ensaio a tímida iniciativa por parte da industria editorial de crear unha etiqueta violeta que aglutinase a escrita de autoría feminina. Blanco referíase á colección "A muller escritora", creada en Xerais por iniciativa de Luís Mariño no 1983 e que só chegou a publicar tres obras, e interpretaba o proxecto como un feito histórico a pesar de que este recibiu críticas "desde perspectivas dogmaticamente igualitaristas que non comprenderon a mensaxe comercial do feito nin a promoción da literatura do sexo feminino que conlevaba" (1991: 344). Se ben non especifica as argumentacións de tales perspectivas críticas, a súa mención a elas evidencia a existencia dun incipiente debate dende posturas feministas sobre como abordar a visibilización das autoras. Este

desenvolveríase posteriormente, sobre todo, como veremos, a través do traballo de Helena González (2005, 2006).

Xa entrado o século XXI os estudos sobre a narrativa de autoría feminina coincidían en dous aspectos. Por un lado, a (hiper)consciencia do seu estado carencial (González 2003: 45); por outro, repetíase a percepción do ano 2000 como un momento de inflexión na incorporación efectiva das narradoras ao campo literario. A exigua historia das narradoras galegas chamaba a atención polas súas descontinuidades, destacando o lapso de máis de corenta anos entre a primeira novela de autoría feminina, *Néveda* (1920) de Francisca Herrera Garrido, e a segunda, *A orella no buraco* (1965) de María Xosé Queizán, quen desenvolvería unha sólida carreira narrativa a partir da década dos oitenta. A estas seguiríanlle a emblemática *Adiós María* (1971) de Xohana Torres —a única novela dunha autora cuxo proceso de canonización discorrería principalmente no ámbito da poesía—, *Bergantiñá* (1971) de Dora Vázquez, *Lembranzas e pantasías* (1974) de Maruxa Fernández e *Dúas novelas galegas* (1978), publicada conxuntamente polas irmás Dora e Pura Vázquez. Tras estes pasos iniciais, a década dos oitenta e dos noventa traería un progresivo, se ben tímido, incremento da narrativa de autoría feminina. Aínda que Dolores Vilavedra apunta que a percepción dun "case endémico déficit de narradoras" se debía máis á súa falta de visibilidade que a unha verdadeira carencia (2018: 179), o contraste entre a reducida nómina de narradoras e o auxe que experimentou a poesía de autoría feminina nos anos noventa contribuíu a esa impresión de déficit. Algúns dos intentos por explicar a escaseza de narradoras até a década dos dez aludían á falta de seguridade das autoras, que as inhibiría de expoñerse ao xuízo do público lector sen contar cunha fonte de lexitimación externa como a que supoñen, por exemplo, os premios (Noia 2000: 239). Outras causas mencionadas eran a falta de competencia lingüística en galego dunha xeración que non tivera esta lingua como parte do seu currículo académico, ou a ausencia de referentes femininos (Noia 2000; Vilavedra 2007). Se ben a relevancia de Rosalía de Castro como modelo autorial lexitimador mitigaría en boa medida a "ansiedade pola autoría" descrita por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), o modelo autorial feminino que esta autora representaba en galego está intrinsecamente vencellado á poesía (González 2003: 56; Vilavedra 2007: 146, 2010a: 303). A este respecto, a lectura de Kirsty Hooper (2003) sinala que o modelo de literatura nacional que se impuxo historicamente no contexto galego estivo baseado nun criterio filolóxico que excluíu a produción de boa parte das escritoras da Galiza a finais do século XIX e principios do XX por escribir en castelán. Hooper introducía aquí

a crítica ao "Macro-texto" da literatura nacional que desenvolvería máis tarde no seu artigo "Novas cartografías nos estudos galegos. Nacionalismo literario, literatura nacional, lectura posnacionais" (2006). Partindo do caso concreto da narrativa, expón como este contribuíu a presentar unha historia da autoría feminina descontinua e deficitaria que dificultou a procura de referentes. Relacionado con isto, na década dos oitenta obsérvase un esforzo das autoras e da crítica feminista por recuperar algúns deses referentes autoriais, como demostra o feito de que a revista *A festa da palabra silenciada* (1983–) homenaxease nos seus números a Rosalía de Castro (1985), Francisca Herrerera Garrido (1986), Xohana Torres (1987) ou Emilia Pardo Bazán (1989).

Xa no contexto da narrativa contemporánea, Dolores Vilavedra (2007) chamaba a atención sobre as traxectorias interrompidas de autoras de tan só unha ou dúas obras nos anos oitenta e noventa. Entre elas cita a Susana Antón, Xosefa Goldar, Carmen Panero e Teresa Otero Sande, ás que poderíamos sumar os nomes de Helena Villar Janeiro, Margot Chamorro ou Ana María Arellano. O feito de que Vilavedra interprete que estas autoras "non quixeron ou non souberon elaborar un proxecto literario grupal nin reclamaron un espazo compartido no sistema que as fixera máis visibles" (2007: 147) pon de manifesto a relevancia que a construción dunha imaxe (individual e colectiva) cobrou no proceso de crecente visibilización das autoras a partir de finais do século XX e no século XXI. Por outra banda, as que comezaban entón unha carreira literaria na narrativa son identificadas pola crítica especializada como as verdadeiras "zapadoras" da narrativa de autoría feminina actual (González 2003: 57, 2005: 174; Vilavedra 2007: 148; Miguélez-Carballeira 2007a: 82). Nesas primeiras incursións obsérvase unha tendencia cara á narrativa testemuñal e a novela de tese que buscaban representar experiencias e modelos de mulleres ausentes na literatura galega, ademais de denunciar o seu sometemento nunha sociedade patriarcal. Se ben a crítica diferenciaba entre unha liña máis tradicional na súa visión do feminino, como a de Marina Mayoral (Vilavedra 2007: 147, 2010a: 305) ou a de Ursula Heinze (March 1989, 1998), e outra militantemente feminista, como a que representa a narrativa de María Xosé Queizán a partir de *Amantia* (1981), a ambas as dúas orientacións se lles atribúe un exceso de didactismo e a redución dos personaxes masculinos a estereotipos (González 2003: 57–59, 2005: 178–179). Porén, a narrativa de corte experimental de Margarita Ledo Andión supón a excepción a esta tendencia e é, precisamente, unha das que menor atención crítica recibiu, agás excepcións puntuais (Blanco 1985; García Fonte 2011). A este respecto, Vilavedra afirma que o seu "discurso tan innovador non atopou [...] receptores

axeitados cos que establecer unha relación de *feed-back* e, polo tanto, [...] pouco puido contribuír daquela a configurar un modelo de escrita feminina" (2010a: 315). O estudo pormenorizado das dinámicas do campo literario que condicionaron esa ausencia de *feedback* positivo desenvolverase na primeira sección do Capítulo 1, seguindo o mesmo patrón con cada un dos estudos de caso. Asemade, Vilavedra identificou unha evolución dende a postura de autoras que escriben dende o feminismo cara a unha nova xeración de autoras que publican nos primeiros anos do 2000 e que "defenden unha praxe literaria non mediatizada por tese ningunha" (2007: 148). Como chanzo de transición nese proceso mencionaba a Marilar Aleixandre e poñía como exemplo desa nova tendencia a Rosa Aneiros e Inma López Silva. Porén, no novo século a novela de tese feminista non só atopou continuidade, senón que gañou cada vez máis protagonismo como comprobamos co éxito de traxectorias como a de Teresa Moure, Begoña Caamaño ou María Reimóndez.

O aumento da presenza e da visibilidade das autoras na narrativa galega a partir do 2000 veu acompañado dunha cada vez máis positiva acollida das propostas feministas entre crítica e público, sendo recibidas como anovadoras e orixinais. Non obstante, Helena Miguélez-Carballeira matizaba este fenómeno nun artigo do 2007 no que avaliaba o éxito obtido por Teresa Moure coas súas dúas primeiras novelas multipremiadas, *A xeira das árbores* (2004) e *Herba moura* (2005), contrastándoo co frío recibimento que nas décadas anteriores tivera o traballo de María Xosé Queizán con propostas similares. Miguélez-Carballeira concluía que a diferente acollida, máis que a unha auténtica renovación no discurso narrativo de Moure, se debía a un cambio no campo literario galego, que "agora si, […] semellaba estar preparado para o debate aberto e articulado sobre cuestións de xénero" (2007: 87). Esta análise compleméntase con outras perspectivas críticas que coinciden en que na década dos oitenta e dos noventa "se apoiaron e valoraron pouco eses textos á procura de lectoras" (González 2003: 52). No contexto dos oitenta e comezos dos noventa as tímidas iniciativas de promoción —como a que representa a colección "A muller escritora" (1983), mencionada por Blanco, ou o volume *Contos eróticos/ Elas* (1991), ambas as dúas de Xerais— foron a excepción nun campo literario que "non tiña na súa axenda de prioridades a de apostar pola literatura de xénero, atafegado como andaba co espellismo da normalización" (Vilavedra 2007: 146). En contraposición a isto, Vilavedra apuntaba que o aumento de visibilidade das narradoras e a consolidación da traxectoria dalgunhas delas a partir do 2000 foi posíbel "pola implicación decidida de determinadas axencias literarias (crítica, editoriais,

premios) no proceso" (2007: 149). Algúns editores teñen negado calquera vontade ou poder de intervención en tal avance (Alonso 2010; Castro Veloso 2010), e case dez anos despois Vilavedra volvía sobre esta cuestión matizando que, xunto a unha maior receptividade cara á obra das narradoras, debemos ter en conta que ao comezo do século XXI o xénero narrativo "atopou ―ou creu atopar― nelas un vector de renovación" (2018: 177). Porén, como xa apuntamos, cómpre non minimizar como as mudanzas no campo literario favoreceron unha maior apertura cara aos proxectos narrativos das escritoras. Un dos casos máis citados como mostra da implicación por parte dalgunhas editoras foi a antoloxía *Narradoras*, presentada por Xerais no 2000 como "resposta a unha incipiente demanda de ler mundos contados por (e, non só, pero tamén para) mulleres" (Acuña e Sobrino 2000: 6), e lida como un esforzo por visibilizar a canteira de narradoras (González 2003, 2005; Vilavedra 2007, 2010a). Outro indicio foi o crecente recoñecemento das narradoras en certames literarios, se ben este se deu de forma desigual entre os diferentes galardóns. O caso máis sinalado é o do Premio Xerais de Novela, que tras dezasete edicións premiaba no 2001 a primeira escritora, Marilar Aleixandre, evolucionando cara a unha tendencia máis igualitaria na súa atribución, recoñecendo a Inma López Silva (2002), Teresa Moure (2005), Rexina Vega (2007), Rosa Aneiros (2008), Iolanda Zúñiga (2010), María Lorenzo Miguéns (2012), María Reimóndez (2014) e Emma Pedreira (2018). Por outro lado, o Premio Manuel Lueiro Rey de Novela Curta, que xa galardoara a Rosa Aneiros no 1996 e a Inma López Silva no 1998, aumentou a súa nómina de gañadoras con Pilar Buela (2003), Teresa Moure (2004), Mariña Pérez Rei (2006), An Alfaya (2008) ou Chelo Suárez (2010). Mais este cambio de tendencia non foi tan marcado noutros casos, como o do Premio de Narrativa Breve Repsol, que premiou a Anxos Sumai no 2006, a María Sández no 2012 e a Berta Dávila no 2013, ou o Premio Blanco Amor de novela longa, que tras vinte e tres anos cunha soa galardoada, Ursula Heinze no 1993, premiaba a Dolores Ruiz Gestoso no 2005 e a Inma López Silva no 2008. Malia que o recoñecemento dista moito de ser paritario, a relevancia de que as narradoras comezasen a obter presenza nos premios literarios (nalgúns casos como o do Xeral dun xeito notábel) reside non só no seu elevado poder canonizador no campo literario galego, senón tamén na difusión pública e a campaña editorial que levan aparelladas e que inflúen substancialmente no mercado do libro. No "boom das narradoras", Vilavedra (2018) identifica varias liñas ás que as autoras contribuíron exitosamente con novas perspectivas. Entre elas destaca a cuestión da emigración, abordada por Eva Moreda (2011) e Rosa Aneiros (2009), e a temática

histórica e da memoria ou aquela que reinterpreta o pasado mítico, onde entre moitos outros menciona o traballo de Teresa Moure (2005), María Reimóndez (2009a), Inma López Silva (2002, 2008a) ou Begoña Caamaño (2009, 2012). Mais, segundo Vilavedra, a "aposta tan firme pola diversificación das formas de narrar o eu feminino é a gran achega destas escritoras" (2018: 190). Xunto ás obras que xogan co formato confesional do diario, como *Anxos de garda* (2003) e *Melodía de días usados* (2005) de Anxos Sumai ou *New York, New York* (2007) de López Silva, inclúe tamén moitas das novelas cun eu narrativo feminino que contribúe a representar a voz das mulleres.

Non obstante, esta situación deixou paso a outras problemáticas que Helena González apuntaba xa no 2003 e que analizou extensamente no seu traballo posterior arredor do que denominou "moda violeta" (2005, 2006, 2013). O emprego dunha etiqueta violeta como reclamo comercial contribuíu a miúdo a unha lectura superficial e homoxeneizadora da obra das escritoras, ao empregarse indiscriminadamente conceptos como *literatura feminina*, *literatura feminista*, *literatura de mulleres* ou *literatura de autoría feminina* como se fosen intercambiábeis (2006: 71). A percepción de que estas estratexias de visibilización como colectivo dificultaban a distinción das diferentes propostas literarias de cada narradora foi constante tamén entre as autoras (González et al. 2002; Sumai en Martínez 2007/2008: 5; Moure 2010b: 63; Reimóndez 2010: 21; López Silva en Cuíñas 2010). Isto débese a que o proceso de visibilización decorreu principalmente dentro das liñas debuxadas polo aglomerado de etiquetas que menciona González, na "inercia dun sistema literario que tentaba absorbelas na súa propia lóxica uniformadora e taxonómica" (Vilavedra 2018: 192).

Nos estudos especializados tamén se deixou notar un crecente interese polas narrativas de autoría feminina cun importante compoñente feminista. Este é o caso das teses de Marisol Rodríguez Rodríguez (2009), publicada no 2013, e María dos Anxos García Fonte (2011). Rodríguez Rodríguez incide na idea da narrativa feminista como proposta innovadora na literatura galega a través da análise da obra de Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco e Teresa Moure. Entre as cuestións que trata atópanse a lectura de *Adiós María* como *quest romance* feminizado, a reescritura de Blanco de contos tradicionais dende o feminismo libertario en *Vermella con lobos* (2004), e cuestións como as sexualidades alternativas, a maternidade e diferentes enfoques sobre a identidade feminina nas novelas de Queizán e de Moure. Pola súa banda, a investigación de García Fonte aborda o proceso de construción da identidade de xénero na narrativa das pioneiras Queizán, Torres, Ledo Andión e Heinze. Mentres a análise de

Torres e Heinze se centra na súa representación da subxectividade feminina —a identificación da voz narrativa coa subalternidade, no caso da primeira, e a exploración da opresión e da busca de liberdade no caso de Heinze—, nos capítulos dedicados a Queizán e a Ledo Andión examínase a súa perspectiva abertamente feminista. García Fonte presta atención ao diálogo que a narrativa de Queizán estabelece cos temas da axenda feminista e como Ledo Andión elabora unha mirada feminina na súa narrativa, afastando a muller do seu tradicional papel de obxecto pasivo e incluíndoa na historia do nacionalismo na que centra boa parte da súa obra. O capítulo sobre Ledo Andión da presente tese dialoga de maneira especial co traballo de García Fonte e busca expandir a súa análise incorporando o enfoque que ofrece o marco teórico bourdieano para entender o seu proxecto narrativo en relación á toma de posición de Ledo Andión no campo literario post-1981.

Outros traballos de investigación recentes abordan aspectos máis concretos en novelas feministas, como as narrativas de lugar en *A intervención* (2010) de Moure e *En vías de extinción* (2012) de Reimóndez (Anderson 2014), ou a recepción no mercado da obra de María Xosé Queizán e María Reimóndez (Rodríguez 2016). Obsérvase, polo tanto, que a maior parte dos avances investigadores sobre a narrativa de autoría feminina se centran sobre todo en autoras cuxo proxecto literario se pode enmarcar dentro da novela de tese feminista ou que xiran principalmente arredor da cuestión de xénero. Así mesmo, estas análises aborda normalmente como o discurso de xénero é artellado polas autoras, salvo excepcións como a de Anderson. Isto mostra que o enfoque feminista non é só o privilexiado na canonización dinámica da narrativa de autoría feminina senón tamén no ámbito da investigación.

O traballo de Helena González contribuíu enormemente a deitar luz sobre as dinámicas que operaron no progresivo avance das propostas das escritoras cara á posicións máis centrais no campo literario. Como apuntamos, en *Elas e o paraugas totalizador* (2005) válese da teoría dos polisistemas de Itamar Even-Zohar e da distinción que esta estabelece entre a *canonicidade estática* e *canonicidade dinámica* para explicar o éxito das poéticas de autoría feminina e feminista nos noventa. Mentres que o primeiro tipo de canonicidade se asocia á idea convencional do canon como conxunto pechado de textos dun sistema literario, a canonicidade dinámica refírese ao feito de que un determinado discurso literario se converta nun modelo creativo dentro do sistema, xerando novos repertorios que pasarán a determinar a posterior formación do canon (Even-Zohar 1990: 19). González empregaba aquí os conceptos de

subalternidade e periferia fronte ao de marxinalidade para referirse ao discurso literario feminista. Esta denominación permite conceptualizar mellor o avance dun discurso non dominante, como é o feminista, cara a posicións máis centrais do sistema ao ser lexitimado como modelo literario e influír no canon, sen por iso deixar de ser subalterno con respecto a outros discursos como o nacional. Aproximadamente dez anos despois, González aplica unha análise similar á narrativa para explicar a proliferación dunha "narrativa violeta" (2013: 55). Segundo apunta, esta viuse impulsada por unha industria editorial atenta ao aumento dun novo público lector sensíbel aos discursos feministas que foron callando na sociedade e que contribuíu a que a novela de tese feminista se convertese nun éxito de ventas. *Herba moura* (2005) de Teresa Moure e *O club da calceta* (2006) de María Reimóndez preséntanse como casos paradigmáticos nos que "esta popularización imprevista acelera un inesperado proceso de canonización dinámica, de canonización en el presente, aún cuando no esté exento de polémicas y múltiples contradicciones" (2013: 62).

No entanto, Helena González entende que este avance dos discursos subalternos da literatura de mulleres cara a posicións centrais segue a estar supeditado á literatura nacional, unha dinámica que sintetiza coa metáfora do paraugas totalizador, que xa explicamos (2005: 19). Secasí, ditos discursos subalternos conseguiron subverter progresivamente o canon galego tradicional, xerando novos modelos literarios que son incorporados nel como unha estratexia de modernización, normalización e mesmo singularización fronte a outros sistemas como o español (2005: 77–78). Así, o feito de ser a galega unha cultura minorizada influiría no dinamismo do seu sistema literario e explicaría a súa maior permeabilidade cara a certos discursos emerxentes, xa que "visibilizar y explicitar esta incorporación de lo femenino en la identidad nacional permite subrayar en positivo la diferencia nacional" (González 2013: 74).

Neste proceso de popularización da(s) escrita(s) das autoras, González concédelle un papel fundamental a unha crítica feminista "cómplice, militante e ideológica" (2013: 73) que logrou facer achegas transcendentes ao debate sobre a nación e influír substancialmente na crítica xeralista. Ademais do seu avance no ámbito académico, as revistas feministas *A festa da palabra silenciada* e *Andaina*, fundadas no 1983, contribuíron a ese desenvolvemento, así como a creación no 2013 da plataforma na rede de crítica literaria feminista A Sega. Unha iniciativa especialmente significativa desta última foi a instauración no 2014 do Día das Galegas nas Letras como resposta crítica á falta de mulleres homenaxeadas no Día das Letras Galegas. No Capítulo 2

abordarase esta celebración en relación a Patricia A. Janeiro, a autora escollida no 2017. A crecente influencia de A Sega no funcionamento do campo e na revisión do canon móstrase no premio que a organización recibiu na Gala do Libro de 2017 ao mellor proxecto literario na rede e, por outro lado, no feito de que a segunda homenaxeada no Día das Galegas nas Letras, María Victoria Moreno, fora a escollida para o Día das Letras Galegas do 2018.

A contribución da crítica literaria feminista á instauración de novas doxas no campo literario galego foi analizada por María do Cebreiro Rábade Villar (2010) atendendo aos seus diferentes estilos críticos na análise da poesía de autoría feminina. Estes eran englobados en dúas tendencias xerais: unha cunha función normalizante e outra cunha función auto-reguladora da crítica, "oriented towards the uncovering of the rules and standards implicit in the act of evaluating the literary output of women" (2010: 61). Esta última, segundo Rábade Villar, é a única que garante a autonomía da crítica literaria nun contexto no que a ideoloxía feminista tamén é permeábel aos discursos do poder institucional e comercial (2010: 62). Nunha dirección similar apuntaba o artigo de Helena González, que remataba con cuestións abertas sobre os novos retos que se lle presentan a unha crítica literaria feminista situada na corda frouxa entre dúas tendencias:

> El poste de la estrategia amarra la crítica a la negociación para conseguir que las mujeres se conviertan en autoras y adquieran autoridad, como defiende Françoise Collin (2006: 184) y, añado, que se haga desde la constatación de la heterogeneidad de las escrituras violetas en el contexto cultural gallego para romper con la consideración de lo femenino como alteridad tópica y previsible y potenciar espacios para la publicación y el reconocimiento. Se trata, por tanto, de continuar el camino abierto desde los años 80, con el "Yo también navegar" de Xohana Torres.
>
> El poste de la subversión, sin embargo, implica una mirada crítica hacia la producción de las mujeres y su inscripción en el mercado y en las instituciones literarias, pendientes siempre de ver como el paraguas totalizador quiere nivelar las nuevas propuestas. (2013: 85)

No seu artigo "Relatos feministas e literatura nacional: o *amor fati* da crítica" (2014), Rábade Villar formulaba unha das problemáticas da crítica literaria actual de xeito máis incisivo a través do paralelismo entre o nacionalismo literario e o feminismo literario:

> O feito de que o relato feminista non sexa o hexemónico para a literatura galega (nin, até onde sei, para ningunha) non debería ocultar que pode chegar a incorrer en vicios argumentais semellantes aos practicados polas narrativas dominantes. Acaso a crítica feminista que le a produción literaria das mulleres como marca totalizante non opera baixo a mesma lóxica redutora dos discursos que, deliberada ou inconscientemente, propician a confusión entre literatura nacionalista e literatura nacional? (2014: 144)

Rábade Villar chamaba aquí a atención sobre a necesidade dunha revisión constante non só dos discursos hexemónicos senón tamén dos contra-hexemónicos, coa finalidade de liberar a crítica literaria de perigos como a homoxeneización, o reducionismo ou aqueles derivados da imposición dunha axenda programática en aras da normalización. A vocación desta tese é tamén contribuír a este enfoque (auto)crítico. Compartimos, xa que logo, a intervención de Rábade Villar a favor dunha práctica crítica máis centrada nos puntos de conflito, "[n]as irredutibilidades, as rupturas discursivas e os puntos de incomunicación" (2014: 241), tanto entre as tendencias da crítica feminista como no estudo da propia produción literaria das escritoras.

A presente investigación toma como punto de partida as citadas achegas de González (2013) e Rábade Villar (2014). Deste xeito, a tese parte da constatación de que dende o comezo do século XXI se produciu un aumento da visibilidade da narrativa de autoría feminina e que, se ben esta aínda se atopa lonxe de acadar unha situación de paridade, dito cambio propiciou que a narrativa feminista en particular se convertese nun dos repertorios canonizados. O estudo que a tese propón das distintas estratexias a través das cales Ledo Andión, Janeiro, Pavón e Moure na súa traxectoria post-2013 dialogan coas marxes introduce, precisamente, enfoques de análise que constitúen ángulos pouco explorados pola crítica literaria en xeral e pola crítica feminista en particular. Como veremos, na narrativa destas catro autoras a perspectiva de xénero conflúe con outras cuestións políticas e estético-literarias que xeraron puntos de fricción no campo literario. Polo tanto, estes estudos de caso ofrecen unha mostra (se non exhaustiva, si significativa) de factores que seguen a constituír zonas de conflito ou marxes con respecto aos discursos hexemónicos do campo e tamén en relación ao canon da narrativa de autoría feminina. Entre os factores que a tese analizará seguindo este enfoque atópase a crítica ao discurso nacional institucionalizado, non só no que atinxe á cuestión de xénero, senón

tamén dende posicións da esquerda radical e do independentismo, incluíndo a loita armada. Explórase tamén o habitus do campo con respecto ás marxes ás que se relega a literatura en norma reintegracionista, a tradución (en tanto que espazo de (re)creación autorial) e determinados xéneros literarios como a ficción científica e a narrativa gótica. Así mesmo, a tese ocúpase da narrativa experimental feminista como outro deses ángulos cegos, examinando como o canon galego se mantivo impermeábel a ela en contraste coa canonización das novelas de tese feminista. Desta maneira a presente investigación ocúpase da aparición de novas marxes, fóra dos repertorios de narrativa feminina/feminista canonizados. Tomando como referencia as palabras de Rábade Villar, a tese parte do convencemento de que estudar estes puntos de conflito, fricción e rupturas pode botar luz sobre a autoría feminina e as dinámicas que interveñen na construción do canon e, en especial, na canonización da narrativa das autoras.

Literatura e autoría feminina: conceptos críticos

Dende un contexto de cultura minorizada e en conflito, a tese quere contribuír a pensar a escrita de autoría feminina arredor de tres eixos: xénero e nación, o concepto de autoría feminina e estéticas feministas. Os marcos teóricos que expoñemos a continuación fornecen enfoques de análise literario especialmente rendíbeis á hora de entender a profundidade das estratexias literarias e discursivas a través das cales Ledo Andión, Janeiro, Pavón e Moure dialogan con diferentes modalidades de marxe. Así mesmo, como comprobaremos ao longo dos capítulos, o estudo de autoras pertencentes a unha cultura subalterna e a un campo literario fortemente afectado pola heteronomía política contribúe de maneira produtiva aos debates da crítica literaria feminista internacional nos tres ámbitos mencionados.

A introdución da perspectiva feminista nos estudos sobre a nación, resulta fundamental á hora de comprender até que punto os discursos nacionais están traspasados pola ideoloxía de xénero. En *Gender and Nation* (1997), Nira Yuval-Davis argumenta que os alicerces do discurso sobre a nación se artellan en base a relacións de xénero, nas que as mulleres permanecen excluídas da esfera política, seguindo a división social de esferas pública e privada. O seu rol tradicional é o de reprodutoras da nación, xunto co da súa encarnación simbólica, dado que as mulleres "are often required to carry this 'burden of representation', as they are constructed as the symbolic bearers of the

collectivity's identity and honour, both personally and collectively" (1997: 45). Por outro lado, como expón John Horne (2004), nun contexto social onde a esfera pública e política está dominada polos homes, as relacións de fraternidade entre estes adquiren unha relevancia crucial en como dita esfera se organizou no xurdimento da nación-estado. Esta rede de relacións entre varóns, que Eve Kosofsky Sedgwick analizou como piares das sociedades patriarcais a través do que denominou *homosociabilidade* (1985), condiciona tamén a elaboración da narrativa nacional. Así, Horne conclúe: "history (and especially military and political history) has been for much of the period since the eighteenth century a masculine practice addressing male preoccupations. […] The association between historical study, national myth, and masculinity could not be clearer" (2004: 36–37).

Este fondo teórico permítenos entender a función que a literatura, e en concreto a novela histórica, desenvolve na construción do discurso nacional. Partindo das achegas que dende o feminismo se teñen feito á disciplina histórica (Scott 1988, 1992), a tese toma como referencia os estudos sobre a narrativa histórica de autoría feminina (Marotti 1999a, 1999b; Cooper e Short 2012), que analizan as estratexias literarias coas que as escritoras subverten a noción de historia en si mesma, por un lado, e os discursos sobre a nación, por outro. Isto verase nos Capítulos 1 e 2, que investigan como a ficción histórica de Margarita Ledo Andión e Patricia A. Janeiro transgrede a ideoloxía de xénero tradicional a través de personaxes tanto femininos como masculinos. A revisión feminista da historia non se limita ao que concirne ás mulleres directamente, senón que tamén examina as figuras masculinas á luz de novas perspectivas críticas (Marotti 1999a: 20; Cooper e Short 2012: 197). Para esta análise resulta fundamental, polo tanto, o concepto de masculinidades hexemónicas creado por R. W. Connell (1995) e a súa investigación pioneira sobre como "[t]he production of exemplary masculinities is thus integral to the politics of hegemonic masculinity" (Connell e Messerschmidt 2005: 214). Os traballos de George L. Mosse (1985, 1996), David Morgan (1993), Stefan Dudink e Karen Hagemann (2004), xunto co de John Horne (2004), contribúen a perfilar esta cuestión explorando como o ámbito da política e da guerra participa na construción de determinados ideais de masculinidade arredor de valores como a bravura, a violencia e a forza física. Así mesmo, como apunta Mosse, "the structure of the male body itself became a symbol of a healthy nation" (1996: 27). Estas ideas son fundamentais para examinar as estratexias que Ledo Andión e Janeiro empregan para desmitificar a

masculinidade nacional e o discurso sobre a nación que na literatura galega se constituíu como canon.

Outra das preocupacións centrais desta tese é a cuestión da autoría literaria feminina, atendendo ás tensións que produce na obra das catro narradoras estudadas e aos diferentes enfoques a través dos que estas a problematizan. Dito tema será central no Capítulo 4, o cal analiza o metadiscurso presente nas dúas primeiras novelas de Moure en norma reintegracionista, *Ostrácia* (2015) e *Um elefante no armário* (2017). Estas lidan directamente co tema, ben sexa subvertendo as nocións tradicionais de autoría en si mesma, ou ben facendo unha crítica aceda sobre como se conceptualiza a escrita e a imaxe das narradoras no campo literario, e en particular a propia figura autorial de Moure. Porén, a conexión entre autoría e a perspectiva de xénero está tamén presente nos demais estudos de caso da tese. Esta é abordada en relación a unha linguaxe literaria alternativa á patriarcal na narrativa de Ledo Andión ou, como veremos, na exploración da voz autorial en ámbitos como a tradución, no caso de Janeiro, ou no marco de xéneros literarios como o gótico e a ficción científica a través da simboloxía do monstruoso, como sucede nas novelas de Pavón.

No que se refire a esta simboloxía, a (auto)identificación da autora co monstro ten sido amplamente explorada dende que Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) empregaran esta imaxe para falar da autoría feminina como unha subversión monstruosa do ideal de feminidade do século XIX, encarnado polo anxo do fogar. Segundo Gilbert e Gubar, a ansiedade autorial que sufrían as escritoras nese contexto producía nelas unha autoidentificación co monstro ao desenvolverse un sentimento de empatía coa perspectiva do Outro, do que *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley sería un exemplo paradigmático. En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva explica a conceptualización da Outra como ser abxecto precisamente por supoñer un perigo para a orde social estabelecida, o cal está na esencia da idea da muller-monstro. A tese achégase a como este tropo —altamente explotado na literatura e no cinema de terror como ten demostrado Barbara Creed (1993) — foi reapropiado dentro no xénero gótico e da ficción científica dende enfoques feministas e LGBTQ. Tal como sinala Paulina Palmer en *Lesbian Gothic. Transgressive Fictions* (1999), esta reapropiación permite reivindicar as experiencias dos suxeitos excluídos pola sociedade ao concederlle protagonismo ao Outro, á Outra-monstro, dende unha perspectiva empática ou converténdoa en narradora da súa propia historia. Dun xeito similar, na ficción científica as relacións entre seres humanos e extraterrestres ou máquinas

intelixentes serviron para codificar estruturas sociais de dominación cara a certos grupos identitarios ou para desestabilizar as nocións do que se considera "natural" (Hollinger 2003; Wolmark 1994). Nesta dirección, resulta especialmente interesante o enfoque transgresor de Donna J. Haraway (1985, 1991) a respecto das identidades híbridas e monstruosas, como poden ser a de *cyborg* ou tamén a de vampira/o, a través da apropiación dos discursos que os marcaron como outredade. Entendendo que a escrita supón o acceso ao poder para significar, Haraway fala da necesidade dunha *escrita cyborg* que subverta eses patróns:

> Writing is pre-eminently the technology of cyborgs, etched surfaces of the late twentieth century. Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phollogocentrism. (1991 [1985]: 176)

Este enfoque teórico será a base da análise do Capítulo 3, que explora como nas dúas novelas de Cris Pavón a posición das Outras, encarnadas nunha máquina con conciencia que conta historias e nunha vampira lesbiana que narra a súa vida, está estreitamente ligada ao acceso a nomear a propia experiencia.

A tradución é outro dos ámbitos dende o que a crítica feminista ten reflexionado sobre a autoría feminina. A tradución supuxo tradicionalmente unha alternativa para as mulleres ás que lles era negado o dereito á autoría literaria, mais o elevado número de tradutoras non é o único factor que o converte nun campo feminizado. Como explica Lori Chamberlain (1988), a propia conceptualización desta disciplina está imbuída de ideoloxía de xénero dado que reproduce "the opposition between productive and reproductive work [that] organizes the way a culture values work: this paradigm depicts originality and creativity in terms of paternity and authority, relating the figure of the female to a variety of secondary roles" (1988: 455). Desta maneira, a creación e o traballo orixinal asociáronse ao masculino, e a tradución, percibida como unha versión degradada de autoría ou unha copia, relacionouse co feminino. Chamberlain chamaba a un cambio de paradigma no que se entendese a tradución como unha actividade produtiva e de creación autorial. Foi nesta liña na que evolucionaron os posteriores estudos e prácticas de tradución. Por un lado, as posturas feministas recoñecían e lexitimaban o papel interventor e creador da tradutora partindo da idea de que a tradución é sempre posicionada (Massardier-Kenney 1997; von Flotow 1997). Por outro lado, a

evolución da propia disciplina dende os anos setenta levou a que a tradución deixase de concibirse como unha mera translación lingüística do orixinal a outro idioma. Mentres que o *cultural turn* impulsado por André Lefevere e Susan Bassnet na década dos noventa se centraba na idea da tradución como o traslado de todo un contexto cultural, histórico e mesmo ideolóxico, o chamado *creative turn* veu a destacar o que esta actividade ten de creación literaria. Nesta nova aproximación á tradución como re-escrita creativa recoñéceselle á persoa que traduce unha axencia que a cualifica "as a 'reader-creator' and as 'self-writer'" (Loffredo e Perteghella 2006: 2). Tal enfoque resulta especialmente produtivo para pensar como a tradución (un ámbito tradicionalmente feminizado, como dixemos) veu funcionando como espazo de creación e como unha forma alternativa de autoría literaria. Esta idea explorarase no Capítulo 2 a respecto da tradución que Janeiro realizou de *Um dia da minha vida* (2011), de Bobby Sands, sendo esta a única obra que publicou dende a polémica que suscitara a súa novela *A perspectiva desde a porta* (2009) e até o 2017, ano no que ten lugar unha certa volta á visibilidade grazas ao activismo literario feminista da Sega. A análise deste caso servirase, ademais, dos estudos feministas que se teñen desenvolvido no ámbito da tradución en galego (Castro 2010, 2011; Reimóndez 2015). Así mesmo, a tese volve sobre esta cuestión no Capítulo 4, onde se estuda como Moure cuestiona as concepcións tradicionais de autoría a través de xogos metaliterarios, entre os cales se inclúe o ámbito da tradución ao publicar *Não tenho culpa de viver* (2018), un poemario escrito pola protagonista da súa novela *Um elefante no armário* (2018) e no que ela asina como tradutora.

Nun estreito nexo coa problemática da autoría feminina, parte do corpo crítico no que se apoia a tese céntrase nun terceiro eixo: o dunha estética literaria feminista. Esta cuestión, que xa está presente en certo modo na reapropiación feminista das formas literarias do gótico e da ficción científica que mencionamos, abordase a través doutro enfoque no Capítulo 1. Nel analízase a narrativa experimental de Ledo Andión, quen nun coloquio organizado pola revista *Andaina* en 1983 afirmaba "a literatura feminista soio [sic] o será se é vangardista, se se fai con determinadas formas comunicativas" (Ledo Andión et al. 1983: 7). O seu estilo narrativo entronca cunha tradición de literatura experimental de autoría feminina, tanto no contexto anglosaxón como francés, e cos debates sobre a existencia dunha escrita propiamente feminina, da diferenza. Malia que a teoría feminista posterior perdeu interese nesta cuestión por considerala esencialista e unha perspectiva superada (sobre todo coa chegada do feminismo da terceira vaga

influenciado polas teorías de Judith Butler) (Moi 2008: 259, 262), este debate teórico e creativo arredor dunha estética literaria feminina/feminista gozou de grande relevancia no ámbito cultural e feminista francés a partir dos setenta. A pesar dos matices nos seus diferentes posicionamentos, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva considéranse as súas principais representantes. Estas defendían que a escrita experimental que quebra as estruturas tradicionais da linguaxe posúe un potencial subversivo que desafía a orde simbólica patriarcal. O traballo de Cixous pretendía romper coa lóxica do pensamento patriarcal asentada en oposicións binarias xerarquizadas (home/muller, cultura/ natureza, intelixíbel/sensitivo), onde os valores considerados masculinos se asocian co positivo e co universal (1996 [1975a]: 64). Xa que logo, a muller construiríase nese esquema como alteridade, como Outra. Partindo da idea de Jacques Derrida da escrita como *différance*, Cixous concibe a *écriture féminine* como a procura da diferenza e de todo aquilo que a orde simbólica falocéntrica silenciou. Tal como explica Verena Andermatt Conley na súa análise da *écriture féminine*, esta é "a way of writing the body, with the body, at the very intersections between drives, body and word" (1992: 11). De xeito similar, Irigaray entende que a muller non está representada no discurso simbólico falocéntrico e que unha "sexual liberation implies linguistic transformations" (1993 [1990]: 33), relacionando tamén a expresión dunha subxectividade feminina co corpo e co pracer da muller, ademais do vínculo coa nai (Irigaray 1985 [1977]: 37). Non obstante, mentres Irigaray afirma a existencia dunha fala exclusiva das mulleres, *le parler femme*, Cixous e Kristeva entenden que a escrita experimental fóra desa orde simbólica falocéntrica pode ser practicada tanto por mulleres como por homes, malia recoñecerlle unha maior predisposición á muller cara á esa subversión da linguaxe (Moi 2002 [1985]: 12, 108). Cixous sinala que a condición de alteridade da muller con respecto á linguaxe falocéntrica é a que lle permite abrir espazo na súa escrita para incorporar a diferenza e a múltiples Outros (Blyth e Sellers 2004: 23). Mais, tal como matiza Toril Moi, a asociación que estabelece kristeva entre muller e escrita experimental non se basea nunha esencia identitaria feminina máis próxima ao semiótico, senón que remite á posición marxinal de ambas as dúas, da muller dentro do patriarcado e da semiótica dentro da linguaxe (Moi 2002 [1985]: 165).

A escrita experimental adquiriría segundo esta formulación un valor político, ao entender que subvertendo a forma na que se artellan as ideas se quebran as estruturas de poder reproducidas na linguaxe. Deste xeito xeraríanse espazos literarios alternativos que permiten expresar o excluído, o silenciado. A pesar de que, como lle critica Rita

Felski (1989: 25), as descripcións da *écriture féminine* resultan por veces vagas, esta asóciase cun estilo fluído (Irigaray 1985 [1977]: 79; Verena 1992: 59), cunha forma non lineal do discurso, próxima ao onírico (Blyth e Sellers 2004: 80), e que lle concede protagonismo á percepción dos sentidos a través do corpo (Conley 1984: 83). Trataríase dunha linguaxe que rompe cos patróns gramaticais e non se adapta aos modelos narrativos tradicionais. No entanto, Ellen G. Friedman e Miriam Fuchs sinalan que características similares a estas poden atoparse na escrita experimental de autoras anglófonas xa anteriores ás autoras francesas (1989: 5). No seu libro *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction* (1989) mencionan a obra de Dorothy Richardson, Virginia Woolf e Gertrude Stein, ademais de analizar o traballo de escritoras posteriores como Kathy Acker ou Christine Brooke-Rose. Por outro lado, a potencialidade revolucionaria da *écriture féminine*, así como a das teorías de Kristeva sobre o semiótico, ten sido cuestionada dende diferentes posicións dentro do feminismo. Estas críticas refírense ao carácter esencialista do enfoque de Irigaray e ás contradicións de Cixous, que pretendendo romper co binarismo do falocentrismo acaba reafirmándoo, xa que insiste na diferenza entre o feminino e o masculino mediante unha atribución de calidades que pouco difire da que estabelece o patriarcado (Moi 2002 [1985]: 121). Así mesmo, outras análises como a de Rita Felski desafían tanto o vencello entre muller e escrita experimental como o poder transgresor desta:

> It is impossible to make a convincing case for the claim that there is anything inherently feminine or feminist in experimental writing as such; if one examines the texts of *l'écriture féminine*, for example, the only gender-specific elements exist on the level of content, as in metaphors of the female body. (1989: 5)

Mesmo concordando nas limitacións e contradicións destas teorías sobre unha estética propiamente feminina/feminista, consideramos que as teorías que exploran a experimentación das autoras coa linguaxe vencellada ao corpo, aos sentidos e ao desexo nos fornecen de claves frutíferas para entender o traballo narrativo de Ledo Andión. Esta aposta vangardista conecta á autora cos debates literarios e feministas internacionais; o cal puido contribuír a internacionalizar a literatura galega nese momento. Pola contra, veremos como o seu estilo experimental resultou nun dos condicionantes do seu desprazamento cara ás marxes do campo literario, debido á influencia nas súas dinámicas de factores heterónomos, como o que implica o discurso da normalización.

Sinopse dos capítulos

A presente tese dialoga con este aparello teórico a efectos de explorar os discursos das catro narradoras estudadas en relación a diferentes marxes do campo literario galego. Ordenados por orde cronolóxica de publicación, os capítulos comezan cunha análise socioliteraria da recepción da narrativa de cada autora, en relación á posición que ocupa no campo literario no momento de publicar e identificando os puntos de fricción que xera nel. A posterior análise das súas propostas creativas afonda nas estratexias literarias das que se serven para dialogar de maneira produtiva con ditos elementos nas marxes, os cales teñen que ver coa súa temática, o subxénero no que se inscriben, a súa estética literaria, os modelos de autoría que representan ou a norma ortográfica na que foron escritas.

O **Capítulo 1** propón unha lectura da narrativa de Margarita Ledo Andión como proxecto disidente respecto do discurso da normalización que condicionou as dinámicas do campo literario post-1981. Argumenta que a escasa atención crítica que recibiu a narrativa desta escritora se debe á súa toma de posición autorial no campo daquel momento, a cal se enfronta aos discursos hexemónicos, tanto pola súa estética literaria experimental como polo seu enfoque crítico e desmitificador arredor da temática nacional. En primeiro lugar, o capítulo aborda a crítica mordaz que Ledo Andión fai do discurso nacional(ista) oficial, dende o feminismo e dende a esquerda nacionalista, mediante o que Linda Hutcheon (1988) denominou metaficción historiográfica. En concreto, este capítulo analiza como a autora artella dita crítica nas novelas *Trasalba ou Violeta e o militar morto* (1985) e *Porta blindada* (1990) a través da reescritura de dúas figuras masculinas emblemáticas, Ramón Otero Pedrayo e Antón Moreda, respectivamente. Con esta finalidade recorrerase ás teorías sobre a revisión feminista do xénero histórico (Scott 1988, 1992; Marotti 1999a, 1999b; Cooper e Short 2012), e a aquelas que incorporaron a perspectiva de xénero ao estudo da nación (Yuval-Davis 1997), resultando de especial utilidade a análise do proceso de construción da masculinidade nacional e do (anti)heroe nacional (Mosse 1985, 1996; Horne 2004; Dudink e Hagemann 2004) en relación á masculinidade hexemónica (Connell 1995; Connell e Messerschmidt 2005). En segundo lugar, examínase a escrita experimental de Ledo Andión en tanto aposta pola autonomía literaria (en termos bourdieanos) fronte á lóxica do mercado, que comezaba a imperar por influencia do discurso normalizador e que favorecía modelos literarios máis accesíbeis coa finalidade de gañar público lector

en galego. Así mesmo, a crítica literaria das súas novelas e do seu libro de relatos *Mamá-Fe* (1983) permitiranos examinar o potencial subversivo da escrita experimental feminista partindo das autoras que exploraron esta cuestión no ámbito francés (Cixous 1975a, 1975b; Irigaray 1977, 1990; Kristeva 1974; Conley 1984, 1992; Blyth e Sellers 2004), así como no anglosaxón (Friedman e Fuchs 1989), ademais de valernos daquelas teorías que fornecen unha revisión crítica ao respecto (Moi 1985; Felski 1989). Esta lectura pretende ofrecer evidencias sobre como este enfoque crítico de Ledo Andión sobre a institucionalización dunha determinada narrativa nacional, xunto co seu estilo literario experimental, contribuíron a desprazar a súa obra cara á periferia da narrativa histórica predominante na década dos oitenta e posteriormente.

O **Capítulo 2** analiza dous textos literarios de Patricia A. Janeiro que abordan o aspecto do conflito nacional menos visíbel no campo literario galego: a loita armada independentista. Centrándose na súa novela *A perspectiva desde a porta* (2009) e na súa tradución ao galego en norma reintegracionista de *Um dia da minha vida* (2011) do militante do IRA Bobby Sands, este capítulo examina diferentes marxes nas que se sitúa cada unha destas obras. No caso da primeira, resulta significativa a polémica que se xerou arredor de *A perspectiva* cando, despois de quedar finalista do Premio Xerais na convocatoria de 2007, non resultou gañadora por un voto que se negou a premiar unha obra que trataba o tema da loita armada independentista. Estas circunstancias e o debate posterior evidenciou un punto de fricción no campo no que respecta á confluencia do enfoque feminista coas marxes do discurso nacional institucionalizado. Partindo desta posición nas marxes, analízase como Janeiro representa a perspectiva das mulleres como personaxes con axencia no ámbito da militancia política e da loita armada, empregando para isto unha narrativa anti-épica que entrelaza o persoal e o político. Boa parte desta análise apoiase nos traballos sobre xénero e violencia política e o tabú creado arredor deste tema (de Cataldo e Valentini 1996; Sjoberg e Gentry 2007, 2011, 2015). Ademais, a nosa abordaxe toma como fonte de inspiración os estudos de Iban Zaldua (2016), de Mari Jose Olaziregi (2017, 2018) e desta última con Mikel Ayerbe (2016) no ámbito da literatura vasca a respecto da perspectiva das escritoras sobre o conflito nacional vasco. Por outro lado, veremos como a tradución da obra de Sands ocupa un lugar marxinal dentro da tradición de diálogo literario-nacional que se estabeleceu entre a cultura galega e a irlandesa a través da tradución. A tradución desta obra, encargada pola editora Estaleiro a Janeiro, introduce un modelo de loita nacional revolucionario no campo literario galego, o cal tradicionalmente priorizou a importación de textos irlandeses que

reafirmaban a identidade nacional a través da irmandade céltica. Así mesmo, proponse unha lectura desta tradución realizada por Janeiro como espazo alternativo de autoría literaria feminina, seguindo as teorías que dende os estudos feministas e novas correntes dentro da tradución examinaron esta práctica como forma de autoría parella á creación literaria (Chamberlain 1988; Simon 1996; von Flotow 1997).

O **Capítulo 3** céntrase en dous subxéneros literarios na periferia do campo literario, a ficción científica e a narrativa gótica, a través da obra de Cris Pavón. O capítulo examina as súas dúas primeiras novelas, *Limiar de conciencia* (2012), que viu a luz por primeira vez nunha autoedición dixital da autora ante as dificultades para acceder á súa publicación polos medios tradicionais, e *Sangue 12* (2014), editada polo selo especializado en literatura fantástica Urco.[5] O estudo destas dúas obras presta atención á figura da máquina intelixente e á da vampira lesbiana, respectivamente, como identidades subalternas que se reapropian da voz negada. Con esta finalidade dialógase coa idea da potencialidade revolucionaria do ser híbrido teorizada por Donna J. Haraway en *A Cyborg Manifesto* (1985) e coa lectura lesbiana que Paulina Palmer (1999, 2016) e Gina Wisker (2009) fan da muller-monstro (Creed 1993) dentro do xénero gótico. Este enfoque pretende así estabelecer un paralelismo entre a visibilización das Outras monstruosas que protagonizan as novelas de Pavón, xunto coas estratexias dialécticas que estas estabelecen coas marxes, e as fórmulas que a propia autora ensaia para intervir no campo literario galego dende a súa posición marxinal.

Finalmente, o **Capítulo 4** analiza a traxectoria post-2013 de Teresa Moure, na que adopta a norma reintegracionista do galego, como unha toma de posición no campo literario coa que a escritora pretende distanciarse tanto do ámbito institucional como do mercantil da produción literaria. Se ben a súa primeira etapa literaria é un caso paradigmático do proceso de canonización da narrativa violeta (González 2013), Moure presenta este cambio á norma reintegracionista como a decisión de quen "se bota deliberadamente nas margens" (2013b: s/p) e como unha busca de independencia. O capítulo argumenta que para entender esta segunda etapa da traxectoria literaria de Moure debemos poñela en relación aos discursos que artellaron o proceso de visibilización da narrativa de autoría feminina a partir do século XXI. Como veremos, a análise da produción literaria post-2013 de Moure evidencia a tensión da autora por

5 Urco publicou no 2017 a versión en papel de *Limiar de conciencia*, que será a edición que apareza citada nesta tese.

manter o control sobre a recepción da súa obra e sobre a súa imaxe autorial fronte a ditos discursos. O capítulo afonda así nas estratexias literarias que Moure emprega en *Ostrácia* (2015) para criticar as concepcións imperantes no campo galego sobre a escrita e a imaxe das autoras. A isto súmase a análise de como esta escritora problematiza o concepto mesmo de autoría na súa novela *Un elefante no armário* (2017) e mais na *plaquette Não tenho culpa de viver* (2017). Para isto apoiarémonos nos estudos sobre metaficción e posmodernidade de Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1988), xunto coas teorías que cuestionaron a noción tradicional de autor, tanto dende o postestruturalismo (Barthes 1968; Foucault 1969) como dende o feminismo (Miller 1988; Walker 1990; Eagleton 2005). Así mesmo, o capítulo volve sobre cuestións xa abordadas anteriormente como a representación das mulleres como axentes activos na militancia política e na loita armada, a revisión feminista da novela histórica e a tradución como espazo de expresión autorial. Por outra banda, os estudos sobre o conflito normativo (Monteagudo 1990; Monteagudo e Núñez Seixas 1998; Torres Feijoó 2000, 2013; Álvarez Cáccamo 2003; J. P. Thompson 2011; Herrero Valeiro 2011, Peres Gonçalves 2014) resultarán cruciais á hora de abordar as dinámicas do campo literario con respecto á norma reintegracionista. En particular, o capítulo evidencia que a escrita nesta normativa constitúe un ángulo morto na visibilización da narrativa de autoría feminina. Non obstante, o posicionamento nesta marxe de Moure, que ostentaba un importante valor simbólico e éxito comercial cando escribía en norma oficial, reafirmou en certa medida ditas dinámicas pero introducindo tamén elementos que as desestabilizaron. Debido a isto, a súa traxectoria ofrece un estudo de caso valiosísimo para pensar os centros e as marxes da canonización na narrativa de autoría feminina tamén en relación á norma ortográfica.

En definitiva, a tese quere contribuír ao avance da investigación sobre a narrativa en galego de autoría feminina achegando un enfoque metodolóxico inspirado na aplicación da teoría do campo literario ao contexto galego, pouco empregado neste ámbito en concreto. Tanto este marco teórico que funciona como espiña dorsal da investigación, como as novas lecturas que ofrece sobre a obra destas autoras (escasamente estudada nalgúns casos) fornecen claves esenciais para unha mellor comprensión da interacción entre centro e marxes nas dinámicas do campo literario, e particularmente, en relación á produción das narradoras.

Capítulo 1. A narrativa excéntrica de Margarita Ledo Andión: contra o discurso normalizador post-1981

O investigador e crítico literario Xoán González-Millán ten sinalado a falta de atención que se lle prestou á obra de Margarita Ledo Andión a pesar de ser unha "das figuras máis representativas da narrativa galega dos oitenta" (1996: 75). Con esta perspectiva coinciden outras voces como a da poeta Pilar Pallarés, quen afirmaba a respecto do libro de relatos *Mamá-Fe* (1983) que "quizais non se lle prestou toda a atenzón [sic] que merecia [sic], ainda [sic] que só fose polo seu ar novo e pola calidade da escrita" (1986: 32). Na mesma dirección apunta o feito de que o crítico Armando Requeixo recuperase *Mamá-Fe* na sección de crítica literaria que mantiña no hoxe desaparecido semanario *A Nosa Terra,* dedicada exclusivamente a libros que consideraba inxustamente esquecidos (Requeixo 2008: 34). Daquela, malia existir un certo consenso crítico sobre a función innovadora que a obra de Margarita Ledo Andión tivo durante a década dos oitenta e comezos dos noventa, a súa narrativa experimental acostuma aparecer mencionada en poucas liñas nas historias literarias (Tarrío 1994: 451; Vilavedra 1999: 304). A súa prosa literaria continúa sen ser estudada e apenas conta con análises en profundidade, agás contadas excepcións (Blanco 1985; García Fonte 2011).[6]

Porén, Margarita Ledo Andión ocupa unha posición predominante dentro do campo cultural galego. Hoxe en día é dunha das poucas mulleres (sete nun total de trinta membros) cunha cadeira na Real Academia Galega e no 2017 converteuse na primeira muller en recibir o Premio Otero Pedrayo dende a aparición deste galardón no 1977. É especialmente recoñecida como xornalista e impulsora de proxectos que van dende o xornal *A Nosa Terra* (1977–2011) até a Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela no 1991, ademais de polo seu traballo como cineasta que lle valeu o Premio Nacional de Cine e Audiovisual no 2008. Entre os seus filmes atópanse *Santa Liberdade* (2004), *Liste, pronunciado Líster* (2007) e *A cicatriz branca* (2012) que, segundo apunta Helena González, a diretora concebiu como "unha

6 Blanco reproduciu este artigo publicado en *Grial* no 1985 no seu libro *Literatura galega da muller* (1991) e García Fonte publicou un artigo antes da defensa desta tese baseado na análise que fai de *Trasalba ou Violeta e o militar morto* no capítulo que lle dedica a Ledo Andión (García Fonte 2010). Neste capítulo citaremos a primeira publicación no caso de Blanco e a tese doutoral no caso de García Fonte, por recoller esta última maior información sobre a escritora estudada.

triloxía para ‘filmar o século XX’ en Galicia” (2018: 516), ademais de *Manuel María: eu son fala e terra desta miña terra* (2016) e varias curtas, entre as que destaca *Cienfuegos, 1913* (2008), codirixida con Belkis Vega. Na súa obra audiovisual prima o xénero documental, do que a crítica especializada destaca o compromiso político, a temática histórica e da emigración (Pérez Pereiro 2004–2005; Redondo Neir e Pérez Pereiro 2013), mais estes elementos aparecen en estreito diálogo coa ficción e coa vangarda fílmica feminista no caso de *A cicatriz branca* (González 2018: 518).

No entanto, Ledo Andión fixo a súa primeira incursión na cultura galega no ámbito da poesía. Publicou os seus primeiros poemarios por mediación de Manuel María mentres estudaba Ciencias da comunicación en Barcelona, *Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto* (1970) e *O corvo érguese cedo* (1973). A autora explica nunha entrevista con Ursula Heinze que a súa decisión de publicar en galego partiu da necesidade de expresarse politicamente máis que dunha inquedanza literaria, sendo o xeito de entrar en contacto co movemento galeguista na Galiza (Ledo Andión 1991: 52). Estes poemarios encádranse xeralmente dentro da poesía social e deparáronlle certa visibilidade, como evidencia o feito de ser a única muller escolmada na antoloxía de María Victoria Moreno *Os novísimos da poesía galega/Los novísimos de la poesía gallega* (1973). Agora ben, tal recoñecemento resultou ser limitado, xa que a escolma foi recibida no campo literario galego como unha mostra dos últimos estertores da poesía socialrealista, en vías de superación tras o seu momento álxido na década dos sesenta (Nogueira 2018). Porén, o que resulta máis interesante para a nosa análise é a lectura que Carmen Blanco realiza sobre a escrita poética de Ledo Andión por como esta difire do seu proxecto de narrativa experimental. Blanco destaca que “a poesía da única muller recollida na escolma dos chamados ‘novísimos’ non se distingue sustancialmente [sic] da dos seus compañeiros masculinos” (1985: 1982). Moreno refería como únicos criterios de selección ter nacido despois de 1943 e contar cun libro publicado en galego (1973: 21). Mesmo así, da análise de Blanco pódese inferir que na escolla de Ledo Andión non é irrelevante o feito de que a súa poesía asumise un estilo creativo que a estudosa entende como masculino. Blanco apunta a unha asunción por parte de Ledo Andión do masculino como universal e á identificación da voz poética con el: “—Quero botar a língoa [sic]. Ficar visíbelmente [sic] ben calado” (Ledo Andión en Blanco 1985: 182). Sinala, ademais, a ausencia de “significativos rasgos femininos” (1985: 182), que segundo ela si estarían presente na obra doutras poetas da época, de

xeito que suxire que esa mimetización pode ser a que explique o acceso á visibilidade. Secasí, Blanco recoñece na poesía de Ledo Andión certos recursos formais que en ocasións rompen as normas sintácticas e semánticas, evidenciando a súa incomodidade coa linguaxe patriarcal, aínda que estes non impidan unha lectura transparente do contido político dos poemas. Tales incipientes estratexias disruptivas da linguaxe manifestáronse de maneira máis clara, como viu Helena González (2005: 28), no libro que a escritora publicou en colaboración coa fotógrafa Anna Turbau, *Linguas mortas: serial radiofónico* (1989), no que mestura poesía e prosa. Pero foi na narrativa onde Ledo Andión desenvolveu amplamente unha escrita experimental anovadora, que Blanco denominou "da diferencia" (1985: 187), e que apenas ten sido explorada.

Se ben non se pode entender a figura de Ledo Andión como intelectual desprazada ás marxes da cultura galega, o descoñecemento e a falta de atención á súa faceta narrativa é unha idea recorrente ao falar do seu traballo multidimensional e na que semella haber acordo, mesmo por parte da autora (Ledo Andión 2009b, 2013). Tralas súas incursións na poesía, a súa visibilización pública discorreu polas canles do audiovisual e do xornalismo, mentres que o seu papel como narradora foi minimizado e ocupa aínda hoxe un espazo pouco visíbel no campo literario galego. Entre as décadas dos oitenta e dos noventa publicou varias obras de estilo experimental nas que primaba a temática histórica e identitaria: o libro de relatos *Mamá-Fe* (1983), as novelas *Trasalba ou Violeta e o militar morto* (1985) e *Porta blindada* (1990) e o volume de relatos *Historias como Barcelona* (1992). A súa seguinte obra narrativa foi *O serrote do Gil* (2009), a primeira achega de Ledo Andión á literatura infantil. Nesa longa paréntese, o seu traballo creativo centrouse noutros ámbitos e non publicou ningunha obra literaria, segundo ten declarado, por sentirse fóra da literatura que se estaba a facer nese momento (Ledo Andión 2009b: 15).

A súa condición de *outsider* no ámbito da narrativa chama aínda máis poderosamente a atención se temos en conta o proceso de visibilización que se xerou arredor das narradoras a partir do século XXI. Dito proceso levou aparellado o esforzo por parte da crítica feminista e doutras narradoras contemporáneas por poñer en valor o traballo daquelas zapadoras (usando o termo de Helena González) que abriron camiño na narrativa durante os setenta e os oitenta. Un exemplo claro disto é o proceso de recoñecemento do que María Xosé Queizán foi obxecto como "a auténtica precursora das narradoras de hoxe" (Vilavedra 2010a: 312), do que tamén son mostra o volume

Cara a unha poética feminista: homenaxe a María Xosé Queizán (Forcadela e Noia 2011) ou a homenaxe que A Sega lle dedicou no Día das Galegas nas Letras do 2014. Pola contra, Ledo Andión apenas aparece mencionada neses termos, o cal é sintomático de que o proceso de visibilización das narradoras tampouco contribuíu á recuperación dunha das narrativas máis anovadoras e feministas desa primeira época.

Para comprender mellor a posición excéntrica da narrativa de Ledo Andión é imprescindíbel poñer a súa proposta literaria en relación ás dinámicas que se instauraron no campo literario post-1981 mediatizadas polo proceso de normalización cultural.[7] O presente capítulo propón unha lectura da súa narrativa como reacción á contra dos discursos literario e nacional hexemónicos dese momento. Arguméntase que o seu estilo experimental e hermético, difícil de encaixar nos imperativos dun mercado do libro galego en expansión, e o seu enfoque crítico e desmitificador do nacionalismo motivaron a escasa (e mesmo negativa) resposta crítica que recibiu a súa narrativa. Con este propósito, a primeira sección examinará a recepción da prosa literaria de Ledo Andión e a súa posición autorial en relación ao debate sobre o papel da literatura e fenómenos como a súa mercantilización no novo contexto que trazaba a normalización cultural. Dita análise apoiarase no traballo de González-Millán (1994a) sobre os cambios que se produciron no campo literario tras o final da ditadura e na década dos oitenta, así como nas revisións críticas que se teñen feito sobre o discurso da normalización, tanto no contexto catalán (Izquierdo 1992; Crameri 2008; Fernàndez 2008), como no galego (Regueira 2008; Lourido 2011; Miguélez-Carballeira 2013). O segundo apartado do capítulo abordará a revisión histórica presente na narrativa da escritora, que realiza unha crítica mordaz á institucionalización do discurso nacional(ista), con especial énfase na deconstrución da masculinidade nacional dende o feminismo e a esquerda nacionalista. Esta discusión centrarase na súa novela *Trasalba e Violeta ou o militar morto* e na primeira parte de *Porta blindada*, por ter como protagonistas dúas figuras relevantes na historia do galeguismo (o intelectual Ramón Otero Pedrayo e o militante independentista Antón Moreda) e por ser estas as que mellor condensan o alcance deste tema na obra da autora. Dita análise apoiarase nas teorías

7 Empregamos a expresión post-1981 por aludir de maneira máis directa á aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia e aos cambios que a existencia dunhas institucións propias produciron no campo literario galego, tal como tamén entende Vilavedra (2010a: 9). Porén, as novas dinámicas literarias fóronse xestando e materializando de xeito progresivo tras o final da ditadura, motivo polo que González-Millán sinala o 1975 como punto de inflexión (1994a: 9).

feministas que impugnan o discurso historiográfico hexemónico (Scott 1988, 1992; de Lauretis 1984), así como o seu trasunto na narrativa de autoría feminina (Marotti 1999a, 1999b; Cooper e Short 2012). Nesta liña, estabelecerase un diálogo cos estudos sobre a intersección entre nación e xénero (Yuval-Davis 1997; Horne 2004; Dudink e Hagemann 2004) e, máis especificamente, con aqueles que nos axudarán a analizar a construción da masculinidade nesa relación (Mosse 1985, 1996; Sedgwick 1985; Morgan 1993; Connell 1995; Connell e Messerschmidt 2005). Finalmente, a terceira sección aborda o proxecto literario de Ledo Andión como unha terceira reacción ao discurso da normalización a respecto da "escrita feminina", pois o debate sobre se esta é esencialmente diferente á "escrita masculina" xorde timidamente no campo literario da década dos oitenta. Como mostrará este capítulo, a proposta experimental de Ledo Andión supón unha vía radicalmente diferente que escapa ás canles polas que se intentou (de maneira bastante errática) integrar e nomalizar a escrita das narradoras nesa altura. O proxecto de Ledo Andión analizase aquí en relación ás correntes experimentais que durante esa época se viñan desenvolvendo no ámbito francés (Cixous 1975a, 1975b; Irigaray 1977, 1990; Kristeva 1974; Conley 1984, 1992; Jardine 1986; Blyth e Sellers 2004) e anglosaxón (Friedman 1988; Friedman e Fuchs 1989; Hinton e Hogue 2002; Garrington 2013).

Deste xeito, o presente capítulo mostra a relevancia de estudar a narrativa de Margarita Ledo Andión para entender como as propostas feministas máis radicais, tanto a nivel de contido e en relación ao discurso nacional, como a nivel estético, resultaron máis dificilmente asimilábeis polo campo literario galego. Arguméntase que o discurso da normalización cultural que contribuíu a conformar o campo literario post-1981 e que dificultou en boa medida a visibilización das narradoras, como teñen notado Vilavedra (2010a: 309) e Miguélez-Carballeira (2013: 198), obstaculizou especialmente o recoñecemento da narrativa de Ledo Andión. Mostra disto é o feito de que a súa escrita experimental e anovadora tampouco fora recuperada nin reivindicada como precursora da narrativa de autoría feminina posteriormente, como veremos que si sucedeu noutros casos. A continuación afondaremos nestas dinámicas do campo literario que deitan luz non só sobre os criterios de canonización que fixeron de Ledo Andión unha *outsider* da narrativa galega dos oitenta e dos noventa, senón tamén sobre os ángulos cegos do actual proceso de visibilización das narradoras.

1. 1 A recepción da narrativa de Margarita Ledo Andión no marco do discurso da normalización

A década dos oitenta foi unha época de fonda transformación do campo literario galego despois de que a aprobación do Estatuto de Autonomía no 1981 dotase a Galiza de institucións de goberno propias e puxese en marcha o chamado proceso de normalización cultural (concretado na Lei de Normalización Lingüística de 1983). Se ben até ese momento a literatura en galego era concibida como unha práctica resistente e unha ferramenta privilexiada de lexitimación nacional, este novo contexto político-cultural permitiu que o discurso literario iniciase o camiño cara á súa institucionalización, gañando certa autonomía con respecto do discurso nacional (González-Millán 1994a: 73). A oficialización do galego e a súa incorporación no ensino obrigatorio, ademais da implementación de políticas culturais orientadas á promoción do seu uso, contribuíron a crear un mercado para o libro en galego, así como a expandir e diversificar a produción literaria (novas editoras, a creación de premios literarios e grupos como a Asociación de escritoras/es en Lingua galega (AELG) e o Pen Clube, ou a abordaxe de novos subxéneros e temáticas). Este proceso sociopolítico discorreu de xeito paralelo nas demais nacións periféricas do estado español, nas que tamén se implantou a cultura da normalización. En *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització 1976–1999* (2008), Josep-Anton Fernàndez describe a normalización como un proxecto político e un proceso de transformación cultural e social, xunto cos discursos que os sustentan. Segundo explica, estas tres dimensións desenvolveríanse principalmente no ámbito da cultura "perquè aquesta és l'arena on es decideixen les qüestions de la identitat col·lectiva i del model de societat, i on s'expressen les ansietats relacionades amb aquestes qüestions" (2008: 32). No seu ensaio, Fernàndez examina a reacción crítica que espertou o desencanto cos efectos da normalización en Cataluña, entre eles, a crise de produción de valor simbólico dos produtos culturais cataláns e a neutralización do discurso identitario catalanista, debidos ambos os dous en boa medida á mercantilización da cultura catalá (2008: 75). Pola súa banda, Kathryn Crameri (2008) pon de relevo que as políticas normalizadoras en Cataluña estiveron influídas polos intereses dunha determinada elite política, cultural e económica e sinala o efecto limitador dun discurso que se reduciu a certos aspectos (o lingüístico, por exemplo), obviando outros como o acceso igualitario á cultura ou o espazo para a creatividade e a innovación. Deste xeito, Crameri afirma que "there is the

danger that cultural policy becomes so focused on the task of linguistic normalization that its other potential functions are ignored" (2008: 71). Máis dunha década antes, Oriol Izquierdo expoñía esta mesma crítica con maior severidade a respecto da obsesión coa corrección lingüística no campo literario catalán trala aprobación da Autonomía catalá. Na súa opinión, non debería ser "una función exigible a les obres literàries crear un estàndar de llengua (*grosso modo*, aquell que se suposa que serà l'adequat per als mitjans de comunicació, el més funcional per als parlants)" (1992: 107–108). Izquierdo entende que a "ideoloxía da normalización" provocou que se consagrase o discurso literario ao servizo desa normalización, valorando por riba doutras calidades se as obras "contribueien a assolir la normalitat, si d'alguna manera [...] normalitzen" (1992: 94–95). Esa normalidade pasaba por homologar as culturas de linguas minorizadas ás doutras culturas europeas con estado nos parámetros destas últimas. Tal fenómeno é descrito por Fernàndez como a "fantasía da normalización":

> la fantasia d'esdevenir una cultura dominant, d'entrar a formar part del club de les grans cultures de la modernitat, però sense entrar en confrontació amb l'estat que la manté en posició dominada. És aquí on es revela el caràcter fantasmàtic de la normalització: en el seu intent de no veure el conflicte i les conseqüències derivades de la subordinació resultant. (2008: 358)

A crítica dese afán por "ser normais" foi tamén central no discurso crítico sobre a normalización que xurdiu na cultura galega durante a primeira década do século XXI. Nun artigo publicado no xornal *Novas da Galiza* e titulado "Contra a normalização" (2011), Isaac Lourido apuntaba que eses patróns de normalidade eran estabelecidos (e impostos) polos grupos dominantes en consonancia cos modelos hexemónicos occidentais, o cal dificultaría a difusión doutros discursos que desafían ou se afastan de tales patróns (2014 [2011]: 59).[8] Lourido aludía á Lusofonía como ámbito de relacións no que procurar modelos alternativos, apuntando así á crítica que o movemento reintegracionismo vén facendo do proceso normalizador en relación á norma ortográfica oficializada. Como vimos na Introdución, Celso Álvarez Cáccamo (2003) apuntara xa

8 Este artigo foi recollido máis tarde no libro do autor *Livros que nom lê ninguém* (2014).

interesantes conexións entre a elaboración do estándar oficial do galego e a construción dunha determinada identidade galega.

Outras voces críticas cuestionaron o modelo da normalización dende unha perspectiva identitaria diferente: a de xénero. No 2008 Mario Regueira publicaba un artigo no xornal *Galicia Hoxe*, "Por unha literatura maronda", no que expoñía o efecto limitador do discurso normalizador (e normativizador) que impera na literatura galega, trazando un paralelismo co proceso normalizador da homosexualidade na sociedade, que tenta encaixala nos mesmos parámetros que o patriarcado aplicou á heterosexualidade como identidade sexual "normal". Así mesmo, Helena Miguélez-Carballeira abordou máis especificamente como o discurso da normalización constrinxiu a recepción e o estudo da obra das escritoras, sobre todo naqueles casos nos que a súa perspectiva de xénero xeraba tensións co discurso nacional (2013: 198). Este aspecto é crucial para entender a narrativa de Ledo Andión, así como a traxectoria de Patricia A. Janeiro, da que se ocupará o Capítulo 2.

Se ben as críticas ao discurso da normalización son recentes, os efectos que este xerou no campo literario galego dos oitenta deron lugar a intensas discusións sobre o papel da literatura e do/a autor/a entre dúas posturas enfrontadas. Por un lado, atopábanse aqueles axentes literarios que asumían a mercantilización da literatura como un signo de normalización cultural. Desta banda, grande parte dos esforzos editoriais, da crítica e mesmo das persoas creadoras orientouse a gañar público lector e a servir como canle de difusión da lingua e, con ela, da norma ortográfica que se acababa de estabelecer. Por outro lado, certos axentes defendían unha literatura resistente e/ou de vangarda, neste último caso, nuns termos máis próximos aos que rexen no subcampo de produción restrinxida definido por Bourdieu (1996 [1992]: 121). A predominancia que acadou a primeira perspectiva faise evidente no esvaecemento que Antón Figueroa observa no campo literario galego entre os límites do subcampo de produción restrinxida e do subcampo de grande produción. Tal como expón Figueroa, o feito de que o paso de escritores do primeiro subcampo ao segundo e de que o éxito comercial (por limitado que este sexa no caso galego) se perciban positivamente débese á súa valoración como "síntoma de *normalización*, da necesaria e urxente normalización que se intenta facer mimeticamente mirando a outros sistemas que dende fóra xulgamos *normais"* (2001: 118, cursivas no orixinal), e implica unha "interpretación política (traballar pola causa)" (2015: 155). Dita reconfiguración do campo literario

condicionou os criterios de canonización, xa que factores de tipo comercial comezaron a ter un peso significativo en detrimento doutros modelos de escrita, como xa sinalaba Izquierdo no caso catalán. Neste marco, a narrativa de Ledo Andión sitúase á contra da tendencia marcada, non só pola súa escrita experimental, que con dificultade podía chegar a un público maioritario, senón tamén pola súa oposición a unha concepción comercial da literatura que dominaba o discurso da normalización. A autora criticaba a contradición que supoñía falar de normalidade ao tempo que persistían as consecuencias de ser unha cultura minorizada, e ironizaba sobre o debate da profesionalización dos escritores galegos en tal contexto:

> o seu comén [sic] é ataviarse de figurino-escritor, escritor para a representación; que é ese quererse moi profesional —mentres agacha que cómpre vivir de aulas míseras e noitébregas—; que é ese querer pegar un chouto para o Pen-Club á marxe da súa historia propia ou ese sisar, acó e acolá, por entre formularios de suceso para a literatura de quiosque [sic]. (Ledo Andión en González-Millán 1994a: 57)

Nunha entrevista para *Galiza Ano Cero* no 2013, Ledo Andión falaba da reducida cabida que a súa narrativa experimental tivo entre a produción editorial fronte ás dinámicas de mercado da década dos oitenta: "creo que así como conseguía publicar porque había un sector editorial que admitía este tipo de obra, había un público moi pouco sólido e o público que se estaba construíndo non ía por aí, ía pola parte escolar e empezouse a facer a literatura xuvenil a mansalva [sic]" (2013: s/p). Curiosamente, os tres primeiros libros de narrativa de Ledo Andión foron publicados por Xerais, a primeira editora que xorde nese momento cun claro perfil comercial malia entender o labor cultural como parte da súa función. Porén, gustaríame chamar a atención sobre un feito que en boa medida pon en cuestión esta aposta de Xerais pola vangarda: a significativa ausencia de Ledo Andión en *Libros e escritores de Galicia para o mundo.* Este volume que no 1991 creou a Asociación Galega de Editores para unha das feiras literarias internacionais de Frankfurt pretendía ser unha mostra do mellor ou o máis representativo da literatura galega. Desta escolma, exclusivamente de narrativa, González-Millán destacaba, por un lado, a escaseza de mulleres —só dúas, María Xosé Queizán con *Amantia* (Xerais 1984) e Marina Mayoral con *Unha árbore, un adeus* (Galaxia 1988)— e, por outro, a ausencia

dalgunhas voces tan relevantes como a de Ledo Andión (1996: 340–341). O feito de que Xerais escollese do seu catálogo a única obra de Queizán fronte ás tres que publicara de Ledo Andión até ese momento, tendo ambas as dúas en común a temática histórica de corte feminista, pode lerse como unha falta de confianza na representatividade ou no interese da narrativa experimental desta última, evidenciando a preferencia por outro tipo de escrita de autoría feminina.

De igual xeito, a falta de transcendencia que se lle concedeu á literatura máis experimental na década dos oitenta queda patente no reducido espazo que ocupou na historiografía literaria e o enfoque que esta adopta ao respecto. No seu manual *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica,* Anxo Tarrío dedícalle a Ledo Andión un escaso parágrafo e describe o seu carácter vangardista como un "afán rupturista moi encomiable pero, polo momento, de baixo rendemento narrativo" (1994: 451). Se ben non é doado dilucidar o que entende o autor por "rendemento narrativo", esta reducida mención contrasta co apartado de nove páxinas no que aborda a novela negra, o cal evidencia que o foco de atención se centraba nos subxéneros literarios populares que estaban intentando incorporarse á procura do grande público. Pola súa banda, Vilavedra recoñece na súa *Historia da literatura galega* o papel de Ledo Andión como precursora dunha liña narrativa experimental que gozará de maior éxito nas formas adoptadas por autores (varóns, cabería sinalar) como Antón Reixa ou Xelís de Toro, pero a súa importancia tamén queda reducida a un parágrafo (1999: 304–305). Porén, Vilavedra afonda máis na narrativa de Ledo Andión no seu monográfico sobre narrativa que abarca de 1980 até o 2010, se ben incide de novo en que "a súa obra non tivo daquela moita repercusión e só agora estamos en condicións de valorar con xusteza o que supuxo de anticipación dunha serie de recursos" (2010a: 314). Todo isto evidencia a falta de interese nunha escrita subversiva pouco orientada cara ás tendencias que destacan no campo post-1981.

O proxecto de Ledo Andión tamén tivo unha resonancia reducida (e nalgúns casos negativa) entre a crítica daquel entón, tanto no caso de *Mamá-Fe* (Blanco 1985; Santos 1984; Avendaño 1984), como no de *Trasalba* (Pintos 1983; Pallarés 1985; Vilas Losada 1986) e *Porta blindada* (González Gómez 1990b). Non obstante, o ton case virulento dalgunha das reseñas negativas resulta revelador ao translucir a oposición frontal cara á súa escrita experimental. Algúns críticos descríbena como un aglutinamento de técnicas formais e referencias culturais baleiras, criticándolle unha

suposta "imposibilidade de conciliar fondo e forma [...] insuficiencia expresiva debida a un paroxismo adolescente (narrativamente falando) que a súa linguaxe, a da autora, non soubo dominar" (González Gómez 1990b: 19). Especialmente duro é Demetrio Vilas Losada en *Grial* (unha das revistas con maior poder canonizador dentro do panorama galego do momento), quen afirmaba que a escritora desenvolve en *Trasalba* unha serie de técnicas narrativas que apenas conforman algo que se poida cualificar como narración (1986: 122).[9] A crítica de Vilas Losada constitúe, ademais, un claro alegato en contra da escrita experimental, concluíndo que a "búsqueda frenética e/ou desesperada de novas técnicas" e a "pouquedade narrativa [...] entronca á presente [novela] cos vellos produtos deitados polas inicuas e inocuas narrativas vangardistas dos mediados dos 60 e comezos dos 70" (1986: 121). Tanto a súa irritación cara á "descabezada, deslabazada, aburrida e anticuada" (1986: 122) obra de Ledo Andión, como a reflexión final que non se resiste a facer en contra da vangarda, son boa mostra da incomodidade que teñen xerado as propostas experimentais entre algúns sectores do campo literario. A clara alusión de Vilas Losada á Nova Narrativa Galega lembra á desaprobación coa que o círculo de Galaxia recibiu a innovación estética desa nova xeración que rompía cos postulados piñeiristas a nivel estético e ideolóxico (Bermúdez 2001). Figueroa analizou a achega da Nova Narrativa Galega xunto co traballo de Manuel Antonio ―significativamente reivindicado por Gonzalo R. Mourullo como referente (Bermúdez 2001: 20)― como tomas de posición no campo literario a favor dunha estética anovadora fronte á estética popular que o galeguismo conservador promovía como representación da esencia do pobo galego (Figueroa 2010: 226). Neste sentido, a manifestación desas tomas de posición vangardistas, desenvolvidas no subcampo de produción restrinxida, ou pura, supuxeron avances cara á autonomía do campo literario con respecto do campo ideolóxico nacional. Malia o contexto no que publica Ledo Andión ser outro, o posicionamento da escritora debe entenderse neses mesmos termos, e en contra da influencia heterónima do campo económico e do campo político.

Secasí, un sector reducido da crítica leu positivamente a escrita experimental de Ledo Andión. Alberto Avendaño describía *Mamá-Fe* como "un bo cachete [sic] para o lector acomodaticio deste país" (1984: 93), se ben previa críticas negativas debido ao

9 A investigadora María dos Anxos García Fonte sinala a posibilidade de que se trate dun pseudónimo (2011: 80).

seu estilo culturizante. Tamén Pilar Pallarés lle reprocha o hermetismo e a saturación de referencias culturais e históricas, pero destaca a súa novidade e calidade textual "sobre todo nun panorama narrativo como o que arrastramos desde hai anos, [...] resignados á mediocridade e o aborrecimento cobrindo [sic] tantas páxinas" (1986: 32). Mais, a mellor benvida que atopou a súa narrativa produciuse no ámbito do feminismo. Así o mostran as recomendacións que a revista feminista *Andaina* fai de *Mamá-Fé* (Santos 1983) e de *Trasalba* (Pintos 1986). A estas súmase o artigo de Carmen Blanco "Sobre o comportamento literario da muller (o caso Margarita Ledo Andión)" (1985), no que fai unha análise de *Mamá-Fe* como narrativa feminista que subverte os patróns tradicionais da linguaxe creativa, un aspecto do que se ocupará a última sección deste capítulo. Así mesmo, no 1992 Kathleen March realiza uns breves apuntes sobre *Trasalba* e algún dos contos de Ledo Andión no seu artigo "A muller e a literatura galega", presentándoos como mostra de narrativa posmoderna de alta calidade (1992: 441), o cal contrasta poderosamente coas reticencias que o estilo experimental da autora espertara dentro do campo literario galego.

A súa novela *Porta blindada* tivo unha acollida relativamente máis positiva, sendo cualificada por González Gómez como "a súa mellor narración até o de agora" (1990b: 19). A propia autora sinalou que este libro recibira un certo recoñecemento de maneira serodia, "unha década despois, cando xa practicamente a editorial o retirara" (Ledo Andión 2009b: 15). A diferenza con respecto á súa narrativa anterior pode en parte deberse a que as liñas argumentais de *Porta blindada* resultan máis doadas de desentrañar, aínda que incorpore igualmente elementos narrativos subversivos. Outro factor a ter en conta é o feito de que a primeira parte da novela teña de protagonista ao activista independentista Antón Moreda, o cal influíu en que aparecese mencionada con certa frecuencia nas reivindicacións desta figura por parte do nacionalismo galego. Este é o caso dunha nota necrolóxica en *El País* sobre Moreda, na que Ledo Andión é citada como experta na súa traxectoria e *Porta blindada* como novela documental (Salgado 2010), e tamén doutros artigos sobre homenaxes a Moreda ou a raíz do seu pasamento (Cordal 2007; Méndez Ferrín 2010; Ermida Meilán 2013). No entanto, cabe sinalar que estas mencións seguen a manterse nun ámbito reducido e que se refiren á obra nun contexto político, e non literario, no que se destaca unicamente o seu valor documental.

A temática histórica é unha constante en toda a obra de Margarita Ledo, e non só en *Porta blindada*, malia que o seu carácter experimental semella ser o único trazo

resaltado na maioría das alusións á súa narrativa. Carmen Blanco xa conectaba o seu primeiro libro de relatos, *Mamá-Fe,* coa tradición da ficción histórica galega, en pleno auxe no período post-1981. Na súa análise, Blanco mencionaba unha certa similitude entre o proxecto literario da escritora e o de Xosé Luís Méndez Ferrín, principalmente no seu interese pola ficcionalización da historia do galeguismo. Porén, identificaba claramente o discurso de Ledo Andión como "máis rupturista, fragmentario e descontinuo, que xoga coas alusións máis que coas fábulas ou coas historias máis propiamente ditas" (1985: 187). A súa escrita feminista e experimental distínguea doutros proxectos no eido da narrativa histórica, principalmente dos seus compañeiros varóns, mais tamén doutras achegas feministas que timidamente comezaban a aparecer, como é o caso de *Amantia* (1984) de Queizán.

A novela histórica foi outro dos subxéneros privilexiados nos primeiros anos da década de 1980. Tal protagonismo debeuse ao seu potencial alegórico, xa que se trata dun formato especialmente propicio para a representación simbólica da nación, e dado que naquel momento "o proceso de reconstrucción dos sinais de identidade da sociedade galega (no que esta se atopaba inmersa) reclamaba, dalgún xeito, esta caste de textos" (Vilavedra 1999: 300). Polo tanto, como apunta González-Millán (1996: 29–30), aínda que a vontade "normalizadora" das novas dinámicas no campo literario a partir da década dos oitenta favoreceu un maior grao de emancipación da literatura con respecto á súa función simbólico-política, a reconstrución dunha identidade nacional e a súa lexitimación histórica seguiron a ser fundamentais para grande parte dos axentes literarios. Boa mostra disto foi o Premio Blanco-Amor de novela durante os seus primeiros anos, cuxos criterios de selección "obedecen na súa maioría a unha preocupación alegórico-nacional, en clara correspondencia coas preocupacións sociais e ideolóxicas do momento" (González-Millán 1996: 65). Deste xeito, novelas de inspiración histórica como *A vila sulagada* (1981) de Daniel Cortezón, *O triángulo inscrito na circunferencia* (1982), escrita por Victor F. Freixanes en clave mítico-máxico e recibida como "fito literario" (Vilavedra 1999: 300), *Beiramar* (1983) de Xosé Manuel Martínez Oca ou a multipremiada *Xa vai o Griffon no vento* (1984) de Alfredo Conde recibiron tanto o apoio deste premio como da crítica, influíndo tamén nas tendencias editoriais. Xunto con *Amantia* (1984) de Queizán e *Bretaña, Esmeraldina* (1987) de Méndez Ferrín, estas obras sintetizan para González-Millán tres eixos fundamentais da

narrativa daquel momento: "a reescritura narrativa de apropiación histórica, a imaxinería fantástica e a intencionalidade utópica" (1991: 67).

Resulta revelador que na súa crítica de *Trasalba* Pallarés cuestione a funcionalidade da obra de Ledo Andión como parábola, entendendo que este é (ou debera ser) un dos seus principais obxectivos, o cal resulta fanado debido ao seu hermetismo. Pallarés ve no protagonista da novela a representación dunha época con fins alegóricos e entende que a través deste a autora busca transmitir, como a parábola fai, unha ensinanza. Porén, o estilo experimental de Ledo Andión, de alta esixencia para o lectorado e con complexos referentes histórico-culturais, imposibilita calquera función didáctica. Fronte ás novelas históricas orientadas a construír "a realidade nacional galega, ou para sublimar unha mitoloxía colectiva como fórmula compensatoria" (González-Millán 1996: 193–194), a narrativa de Ledo Andión ofrece un relato histórico anti-épico e cruamente irónico, que critica o galeguismo conservador e desmitifica os pais da nación. Xunto co seu estilo hermético, este enfoque crítico, difícil de asimilar co discurso nacional imperante na década dos oitenta e principios dos noventa, explica que a súa obra fose relegada ás marxes do campo literario nese momento e, posteriormente, da historia literaria galega, malia enmarcarse nun subxénero central. É significativo que na sección que Vilavedra lle dedica á novela histórica en *A narrativa galega na fin de século* (2010), a narrativa de Ledo Andión non apareza mencionada dentro do apartado que lle dedica a achegas menos convencionais a este xénero, onde si aparecen algunhas das novelas xa citadas. Outra omisión que resulta elocuente é a que se observa no artigo que Montse Dopico publicou en *Praza Pública* no 2013 ofrecendo unha completa panorámica da novela histórica. Se ben as achegas das escritoras a este ámbito aparecían coidadosamente integradas en igualdade coas dos seus compañeiros varóns, ningunha das voces expertas consultadas por Dopico mencionou tampouco o traballo de Ledo Andión. No artigo comentábase a obra de Marilar Aleixandre, Inma López Silva, Rosa Aneiros, Rexina Vega, Teresa Moure e María Gándara (con tan só unha novela); falábase das achegas de Marina Mayoral e Paula Carballeira dentro da Literatura Infantil; e dedicábaselle atención ás revisións feministas da historia e dos mitos, onde destaca a obra de María Xosé Queizán, Begoña Caamaño e María Reimóndez. Mais, de novo, a narrativa de Ledo Andión ficaba fóra do mapa da literatura galega incluso nesa encrucillada que ben podería servir para condensar a súa proposta: ficción histórica e feminismo.

A seguinte sección examina este enfoque feminista que subverte o relato nacional en proceso de institucionalización na década dos oitenta, dentro do marco autonómico. O contra-discurso de Ledo Andión céntrase menos na reivindicación do protagonismo feminino (se ben, este tamén está presente) que outras revisións feministas de maior éxito, como a narrativa de Queizán, revalorizada na actualidade, ou a de Caamaño e Reimóndez. Mais, como veremos, a súa narrativa asume unha mirada radicalmente feminista a través do solapamento das esferas do público e do privado e da deconstrución das masculinidades nacionais. Isto sérvelle a Ledo Andión para desenvolver unha crítica mordaz ao discurso nacional oficial que os sectores máis conservadores do galeguismo trataban de estabelecer.

1. 2 A ficción histórica de Margarita Ledo Andión: deconstruír a masculinidade nacional

Os estudos teóricos sobre a ficción histórica feminista ofrecen claves esenciais para entender o enfoque dende o que Ledo Andión se achega á historia do nacionalismo galego. Moitas desas análises coinciden como punto de partida na falta de adecuación deste tipo de narrativa aos modelos tradicionais da novela histórica trazados por György Lukács a partir do seu estudo da obra de Walter Scott (Marotti 1999a, 1999b; Wallace 2012). En concreto, Maria Ornella Marotti contrapón a épica na que Lukács asenta os alicerces desa tradición cunha escrita do persoal na que estaría a orixe da ficción histórica das autoras (1999b: 56). Este tipo de ficción levaría a cabo unha revisión da historia inserindo as mulleres nela, dándolles protagonismo, visibilizando figuras marxinalizadas ou manipuladas polo discurso historiográfico tradicional e poñendo de relevo a relevancia da experiencia cotiá das mulleres para o transcorrer histórico. Tal como afirman Katherine Cooper e Emma Short, esta revisión supón un cuestionamento da historia en si mesma como discurso narrativo organizado arredor duns criterios de autoridade, autenticidade e obxectividade afincados na tradición patriarcal (2012: 5). Deste xeito, as achegas feministas no ámbito da ficción histórica constitúen unha crítica dobre, pois "[i]n their effort to include in historical rewriting the marginal and ex-centric, the new historicists and feminist perspectives offer a reevaluation of both the method of historical research and the writing of official history" (Marotti 1999a: 19). Este enfoque na ficción histórica está relacionado coa escrita da *her-story* no ámbito da

historiografía, a través da cal o feminismo reivindicou as mulleres como suxeitos históricos e contribuíu a crear un novo ámbito de coñecemento arredor da historia das mulleres. Porén, Joan W. Scott sinala que o auténtico poder subversivo da *her-story* "goes further, by altering some of the standards of historical significance, asserting that 'personal, subjective experience' matters as much as 'public and political activities,' indeed that the former influence the latter" (1988: 20). En *Gender and the Politics of History*, ademais de examinar como a ideoloxía de xénero inflúe a construción da historia, Scott insiste en que "the differences between the sexes (what matters and does not matter in our physical and psychic constitutions) do not exist apart from, but rather are produced through, the theories and practices of politics (1988: 207). De aí que Scott (1992) chame a atención ao respecto de que unha historización da experiencia das mulleres debe incorporar un cuestionamento das categorías "muller" e "experiencia", entendendo que ambas as dúas son nocións construídas socialmente. Neste sentido, o enfoque de Scott dialoga coa definición de Teresa de Lauretis de "experiencia" como "a process by which, for all social beings, subjectivity is constructed. [...] therefore, subjectivity is an ongoing construction, not a fixed point of departure or arrival from which one then interacts with the world" (1984: 159). Este enfoque de Scott e de Lauretis resulta relevante para analizar a narrativa histórica experimental de Ledo Andión, en tanto que incorpora a representación da experiencia íntima e a subxectividade dos personaxes ao discurso da historia, mais entendidas como un construto complexo, flexíbel e cambiante. Tampouco debemos esquecer que na aproximación á historia mediante o íntimo, a ficcionalización xoga un papel fundamental e desestabiliza os alicerces de obxectividade desta disciplina, aos que a crítica tradicionalmente concedía grande relevancia na valoración das novelas históricas (Short e Cooper 2012: 2). Linda Hutcheon acuñou o concepto *metaficción historiográfica* para referirse a un tipo de escrita posmoderna que rexeita a convención común que diferencia ficción e historia, equiparando ambas na súa condición de discursos (1988: 93). O uso da ficción e da subxectividade por parte deste tipo de literatura resulta especialmente rendíbel para un enfoque feminista, xa que problematiza a veracidade do discurso histórico "through a self-consciously creative engagement with it" (Harris 2012: 173) e serve para cuestionar as narrativas do poder e as posibilidades de representación (Lazzaro-Weis 1999: 31). Como veremos, tanto en *Trasalba* como en *Porta blindada* a ficción dialoga dun xeito flexíbel con elementos

biográficos e eventos históricos, solapando o documental e a ficción, o público e o privado, na construción da subxectividade dos personaxes.

No campo literario galego as revisións históricas feministas centráronse no protagonismo feminino na liña do enfoque desenvolvido pola *her-story*. Este é o caso de *Amantia* (1984), *Amor de tango* (1992) e *O solpor da cupletista* (1995) de Queizán, *Magog* (1997) de Gándara, *Herba Moura* (2005) de Moure ou *Morgana en Esmelle* (2012) de Caamaño. Tamén Ledo Andión explorou esta estratexia, principalmente en *Mamá-Fe*, como apuntan Blanco (1985: 188) e García Fonte (2011: 230–231). O relato que lle dá título a ese volume reconstrúe arredor da figura de Feijoó de Campos unha "vinganza [literaria] polo asasinato dunha muller que estaba na célula de Gayoso e Seoane no 48 na Coruña" (Ledo Andión 2009b: 14). Por outro lado, a xornalista Meimendos Casás é a protagonista de "Viol en première", a historia de Inés de Castro aparece en "Dona Inés e o Xusticieiro" para cuestionar certo tipo de educación feminina, e outros personaxes femininos anónimos (menciñeiras, feministas, contrabandistas, amas, campesiñas, guerrilleiras) poboan a súa narrativa en xeral. Porén, neste capítulo interésanos examinar como o discurso feminista de Ledo Andión se desenvolve, principalmente, a través de protagonistas masculinos. Este enfoque aparece tamén sobre Descartes en *Herba moura* ou sobre a figura mítica de Merlín en *Morgana en Esmelle*, pero sen centrar o argumento neses personaxes. Malia tratarse dunha perspectiva menos frecuente na ficción histórica feminista, a mirada íntima sobre figuras masculinas do ámbito público mostra "the most vulnerable facts of the characters' personalities, or through a parodic treatment that unmasks power games in the patriarchal recording and interpretation of the historical process" (Marotti 1999a: 20).

Marotti sinala que o foco sobre o privado que prevalece na narrativa histórica das autoras favorece que se afasten do tema da identidade nacional, que é un elemento fundamental na liña máis tradicional (1999b: 56). Non obstante, Ledo Andión contradí esta formulación, pois grande parte da súa narrativa emprega a perspectiva do privado para incidir, precisamente, no relato nacional. Nesta sección centrarémonos nos dous textos da autora que mellor exemplifican esta dinámica. Por un lado, *Trasalba*, protagonizada por un trasunto de Ramón Otero Pedrayo; e por outro, a primeira parte de *Porta blindada*, cuxo protagonista, Antón Moreda, fora un dos impulsores do Consello da Mocidade. Se Otero Pedrayo é considerado un dos patriarcas da nación galega, Moreda (recluído nun psiquiátrico pouco despois de ser expulsado do Consello

da Mocidade polo galeguismo conservador) pode interpretarse como anti-heroe nacional. Ledo Andión achégase a estes dous personaxes para realizar unha revisión histórica na que critica os sectores conservadores do galeguismo e a construción do discurso nacional no período autonómico. En ambos casos, a mirada íntima sobre os protagonistas descobre o seu lado máis vulnerábel, desmitificando a figura pública, ou xerando empatía con ela noutras ocasións. Pero, sobre todo, a través dos retratos dos personaxes masculinos a autora desestabiliza os construtos da masculinidade nos que tan fortemente se asenta o discurso nacional.

O xeito no que a ideoloxía de xénero imbúe os discursos da nación foi analizado por Nira Yuval-Davis en *Gender and Nation* (1997), incorporando un enfoque que apenas se considerara até o momento nos estudos sobre a nación e os nacionalismos. Esta perspectiva feminista aborda os relatos que obvian a posición das mulleres en relación á construción da nación, a política ou a guerra. Mais, tamén identifica as relacións de xénero como un dos alicerces nos que se sustenta dita construción, dende o seu artellamento simbólico até a reprodución biolóxica e cultural da nación. Partindo das críticas de Carol Pateman e Rebecca Grant sobre o contrato social de Jean-Jacques Rousseau, Yuval-Davis explica que a orde social en Occidente está cimentada na separación de dúas esferas, a pública e a privada. Mentres a primeira é o ámbito da política e está ocupado polos homes, as mulleres son relegadas á segunda, considerada o espazo da familia e non relevante politicamente. Esta exclusión das mulleres do dominio político provén da configuración dunha suposta evolución do estadio natural á sociedade civilizada "in terms of what they both assume to be natural male characteristics ―the aggressive nature of men (in Hobbes) and the capacity for reason in men (in Rousseau)" (Yuval-Davis 1997: 6).

En relación ao contexto socio-político de comezos do século XX, John Horne (2004) puntualiza que esta configuración do político arredor da masculinidade non se estabelece necesariamente na custodia da esfera pública como exclusivamente masculina (algo en progresivo retroceso). Se non que máis ben "[h]ow fraternities of various kinds constituted public life and mediated the struggle for political authority and representation is one of the ways in which masculinity informs political history more generally" (Horne 2004: 27). Esta idea e organización do poder arredor da fraternidade masculina remite ao concepto de *homosociabilidade* que Eve Kosofsky Sedgwick (1985) emprega para explicar como nas sociedades patriarcais os vínculos

que os homes estabelecen entre si crean unha estrutura na que transmitir e perpetuar o poder patriarcal (1985: 25). Por outro lado, como explica George Mosse, "manliness symbolized the nation's spiritual and material vitality. It called for strength of body and mind, but not brute force—the individual's energies had to be kept under control" (1985: 23). En *The Image of Man* (1996) afonda en como se estabelece en Occidente un ideal de masculinidade baseado no modelo de beleza atlética clásica, que combinaría a forza e a coraxe coa autodisciplina e moralidade (1996: 29). Segundo Mosse, este patrón permanecerá no tempo adaptándose a diferentes contextos, e introducindo variantes como a do heroe ou o home de familia burgués, mais sen mudar substancialmente até metade do século XX, cando entraría en decadencia. Porén, xa no 1983 R. W. Connell acuñou o concepto de *masculinidade hexemónica*, que pasou a substituír a ríxida concepción dun único rol masculino dentro dos estudos de xénero. Partindo do concepto Gramsciano de hexemonía social, Connell expón que existen diferentes modelos en pugna e que o patrón que domina nun determinado momento vén determinado polo contexto socio-histórico (Connell e Messerschmidt 2005: 76–77). Xa que logo, o concepto de masculinidade hexemónica contempla non só a dominación dos homes sobre as mulleres dentro da estrutura do patriarcado, senón tamén a dominación dun modelo de home sobre outras masculinidades, a cal se estabelece en termos de sexualidade, clase, idade ou raza, entre outras (Tosh 2004: 43). A continuación, partindo do enfoque múltiple de Connell e das achegas de Mosse, analizaremos as diferentes formulacións que Ledo Andión representa da(s) masculinidade(s) e as estratexias que emprega na súa deconstrución en relación ao discurso nacional.

Trasalba ou Violeta e o militar morto transcorre entre 1917 e 1930, recreando o ambiente das vangardas europeas e o contexto socio-político desa época na Galiza e en Europa a través da perspectiva dun protagonista-trasunto de Otero Pedrayo. O percorrido do personaxe asiste ao artellamento do nacionalismo galego de principios do século XX, de xeito que a novela pode lerse como unha intervención no discurso histórico nacionalista. Na súa proposta, o plano do real é presentado dun xeito fragmentario e cru (cunha alta densidade de datas, nomes e feitos históricos) e este mestúrase co fantástico na revisitación do mito do vampirismo. Porén, o máis distintivo con respecto doutras achegas similares do momento, como *Xa vai o griffon no vento* de Alfredo Conde ou *Beiramar* de X. M. Martínez Oca, é o uso dunha ollada irónica sobre

a vida íntima e a vida pública do protagonista, o que ofrece unha perspectiva crítica e desmitificadora tanto do personaxe como do propio movemento galeguista.

Para entender o alcance desta revisión debemos situala no contexto do final do Franquismo e a creación da Autonomía de Galiza, no que a canonización de figuras que funcionasen como símbolos lexitimadores se converteu nunha tarefa fundamental para a institucionalización do discurso sobre a nación. A modelación de Otero Pedrayo como patriarca do nacionalismo e das letras galegas comezou a xestarse tempo antes da súa morte no 1976. Sucedéronse homenaxes, honores institucionais, a reedición das súas obras e a publicación de monográficos e biografías, dentro dun proceso canonizador que acada o seu punto álxido no 1988, cando se lle dedica o Día das Letras Galegas.[10] Sobre este fondo, *Trasalba*, publicada en 1985, pode lerse como unha reacción a ese proceso institucionalizador do intelectual galeguista, en estreito diálogo coa súa obra e a biografía do autor. No seu discurso de ingreso na Real Academia Galega, Ledo Andión explica que esta novela a "leva a andar parte da súa inxente produción e a ler a biografía que escribe Carlos Casares onde certos ocos comezan a ser cubertos pola fala, por estes actos de situar un material —Otero— na praza" (2009c: 30). A autora organiza o seu discurso de entrada na RAG arredor do legado de Rosalía de Castro e de Otero Pedrayo nos seguintes termos:

> Escollo como marcas *a diferenza máxima*. Diferenza canto a xénero, a época, a actitude, a caste, a pensamento: Rosalía e Otero. E procuro nela e nel un modelo de personaxe pública que o é porque ten *conciencia en si propia do outro, da outra*, en que ten conciencia da fala como o modo de estar e de actuar (2009c: 16, cursivas nosas).

Ledo Andión fai referencia á manipulación da imaxe de Rosalía de Castro (a construción da "santiña"), e relaciónaa cun proceso similar no caso de Otero Pedrayo, entendendo que se produciu unha apropiación da súa figura. A este respecto resulta revelador un

10 Mostra disto é a *Homaxe* [sic] *a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento* (1958) publicada por Galaxia, a que lle dedicou *Grial* no seu n. 52 (1976), ou o número extra de *A Nosa Terra*, que se titulou "A sombra inmensa de Otero Pedrayo" (1987). Sucédense, así mesmo, tanto as biografías (Casares 1982; Fernández del Riego 1988), como as publicacións sobre a súa obra (Quintana Garrido e Valcárcel 1988; Casares 1988) e outras homenaxes como a do simposio internacional "Otero Pedrayo no panorama literario do século XX", que organizou o Consello da Cultura no 1988.

artigo que a autora publicara no 1987 nun monográfico sobre Otero Pedrayo en *A Nosa Terra*, no que analizaba o tratamento que os medios fixeron da morte deste intelectual.[11] Nel critica a súa manipulación dentro dun proceso de beatificación que o deixa irrecoñecíbel no afán de encaixalo nos intereses de diferentes sectores:

> Muitas máis transformacións enguliu Otero, en vida e morte, muitas máis transformacións enguliron a Otero. O patrón que xa non se pode imitar, pra García Sabell; o santo e sinal da retórica conservadora institucional, entre a cruz de Alfonso X, as homenaxes do derradeiro ano, telegrama de Fraga, vicepresidente do goberno neofranquista, selando a pompa funeraria, ou ise [sic] Otero protagonizando a pregaria pública do excomulgador Temiño, Bispo de Ourense. (1987: 32)

A crítica de Ledo Andión ataca ás institucións políticas herdeiras do Franquismo e á Igrexa, que acollen ao Otero Pedrayo conservador e católico disimulando o seu compromiso co galeguismo e outros elementos conflitivos. Pero tamén alcanza ás propias institucións do galeguismo, ás que acusa de desposuílo do que nel había de potencial subversivo. Mais concretamente, denuncia a retórica de autoridade que teceu o galeguismo institucional arredor do estilo do escritor e reivindica a oralidade presente nel "como práctica contraria ao estereotipo, ao oportunismo, á ocultación: valor do verbal como acción en Barthes [...]. Valor de oralidade (proibida) [sic] nos textos de D. Ramón, textos pra reler e polos que non lles perdono [sic] [...] a preparación aos seus *rewriters*" (1987: 33 cursiva no orixinal). Aquí cabe sinalar que as intrusivas correccións sobre os textos de Otero Pedrayo son xustificadas polo seu biógrafo Casares pola súa "despreocupación formal" (1985: 319). Este reproche de Ledo Andión pode relacionarse coa crítica que fai Izquierdo a respecto do uso das obras literarias como vehículo para a normalización lingüística e que limitaría a creatividade das escritoras e escritores (1992: 107). A crítica á sacralización de Otero Pedrayo de Ledo Andión condénsase neste artigo na imaxe do intelectual "nun contrapicado, é decir, nós vémolo dende abaixo ao resucitado, resucitado de fato escuro, brazos abertos en cruz, movemento —a falar ou con aceno na boca de falar—" (1987: 33). Xunto á asimilación

11 Este monográfico publicouse dentro dunha serie na que o precedía Eduardo Pondal e o seguía Curros Enríquez, o cal evidencia a incorporación de Otero Pedrayo ao panteón dos pais da nación.

coa figura de Xesucristo, a manipulación de Otero Pedrayo é exhibida aquí como un exercicio de ventrilocuismo no aceno de falar do resucitado, do non-morto. *Trasalba* supón un relato alternativo, crítico e irónico enfrontado a esta mitificación. Nel Otero Pedrayo aparece como un ser híbrido a través da figura do vampiro nunha dupla construción metafórica. Por un lado, el é o non-morto, o último dunha estirpe fidalga en extinción e que a autora conecta coa tradición literaria do vampirismo, mencionando a Bram Stoker, Guido Crepax, Edgar Allan Poe ou John Sheridan le Fanu. Por outro lado, o protagonista atópase entre dous mundos, o da tradición e o da modernidade, sendo esta última encarnada na figura da estranxeira-vampira, que chega á casa desencadeando o final da estirpe. No seu hibridismo, o protagonista sente unha atracción ambivalente cara á dama e cara á vangarda, até o punto de que el mesmo se acabará transformando en vampiro. Mais a súa incapacidade (tanto a do personaxe como a do galeguismo conservador) para adaptarse á modernidade levará finalmente á desaparición do legado da casa fidalga.

O anti-retrato de Otero Pedrayo está traspasado por unha ollada de xénero que focaliza na masculinidade do protagonista como eixo da súa identidade e da súa ideoloxía. Os espazos nos que se desenvolve a novela preséntanse en dous polos contrapostos. A casa fidalga e os seus arredores en Trasalba son o lugar no que o personaxe ostenta unha posición privilexiada, espazo ao que podemos engadir Santiago de Compostela. Fóra da casa, en Madrid e París, a súa masculinidade é confrontada e deconstruída, sobre todo no caso da capital francesa, que representa a vangarda. Neste último escenario recréanse os espazos políticos construídos a través de redes de fraternidade masculina que exclúen as mulleres (Sedgwick 1985; Horne 2004). Especialmente significativas son as escenas sobre a Liga de París, á que o protagonista acode como enviado do galeguismo e onde se reúne cos exiliados anti-salazaristas e outros representantes da política europea:

> Ó grupo noso uniuse, como tapadeira, unha muller. Ningunha podía participar na reunión. Só en servicios de apoio […]. Agradeceuse non ter que coñece-lo seu nome nin poder convidala a almorzar. A muller soamente era unha axuda técnica. Nas xuntas non é que non puideran abrir a boca senón que non estaban nin como observadoras. (Ledo Andión 1985: 76–77)

Como parte das interaccións dentro deste espazo masculino aparece representada a loita pola autoridade política á que aludía Horne (2004: 27). Nesa reunión asistimos a unha das primeiras interaccións desestabilizadoras para a identidade do protagonista, e na que autoridade política e masculinidade hexemónica aparecen en estreita relación:

> O barullo foi o que acabou conmigo [sic]. Na miña entrada non reparara nen o secretario da reunión, o que ten que levar conta de todo. E fiquei preto da porta. Sen a compostura medida que tanto tiña preparado na lúa do garda-roupa. Asexando. De súpeto cheireime a min propio. Acedo. De suor. Só durou segundos pero abondou para rematar coa miña mediana disposición a ser convocado para a presidencia. Non agardei ó protocolo para me sentar e acougar do peso do portafolios mentres limpaba os lentes, agora cheos de bafo molesto. Sentei, eso [sic] si, coidadosamente, tirando do pantalón, desabotoando a cruzada, ollando o roskoff e desfacendo a fibela de coiro para consultar, por enésima vegada, os meus papeis.
>
> Sentado, o único que estaba asentado, recuperei folgos para o meu discurso. Observeino alí. Remangado, mangas da camisa dobradas cara afora, estreito e afeado, corte de pelo de punta, distendido. (Ledo Andión 1985: 75)

A vivencia que ten o protagonista desta interacción con outros representantes políticos vén marcada por unha constante inseguridade que se representa a través do corporal. A súa intensa preparación evidencia a importancia de ofrecer unha imaxe de autoridade natural, que parta dende o mesmo corpo, intentando emular un ideal de masculinidade no que a virtude intelectual e moral se manifesta na harmonía e no control do corpo (Mosse 1996: 29). Así, a ausencia de goberno sobre as propias funcións corporais son mostra da súa falta de dominio da situación. No París das vangardas, o patrón de masculinidade do protagonista resulta provinciano e decadente, sentíndose ameazado pola masculinidade hexemónica neste contexto, que aparece representada nunha corporalidade distendida, que evoca autocontrol e moderación naturais. Ao mesmo tempo, o personaxe séntese intimidado polo novo modelo de muller independente, encarnado na figura de Coco Chanel e por unha amante esporádica da que non se dá o nome. Esta última é quen toma a iniciativa dun encontro sexual; porén, non responde ás expectativas amorosas do protagonista tralo sexo. Nos dous casos ponse de manifesto

a atracción e a curiosidade cara a ese outro tipo de mulleres (e, por extensión, ao fenómeno da modernidade que representan). Mais, o contexto conservador ao que pertence o protagonista e a súa educación "na misoxinia por tradición profunda" (1985: 101) incapacítano para lidar tanto con elas como coas novidades das vangardas:

> E empeza o sufrimento. A onda que o desconecta de Al; fase pasivísima en que se mete; desconecta do pato-feo, do escote nas costas de Coco que recenden tan ben; da movida toda retornando a súa papada fráxil, de académico infeliz. Sente amargor. O intestino arreponse nos seus ventos feroces. Non se atreve a saír á rúa e xunta os músculos provincianos do seu cuíño; contén a respiración. Bota para atrás a testa, cos óculos abafados. Non lle gustan as mulleres nen lle gusta pensar no parrulo ó piano; non lle gusta esnifar; non lle gusta nada de nada. Séntese pobre, sen noción de propiedade, moinante que compite mal. (Ledo Andión 1985: 85)

Neste fragmento obsérvase de xeito máis explícito o mesmo tipo de recursos corporais para expresar a contrariedade e vulnerabilidade do protagonista ante as figuras e os contextos sociais que representan as vangardas. O foco na corporalidade, central en toda a novela, parte dunha vontade de restituír o corpo e a sexualidade de Otero Pedrayo, mais dende unha perspectiva desmitificadora. A través desta representación, o home político adquire esa dimensión corporal e sexual que tradicionalmente foi excluída da esfera pública mediante a construción do binomio mente/corpo e do seu correlativo home/muller. Neste sentido, Susan Bordo explica en *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private* (1999) como a obxectividade e racionalidade que se agarda socialmente dos homes implica tamén a desconexión cos seus propios corpos, pois "[t]o be a body with a sex is fine for girls —in fact, it's what we're supposed to be. But men are not supposed to be guided by the rhythms of bodily cycles, susceptible to hormonal tides" (1999: 18). En *Trasalba,* Ledo Andión obriga ao protagonista a lidar co seu corpo a través dunha relación complexa: dende a súa pulsión sexual depredadora na aldea até o desexo e a frustración na relación coas mulleres que non pode dominar, pasando pola autoexploración e a autopercepción negativa. Nesa (auto)mirada, a exposición do personaxe é absoluta e con frecuencia inclúe un efecto ridiculizador que devolve unha imaxe vulnerábel do protagonista. Deste xeito, é desposuído de calquera

autoridade ou poder, como se aprecia no fragmento anterior, onde a idea do académico contrasta coa súa falta de adecuación ao contexto e coa alusión aos "músculos provincianos do seu cuíño". As referencias sexuais ou aos seus xenitais seguen esa mesma tendencia de deconstruír a imaxe de autoridade: "[v]iuse sen roupa na lúa e ficou algo serio. Como non gustando [...]. Contemplouse, contemplou a súa expresión de abade inocente e nacional, achegouse á lúa. O seu membro rozouna fría e volveu a rir./ Deu un brinco, a picha brincou. Púxose de perfil e brincou outravolta [sic]" (Ledo Andión 1985: 89). Este fragmento resulta especialmente significativo á luz da análise de Bordo sobre as representacións culturais do pene e os discursos sobre masculinidade. Xa que, "[n]onerect, the penis has a unique ability to suggest vulnerability, fragility, a sleepy sweetness" (1999: 44), o personaxe xogando co seu pene flácido pode lerse como contrapunto á simboloxía do poder masculino artellado arredor do falo e da potencia sexual.

A potencia sexual, tanto na súa vertente reprodutora como na asociada coa dominación sobre as mulleres, está presente no imaxinario nacional configurado inicialmente a través do modelo monárquico da paternidade, na que o pai coida da nación como da súa prole. Noutras formas de estado, o modelo de nación como paternidade deixou paso ao da fraternidade, mais continuou completamente imbuído dunha masculinidade hexemónica que excluía as mulleres e a outros grupos de homes (Horne 2004: 23). Partindo desta consideración debemos lembrar as conexións entre poder, goberno e sexualidade teorizadas por Michel Foucault (1976), e que Kevin P. Murphy (2007) emprega para explicar a transcendencia que esta última adquire en relación á capacidade de gobernar. Prodúcese así a equiparación entre autocontrol sexual e a capacidade de control do goberno, nun contexto social onde "'sexuality' merged as a field that linked individual bodies to the collective body" (Murphy 2007: 132). A carencia de potencia sexual ou a ausencia de dominio sobre ela enténdense como perda de autoridade, ao igual que calquera forma de sexualidade que escape aos patróns considerados naturais, percibida como ameaza para a saudábel construción da nación (Mosse 1985: 31). A novela de Ledo Andión deconstrúe estas nocións arredor da masculinidade cando mostra ao protagonista vulnerábel e nú, desposuído de forza sexual ou cunha sexualidade incontrolábel ou ambigua.

Dentro da cultura galega, esta desmitificación dos pais da nación dende unha perspectiva feminista foi tamén abordada anos despois por María Xosé Queizán no seu

ensaio *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal* (1998). Queizán denuncia que o proxecto nacional na obra pondaliana está baseado nun arquetipo viril e aristocrático no que a potencia sexual e a dominación sobre as mulleres é central. A autora fai fincapé en que "o discurso galeguista foi e segue a ser absolutamente androcéntrico" (1998: 78) e que se identifica coa mitoloxía creada por Pondal de xeito acrítico. Poderíase estabelecer así unha certa tradición dentro da escrita feminista galega de desmitificación das narrativas nacionalistas, malia a súa pertenza a diferentes xéneros literarios. Nela cabería incluír outros títulos como *Morgana en Esmelle* (2012), no que Begoña Caamaño fai unha revisión da figura literario-mitolóxica de Merlín. Mais o enfoque de Ledo Andión na súa ficción histórica resulta moito máis complexa e mordaz, combinando a crítica da masculinidade nacional hexemónica coa súa deconstrución.

En relación con isto, a ambigüidade sexual do protagonista funciona non só como elemento que socava a autoridade vencellada á potencia heterosexual masculina, senón que incide na idea dun personaxe ambiguo, atraído cara ao novo, cun potencial por desenvolver fóra dos límites que impón a tradición. En Madrid e en París afloran no protagonista pulsións homosexuais, ao sentirse atraído polo efébico artista Naín e a estrela do boxeo Al Brown. A súa experiencia deste desexo bascula entre o devezo sexual —"ese mozo estaba coma unha periña en doce. Para papalo" (Ledo Andión 1985: 59)—, o desasosego e a inadecuación. Póñense de manifesto as súas dificultades para seducir a Naín e para xestionar este desexo homosexual a través da súa masculinidade: "[q]uerías galantear dominándoo e o teu efebo ría" (1985: 59). E a nova pulsión sexual xéralle sentimentos encontrados: "[e]ra como se te [sic] chuchase el a ti a enerxía toda, o bebedizo vital, ó tempo que condescendía ó fetiche. Que che [sic] puxo a cen, como xa é habitual cando estás na súa estancia para, seguido, sentíreste outra volta abatido e asexado" (1985: 62). O rexeitamento do desexo homoerótico é resultado da colisión entre este e a súa autopercepción, a dunha identidade masculina construída na tradición á que pertence:

> E roeu o teu pescociño amodo
> Ai, este pescociño
> Nunha situación como esta terías de estar perturbado, a piques de ensaiares a fuga. En troques sentícheste feliz. Despoixas [sic] non. Despoixas [sic]

> soergueuse o teu lamentábel concepto de familia, arte de ser conservador pequeno-burgués. (1985: 49)

Se ben o protagonista renuncia a este pracer, sendo incapaz de dominar o seu obxecto de desexo e voltando sempre á casa familiar ante a chamada da nai (1985: 64), a presenza desa ambigüidade sexual desestabiliza os piares nos que se asenta a súa identidade. Esta representación da bisexualidade do personaxe ten moito que ver coa plasmación que a novela fai dunha potencialidade que emerxe no trasunto de Otero Pedrayo cando sae de Trasalba. Así mesmo, malia a aparencia dunha base identitaria sólida, Ledo Andión traballa sobre a subxectividade do personaxe como algo dúctil, que muda, evoluciona, dubida, a través dun enfoque que lembra a formulación de Scott (1988, 1992) e de Lauretis (1984), as cales foron tamén de relevancia para as teorías queer que se desenvolverían posteriormente. Tanto o desexo homosexual como a desestabilidade que causa na identidade do protagonista poden lerse en relación ás teorías que na década dos noventa cuestionaban a coherencia entre o sexo, o xénero e a sexualidade, nun contexto no que "every given person, just as he or she was necessarily assignable to a male or a female gender, was now considered necessarily assignable as well to a homo- or a hetero-sexuality, a binarized identity that was full of implications" (Sedgwick 1990: 2). Tanto Eve Kosofsky Sedgwick no seu ensaio *Epistemology of the Closet* (1990) como Judith Buther en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) e en obras posteriores inciden no potencial subversivo que posúe a deconstrución dese binarismo sexual. Tal deconstrución permitiría sinalar ditas categorías como construídas, "sites that are peculiarly densely charged with lasting potentials for powerful manipulation" (Sedgwick 1990: 10). En diálogo co traballo de Monique Witting, Butler explica que certas formulacións da homosexualidade, ao definirense na exclusión radical da heterosexualidade, non fan senón reafirmar esta última categoría, polo que resultaría máis eficaz unha reformulación de tales definicións permitindo "the convergence of multiple sexual discourses at the site of "identity" in order to render that category, in whatever form, permanently problematic" (1999 [1990]: 163). A narrativa de Ledo Andión deixa percibir o seu interese por estes debates incipientes sobre o xénero/sexo, como xa se observa no seu relato "Tacón-Boneca" incluído en *Mamá-Fe* (1983). Nel, un eu narrativo masculino vainos descubrindo unha relación erótico-afectiva co protagonista ao que e refire como "trans", con "[n]ome de

señorita [...], taconciño-boneca, coma iste, para o xogo, pra o equívoco, para o espetáculo. Aí ven o trans" (1983: 44). Tamén aquí, a autora traballa unha perspectiva *voyeur* sobre o corpo e a ambigüidade dese personaxe, que lembra á que vimos en *Trasalba*. Tanto os personaxes deste relato como o protagonista-trasunto de Otero Pedrayo son un bo exemplo de xogo e problematización da identidade de xénero e sexual. Ambas as dúas se mostran como construcións, incidindo nas relacións de poder que as atravesan e abrindo un certo espazo para a exploración e a deconstrución. En *Trasalba* esta mirada fixa sobre o corpo e o desexo desvíase dos discursos hexemónicos da masculinidade nacional en xeral, e dos discursos oficiais sobre este intelectual galego en particular.

Porén, fronte á potencialidade deconstructivista e vangardista que xorde nas súas estadías fóra da casa, fronte "[a] ambigüidade en París. Ou no soto de Naín" (1985: 54), Galiza simboliza a normatividade de xénero e sexual. A casa fidalga representa o lugar do privilexio e as regras que conforman a escala de valores do personaxe. Alí ocupa unha posición hexemónica, entre os demais homes (labregos ou compañeiros que recoñecen a súa posición de autoridade) e con respecto ás mulleres, que están ao seu servizo e das que abusa sexualmente como parte da orde estabelecida, ao igual que o bardo e o heroe da obra pondaliana:

> En Galicia esto non lle pasaría. Non andaría tan no desasosego que trae o desamparo, tan tolo de pedir polas portas. Mamá. [..] mozas que na vendima queren que veña o señorito, só para miralas e rir, canturexándolle piropos a el: ¡quen o merecera!
>
> Entón o señorito torna feliz. O sexo ténsase compensatorio. O nariz ábrese ós cheiros irtos, de cana, que roe. Trunfador [sic]. Aló do alén unha noite abonda para alivia-los campesiños e para embeleso do vástago, que se vai facendo home, cultivándose, escolleito, benquerido. (Ledo Andión 1985: 86)

Nese escenario, o protagonista acaba mimetizado coa figura do fidalgo-vampiro, nunha metáfora das relacións de poder abusivas, nas que zuga o sangue dos labregos e vampiriza (sexualmente) as campesiñas e as criadas. Esta formulación lembra á que aparece en *Un ollo de vidro: memorias dun esquelete* (1922) de A. Daniel R. Castelao, onde o vampiro aparece como a figura do cacique que, unha vez morto, continúa a

oprimir aos pobres chuchándolles o sangue (Carballal 2006). En *Trasalba*, esta representación trázase en diálogo coa obra de Otero Pedrayo, criticando a relación de comuñón entre a fidalguía e o campesiñado que o escritor desenvolve en parte dela. Esta podería resumirse nunha escena do seu relato "O fidalgo" (1932), na que o fillo do fidalgo e o fillo da criada maman xuntos dos peitos dela. Como explica Manuel Rodrigues Lapa, esa simbiose positiva entre fidalguía e campesiñado, na que ambos estamentos aceptan os seus roles como parte dunha orde natural, vai máis aló da obra literaria do intelectual, conectando con parte central do seu pensamento. O estudoso portugués observa que en obras como *Os camiños da vida* (1928) artéllase esta ideoloxía presentando un auténtico "programa de regeneração galeguista encarnada num homem de casta" (Rodrigues Lapa 1958: 76). *Trasalba* faise eco desta cosmovisión e preséntaa criticamente a través da metáfora do vampirismo, ou mediante alusións máis explícitas na propia visión do protagonista sobre a orde social da aldea:

> A aldea para el, é a *cooperación*, a *cosmogonía* do saber, atoupiñado, [...]. Casa forte, a súa casa é vixía, táboa da *lei común para imitar de boa vontade*.
> Coa casa forte vén a defensa da familia, forza primixenia na que, por riba da conspirata [sic], se ergue vizosa a continuidade. (Ledo Andión 1985: 31 cursivas nosas)

Nun cambio de época onde o avance da modernidade dá case por finalizado o apoxeo da vella estrutura fidalga, este non-morto sobrevive na forma dos últimos herdeiros. Unha desaparición que tamén abordou o autor, especialmente en *Os camiños da vida* (1928), e que recorda a posteriores formulacións do tema, como *A xente da barreira* (1951) de Ricardo Carvalho Calero, onde a sexualidade depredadora funciona como base da estirpe fidalga. A sexualidade do protagonista en *Trasalba* comeza a articularse na aldea mediante o axexo e a iniciación coas criadas. A progresión que vai do apego aos peitos da súa ama de cría como fonte de alimento maternal até converterse esta en obxecto de desexo sexual reproduce a teoría freudiana sobre a sexualidade que sitúa a orixe da pulsión erótica na relación co corpo da nai e os coidados que proporciona (de Lauretis 1984). O maternal e o sexual confúndense na relación do protagonista coas

criadas, mais tamén na relación edípica que mantén coa nai.[12] Tal como afirma García Fonte, o "vínculo afectivo e físico coa nai e a casa, [son] centro do espazo afectivo e cerne da súa subxectividade" (2011: 253). As relacións materno-filiais teñen sido estudadas como elementos determinantes na configuración das masculinidades, sendo as nais en boa parte as transmisoras da tradición patriarcal (Yuval-Davies 1997: 23, 58, Manes 2011: 62). Así mesmo, na súa análise psicoanalítica das representacións culturais da figura da nai, Teresa de Lauretis (1984) lembra tamén a transmisión do poder patriarcal (no concepto do falo) na relación materno-filial. Para isto alude á lectura que Gayle Rubin fai do complexo de Edipo e que pode funcionar como "an inversion of the circulation of women in interfamily exchange... The phallus passes through the medium of women from one man to another—from father to son" (Rubin en de Lauretis 1984: 22). En *Trasalba* a figura do pai fica ausente da maior parte da obra trala súa morte, e os roles de nai e esposa solápanse na relación materno-filial que en boa medida pretende reproducir a que tiveran Otero Pedrayo e a súa nai, e que "ás veces pode semellar excesiva" (Arias Chachero e Pazos Martínez 2007: 28). Na novela de Ledo Andión, a nai representa, xunto coa casa e a relación coas criadas, a perpetuación da caste e os modelo de feminidade integrados no patriarcado.

Pola contra, a dama estranxeira encarna todo aquilo que ameaza a orde tradicional que vimos de expoñer. Ela é quen introduce o andazo de vampirismo na aldea nunha materialización do mito na que a vampira representa a muller que subverte a orde patriarcal, temida pola súa sexualidade e por estar fóra das estruturas de control do patriarcado (Creed 1993: 61). Neste tropo do vampirismo feminino afondaremos no Capítulo 3 sobre Cris Pavón e a súa reapropiación desta tradición en relación á sexualidade lesbiana. Mais en *Trasalba* a estranxeira vampira aparece como a *femme fatale*, a nova muller que o protagonista atopará máis tarde en París e, sobre todo, como un símbolo das vangardas que avanzan en Europa: "quixen identificala coa diva, coa vividora, coa cortesá, coa burguesa, coa americana, coa sufraxista, coa escultora anarca que se nos fugara das tertulias do Miño para Inglaterra cun capitán de navio, coa caníbal, coa institutriz francesa" (Ledo Andión 1985: 38). A figura da *femme fatale* é xa recoñecíbel nas representacións literarias e artísticas de personaxes mitolóxicos como

12 Estas figuras femininas forman parte do imaxinario oteriano, ao igual que muller estranxeira e liberal na súa obra (a Marquesa de Portocelos en *Arredor de si*, por exemplo) representa a Outra que desafía esa orde social. Para unha análise pormenorizada dos personaxes femininos na obra de Otero Pedrayo ver Blanco (1990), Noia (1990) e Tato Fontaíña (2016).

Lilith, Judit ou Medusa a finais do século XIX e ten a súa orixe na ansiedade pola emancipación da muller no contexto británico de *fin-de-siècle* (Hanson e O'Rawe 2010: 3). En conexión con isto, Eva Bru-Domínguez sinala que a súa presenza acostuma coincidir con momentos de inestabilidade social e política, de xeito que "her appearances are always symptomatic of a society in crisis" (2013: 67–68). En *Trasalba* a vampira/modernidade supón o final do mundo fidalgo en decadencia e esperta temor, mais tamén atracción no caso do protagonista. Unha escena especialmente significativa é a do exorcismo sobre a vampira por parte dun cazavampiros, "advogado [sic] e político local na cidade de Pontevedra" (Ledo Andión 1985: 57) chamado Helsingueira. A que semella ser a transmutación de Filgueira Valverde en Van Helsing pode entenderse como unha representación da rama máis conservadora e reaccionaria do galeguismo. Nesta escena onde o propio protagonista adopta unha mirada irónica e empática coa estranxeira, a súa figura contraponse á de Helsingueira, evidenciando así que non existe unha identificación completa entre o trasunto de Otero Pedrayo e a corrente máis oscurantista e retrógrada do galeguismo:

> Eu fora autorizado a observar, dende o meu sillón, un pouco retirado, este contacto e, *a pesar do meu respeto pola Igrexa, tiven que facer certo esforzo e non deixar á solta unha gargallada* cando o ritual iniciaba os seus devaneos.
> [...] Ó reverenciar á estranxeira fixo un rápido sinal da cruz ó tempo que cantarexaba o seu disfraz. Helsingueira fíxose pasar, bolboreteando, por investigador folclórico. Sentada, nese intre, funme decatando de que o episodio, para ela, non foi senón un caso máis de toda a súa permanencia connosco en Tras da Alba. Son tolos. Xente raiada.
> A curiosidade, misturada co divertida que rematou por ser a escena, impresionoume e impediu, como tantas veces, a miña acción.
> *Comprobei, certo, o pouco que teñen que facer xusticias e igrexa na vida civil e o seu pálpito mórbido para degusta-lo extraordinario cando poden reprimilo e engadir, ó seu curriculum, 'actuación en caso complicado'. Comprobei a teatralidade campesiña e a alerxia ó estranxeiro, cando vén como dominado*.
> E comprobei que, antes de que a familia dela viñese amargárno-la vida, é bo actuar a tempo. Metela no comboi e darlle, en prenda, un brazalete. (1985: 57–58, cursivas nosas)

O exorcismo sobre a estranxeira non é senón o rexeitamento das vangardas e dos cambios que traen, vistos como mal, nun intento por parte da corrente máis conservadora do galeguismo por controlar o discurso sobre a identidade galega. Porén, esta incapacidade de incorporar o novo e de entrar na modernidade será o que aboque as vellas estruturas e o legado da casa fidalga á desaparición. Nesta confrontación, o trasunto de Otero Pedrayo ocupa unha posición ambigua, pois pertence á tradición pero é cativado pola modernidade. Así o evidencia o vencello que o une ás dúas mulleres que habitan a casa e que representan eses polos opostos: "escolleito como vástago, por primeira e por segunda vez. Pola mamá e pola convidada [...]. A súa personalidade dobre [...] facíano propicio" (1985: 15). Deste xeito, no vampirismo do protagonista masculino solápanse dous planos metafóricos: o do non-morto da fidalguía chuchona que esmorece e o do ser híbrido que se atopa entre a tradición e a vangarda, conservador pero defensor da república, católico pero que se avén a pactar cos republicanos de esquerdas. A través deste complexo xogo simbólico, a autora artella un retrato crítico do patriarca galego. Mais ofrece tamén unha versión moito máis rica del, que transcende a apropiación á que o someteu o aparello institucionalizador do galeguismo. Así, este anti-retrato supón unha crítica feminista ao modelo de masculinidade nacional (misóxina e clasista), pero tamén dese galeguismo conservador e retrógado. Esta mesma crítica dende a esquerda do nacionalismo aparece en *Porta blindada*, en concreto dende a esquerda independentista. Tanto na novela que vimos de analizar como no caso de *Porta blindada,* que exploraremos a continuación, o contra-discurso histórico de Ledo Andión sitúaa nas marxes da narrativa histórica que estaba a gozar de recoñecemento no campo literario post-1981.

Porta blindada (1990) narra dúas historias contrapostas. Na primeira delas, a autora centra a historia nun personaxe marxinalizado pola historia do nacionalismo galego: o activista independentista Antón Moreda. Nesa primeira parte asistimos á súa participando no galeguismo do exilio, ao seu retorno a Galiza nos anos sesenta e ao intento de crear unha resistencia política no interior, que é obstaculizada polo galeguismo conservador e acaba co ingreso de Moreda no psiquiátrico de Castro de Rei. A segunda parte, en aparencia desconectada da primeira, xira arredor doutro personaxe masculino ao que seguimos na súa decadencia mental e moral até acabar tamén nun psiquiátrico. Os dous planos da novela atópanse na última escena ao darse a entender

que ambos personaxes coinciden no mesmo hospital. De maneira que estas dúas historias funcionan como imaxes opostas que evidencian a inxustiza histórica cometida con Moreda e a dobre función que tiveron os psiquiátricos, como institución de represión política no Franquismo, para o confinamento dos marxinados, por un lado, e como institución para o tratamento de patoloxías graves e perigosas, por outro. O relato que conforma a primeira metade de *Porta blindada* solidarízase, visibiliza e rehabilita a figura dun "personaxe que o tería todo para ser un heroe: inxenio, paixón, clarividencia, iniciativa, unha boa esquerda aos morros e un metro oitenta de estatura. Leva nun manicomio máis de vinte anos. E é de carne e óso. Como a Literatura que desexo" (Ledo Andión 1999: 34). A autora recuperará esta figura de novo na súa película *A cicatriz branca* (2012), na que aborda a vida das mulleres que emigraron soas a América e na que aparece tamén representada a vida de Moreda en Arxentina.

Antón Moreda encarna unha figura-ponte entre a Galiza real e o galeguismo do exilio xunto co da emigración en Latinoamérica (a Galiza ideal), onde se educa politicamente durante a súa mocidade. Moreda volta na década dos sesenta, como se se tratase dun "sinal anunciador do renacer nacionalista" (Beramendi 2007: 1083), pois pretendía contribuír á reorganización dunha resistencia política que fose máis aló da vía culturalista desenvolvida principalmente arredor do grupo Galaxia. Ao mesmo tempo, este personaxe encarna a distancia e a ruptura entre estas dúas bandas do galeguismo, finalmente materializada nas purgas dentro do Consello da Mocidade, que Ledo Andión recrea a través da experiencia do propio Moreda. Este foi acusado pola rama conservadora do Consello da Mocidade de ser un infiltrado do Consello de Galiza e un axente comunista, sendo destituído da organización no 1964 xunto cun amplo grupo, entre o que se atopaban María Xosé Queizán, Xosé Luís Méndez Ferrín ou Bernardino Graña, entre outros. Esta viraxe levará á creación da Unión do Povo Galego (UPG) polos expulsados, mais para Moreda significou o final da súa carreira política ao vir isto acompañado de fricciónes persoais con personalidades do Piñeirismo e coa súa propia familia (Santos Pérez e Diéguez Cequiel 2010). Despois de ser ingresado no psiquiátrico, desaparece da esfera pública e como referente histórico e político. A escasa documentación sobre o seu traballo e sobre a súa vida dan mostra desa situación marxinal dentro dos discursos oficiais da historia política, intelectual e cultural do nacionalismo galego.

A través da entrada de Antón Moreda no psiquiátrico aparecen representados na novela de Ledo Andión diferentes niveis da violencia estrutural do Franquismo. Porén, como indica García Fonte, á represión ideolóxica do réxime franquista, da familia e da institución médica súmase a traizón dos compañeiros políticos do propio Moreda (2011: 284). A obra sinala en repetidas ocasións o encerro desta figura como acción política levada a cabo polo que se erixiría como o "galeguismo oficial" no interior. Nas alusións a este, non resulta difícil identificar aquel grupo de intelectuais que a partir da década dos cincuenta defenderon na Galiza unha resistencia culturalista, con Ramón Piñeiro á cabeza. Este aparece claramente suxerido na figura do "oficiante maior do galeguismo" ou do "sumo sacerdote" (Ledo Andión 1990: 36, 45) noutras partes do texto:

> El [Moreda] é perigoso, e éo —fóra calquera dúbida— porque senón non os tería obrigado aos do skol, a saír do trafego dos textos, da súa política epistolar, desa carta vai-carta vén que tanto singulariza a nosa Irmandade, e non só a saír do trafego de textos senón a artellar de présa unha xogada sen par de política-política, derramando o Consello da Mocidade que comezara a conspirar en tabernas e a se embebedar.
>
> Porque o galeguismo oficial foi sempre sobrio, e foi tan sobrio que prefire falsificar a historia a que se espalle unha única nota de lupanda, paixón extra-conxugal, arrenégote satanás [sic] [...].
>
> O galeguismo oficial foi sempre sobrio sen por iso despreciar [sic] o ferve-ferve dunha presada de vividores —aquí cadráballe poñer *bon vivants*—, xentes que saben vivir nun remol de exquisitez e *pecato veniale* que acadará por asemellarse aos touciñiños de ceo que se papan nun único bocado. Touciño do ceo luar. Ceo de pouco pobo. Ceo para eles sós. (Ledo Andión 1990: 44)

A historia do galeguismo aparece aquí referida explicitamente como relato construído e falsificado polas figuras que nese momento se proclaman como os seus representantes lexítimos. A dura crítica que a autora fai deste grupo afástase das representacións máis benévolas que o identifican como resistencia comprometida galeguista, e que xustifican a súa falta dunha maior acción política nas limitacións que impoñía o opresivo contexto da ditadura. Porén, a novela evidencia o papel represor que o galeguismo culturalista exerceu sobre outro tipo de axentes e accións nacionalistas, limitando así o horizonte

de posíbeis da resistencia. Nesta cuestión afondará o Capítulo 2, dedicado ao caso de Patricia A. Janeiro, en relación ao papel do galeguismo conservador na creación dun marco de consenso político-cultural autonómico. En *Porta blindada* este grupo é representado como pasivo, acomodado, entretido en correspondencia e mesteres literarios e evitador da política real. A súa inactividade rómpese tan só cando ve ameazada a súa propia posición, recorrendo entón á manipulación e sacrificando aqueles elementos subversivos que escapan ao seu control. O último parágrafo da cita incide nun retrato caricaturesco dalgunha destas figuras recorrendo á imaxe da comida e da fartura. A repetición deste recurso xunto co emprego da corporalidade cumpre unha función semellante á que tiña en *Trasalba*, como se observa na caracterización que fai do "siquiatra [sic] orgánico do galeguismo, bo bebedor de wiskies, amplo e fofo" (1990: 15). De novo, Ledo Andión recorre a imaxes que rozan o grotesco, e desautoriza este grupo como líderes e gobernantes, posto que "the sheer physicality of the grotesque body loses out, in the long run, to the control of the rational or classical body" (Morgan 1993: 85). Deste xeito, a flacidez, a gordura e a pasividade, oposta aos ideais da masculinidade nacional descrita por Mosse (1985, 1996), desautorizan a este grupo como líderes ou gobernantes. Lonxe de entregarse a unha causa impersoal, como a da loita nacional, que constituiría a base dunha masculinidade heroica (Mosse 1996: 52), estes guíanse por intereses persoais e encómianse no seu propio relato da historia ("o ceo para eles sos").

A masculinidade ocupa un papel fundamental tamén nesta novela á hora de artellar a crítica ao discurso nacional hexemónico, se ben aquí esta funciona a través da contraposición de dous modelos de masculinidade, máis que mediante a súa deconstrución. O recurso á representación de masculinidades rivais no enfrontamento de correntes diverxentes do galeguismo foi analizado por Miguélez-Carballeira en *Galicia, a Sentimental Nation*, a respecto do conflito entre rexionalistas e nacionalistas (2013: 101–134). Malia que Ledo Andión non recorre a unha dicotomía sexista na que se desacredite un dos grupos a través da súa feminización, como ocorría no caso que analiza Miguélez-Carballeira, si estabelece dous patróns de masculinidade antagónicos na caracterización do galeguismo do interior e do exilio. Fronte ás descripcións que vimos de expoñer no caso do primeiro, Moreda representa un modelo máis próximo á masculinidade ideal de Mosse, caracterizado pola valentía e os elevados principios políticos do galeguismo no exilio americano. O protagonista é retratado como un home

esvelto, elegante, como "figurino de primeira xeración do *rock and roll*" (1990: 30), e alúdese ao seu carácter activo e á súa forza física: "figura enérxica, contendo ese bo directo aos morros que, tamén, tan ben o define" (1990: 11). Pero, sobre calquera outro elemento, resalta a valentía que lle falta ao outro grupo e que, por contraste, queda caracterizado como covarde. Deste xeito, a comunidade do exilio aparece en *Porta blindada* como o espazo do verdadeiro compromiso, onde Moreda aprendeu os ideais e a afouteza que é contemplada como un perigo no interior:

> Vivira entre os mellores. Vivira entre aqueles que de vontade propia decidiron adicarse para sempre a Galicia após ter apandado co desterro. E acadou o luxo de poder vivir a actividade dos mellores como cousa normal. (1990: 26)

> que os do interior, se refiran a el como a ese mozo tan orixinal que estivo a pique de lles montar unha que nindiós [sic] no Consello da Mocedade e do que se desentenden por cuestións de estilo, de que é así como afouto de máis para os tempos que corren. (1990: 43)

Como observamos nestes dous fragmentos, a valentía e o carácter heroico de Moreda son transformados polo discurso oficial do galeguismo en temeridade, excentricidade e loucura. Esta estratexia serve para neutralizalo como elemento subversivo, así como para confirmar a narrativa de que calquera outra forma de resistencia na Galiza resultaba pouco razoábel, imposíbel. A novela de Ledo Andión explota, ademais, a produtividade de conexións existentes entre loucura e heroicidade, así como entre loucura e exilio. Estudos como os de Leon Grinberg e Rebecca Grinberg, *Psicoanálisis de la emigración y del exilio* (1984), teñen abordado o impacto psicolóxico do trauma que produce a emigración, e o exilio como modalidade extrema desta. Relacionan este último co desterro que se impoñía como castigo na Atenas clásica e marcan a súa especificidade na "imposición de la partida y la imposibilidad del retorno" (1984: 190). Porén, no caso de Moreda, é ao retornar a Galiza cando afronta a imposibilidade de recuperar a experiencia do fogar, xa que non pode identificarse co país que atopa nin contribuír a rexeneralo á imaxe da Galiza ideal reconstruída no exilio americano. En consecuencia, experimenta unha sorte de desterro na súa propia terra ao ser apartado da militancia política e recluído no psiquiátrico. A idea de loucura que aparece co seu internamento

supón, así mesmo, un exilio social e un proceso de deterioro do Eu, que permite unha asociación coa patoloxía psíquica que sofren algunhas persoas emigrantes e exiliadas debido á experiencia da perda (L. Ginberg e R. Ginberg 1984: 25, 171). Por outro lado, o diálogo entre heroicidade e loucura en *Porta blindada* oscila entre a súa representación como estigmatización de certos compromisos ideolóxicos (e de todo o extraordinario) e como estado privilexiado de lucidez. Claro exemplo disto é o seguinte fragmento:

> ¡Um! Heroe descoñecido, ¡ei!, heroe da Unión Soviética, porque na Unión Soviética somos todos heroes —bromea—, heroe que como os heroes merece un cadro médico atrapallado, labiríntico, diagnosticado como sicópata [sic], sobre do que se decide que será esquizofrénico —unha nomenclatura do ano 13—, espuntean nel rasgos paranoicos, clasifícano entre os autistas, heroe galego, suma de desorde, imposíbel coma o unicornio e tan obsesivo, túzaro, presumido, ciumento, precioso como o unicornio. (1990: 48)

Malia representar a Moreda como (anti-)heroe e con características dunha masculinidade hexemónica, a perspectiva íntima que desenvolve Ledo Andión afástase do ton épico que convencionalmente envolve ao heroe na narrativa histórica tradicional. Como xa mencionamos, o enfoque no ámbito privado e a subxectividade dos protagonistas varóns contribúe en si mesmo a deconstruír o discurso hexemónico sobre a masculinidade, dado que se achega á dimensión máis vulnerábel destes personaxes (Marotti 1999a: 20). Mais dita ollada tamén favorece a representación dos seus aspectos máis escuros e incoherentes, impedindo un retrato pétreo e mitificador. Así, no fragmento anterior observamos como a autora introduce trazos de personalidade menos grandiosos (o heroe é tamén presumido, obsesivo, ciumento) e ao longo do libro narra o proceso de degradación dentro do psiquiátrico ou a súa relación cunha nai fría e distante. Esta representa, como sucedía en *Trasalba*, a orde social estabelecida a través dun vencello co fillo que lle "retira, ben a modiño [sic], o aire" (1990: 42). Mais, neste caso, a relación é univocamente negativa. Ademais de perpetuadora do patriarcado, a nai funciona en boa medida como representación da estrutura social opresora do Franquismo, debido á súa unión cun marido falanxista, ao que referenda, e ao consentimento que dá para internar a Moreda no psiquiátrico. O solapamento de

diferentes épocas, que intercala o Moreda novo e apaixonado co Moreda enfermo, é outra estratexia que evita o retrato épico do heroe en calquera punto da novela. A través da busca no íntimo do personaxe obrígasenos, así mesmo, a ver o máis incómodo e desagradábel, o maltrato que sofre, a desesperación ou a súa decadencia física e mental:

> Aníñaste e vas indo a modo. Lambes na agarradeira curva, do latón. Deixas a lingua nos líquidos e séntela fría, coa rixeza [sic] do puñal. Quererías matar a lingua para facela trémola e material morno un intre só. Un arrepío fai que roas nela ata o sangue, que se converta en lesmia e que todo colla un aspecto anoxado, de limos ermos, ao callar o sangue na tona marfín do latonciño choco, leite para o elefante solitario, envergoñado, lonxe da manada, librepensador. (1990: 30)

O encollemento e a lentitude do corpo, a incapacidade de dominar os propios movementos e a imaxe grotesca, que une fluídos e a comparación con animais, afasta o retrato do protagonista da masculinidade hexemónica e dos modelos de control e racionalidade aos que aspira a lóxica da socialización (Morgan 1993: 85). Dun xeito similar ao que sucedía en *Trasalba*, o grotesco e a falta de control en relación ao corpo son empregados como expresión do desposuimento de calquera poder ou autoridade, especialmente no ámbito público (Murphy 2007: 132). Non obstante, en *Porta blindada* esta deconstrución desmitificadora serve a un obxectivo diferente ao estar atravesada por un ton de fonda empatía co personaxe. Nesa identificación, a autora mesmo xoga a mesturarse coa voz narradora: "[a]có vintetantos anos, ti non aturas acó vintetrés anos sen tomar sicofármacos [sic] por moi corda que esteas" (1990: 50). A descrición do sufrimento e o desgaste físico do protagonista nestes puntos contrasta coa figura do librepensador, daquel rapaz afouto e enérxico, e remarca aínda máis a inxustiza e a mesquindade do galeguismo oficial conservador que o aboca a esa situación.

Margarita Ledo Andión recoñece compartir a idea de Méndez Ferrín sobre a potencialidade da literatura para encarnar unha forma de vinganza histórica: "en cada relato vingábaste dun fascista" (2009b: 13). As novelas que vimos de analizar ben poden entenderse como un axuste de contas coa historia nacional do galeguismo institucional. Tanto *Trasalba* como *Porta blindada* artellan unha crítica incisiva contra o galeguismo tradicional e conservador, aquel que se apropiou da figura de Otero Pedrayo e que marxinalizou a Moreda. A mirada feminista que se achega ao máis privado destes

personaxes históricos construéos mediante unha subxectividade en constante transformación e a través do corpo. A énfase que Ledo Andión coloca na corporalidade ten especial transcendencia para a deconstrución crítica que realiza da masculinidade nacional e, con ela, do discurso nacional hexemónico. Como vimos na primeira sección deste capítulo, este enfoque sitúaa nas marxes da novela histórica que ocupaba un lugar dominante no campo literario post-1981. Tanto a súa crítica como o seu estilo experimental dificultaban que a ficción histórica desta autora funcionase como alegoría e contribuísen á normalización do discurso nacional institucionalizado. A continuación abordaremos a súa narrativa experimental contra os patróns da normalización da escrita de autoría feminina, fóra tanto das estéticas literarias promovidas polo mercado como daquelas polas que intentaba canalizarse a entrada das narradoras.

1. 3 A escrita experimental de Margarita Ledo Andión e a "literatura feminina"

Xoan González-Millán interpretaba a intervención de *A festa da palabra silenciada* nun dos encontros da AELG no 1989 como unha mostra da diversificación dos discursos no campo literario galego na década dos oitenta (1994a: 41). A creación das revistas feministas *Andaina* (1983) e *A festa da palabra silenciada* (1983), xunto cunha incipiente crítica feminista, supuxeron os primeiros pasos cara á visibilización das escritoras galegas e do seu traballo. Malia que o campo literario tardaría en mostrarse receptivo ás teorías e reivindicacións do feminismo, a progresiva entrada deste movemento na sociedade posfranquista comezou a deixarse notar tamén nel. Ademais da gradual incorporación das mulleres como escritoras, estas empezaban a ser consideradas como lectoras e como unha parte significativa do mercado. Unha iniciativa que evidencia esta nova preocupación é a colección "A muller escritora" creada por Luís Mariño en Xerais no 1983 e da que xa falamos brevemente na Introdución. O primeiro libro que se publica nela é a primeira obra narrativa de Ledo Andión, *Mamá-Fe* (1983), tras o que só aparecen outros dous libros, o ensaio *Introducción á astroloxía* (1983) de Teresa Barros e o volume de relatos *Remuíños en coiro* (1984) de Ursula Heinze. Esta colección foi celebrada por algunhas críticas como promoción da escrita de autoría feminina (Santos 1983; Blanco 1985), e González-Millán refírese a ela como a primeira "sección dedicada á literatura feminista" (1996: 255) da historiografía

literaria galega. Porén, non podemos deixar de chamar a atención sobre o carácter errático do proxecto. A súa falta de continuidade, a ausencia duns criterios claros de selección, xunto coa posición marxinal da serie (sub-colección de "Montes e fontes", que era á súa vez parte da colección "Literaria"), poden lerse tamén como un proceso de guetización, no que calquera posíbel intención inicial de visibilizar o traballo das autoras resulta fanado. Malia a positiva análise que Blanco facía desta colección como "un fito histórico dentro do tratamento editorial da literatura das mulleres en Galicia" (1991: 343–344), esta tamén mencionaba críticas contrarias na dirección que apuntamos. Recentemente, tanto parte da crítica feminista (González 2006) como das narradoras (López Silva en González et al. 2002: 69; Sumai en Martínez 2007/2008: 5) teñen denunciado esa práctica de guetización. Non obstante, esta iniciativa resulta significativa como mostra de que no campo literario post-1981 se produciu un tímido intento por presentar a escrita das autoras como unha literatura diferenciada de cara ao mercado, o cal debemos relacionar co que máis tarde Helena González denominou "moda literaria violeta" (2006: 71). É neste momento cando xorde o debate sobre como visibilizar o traballo das escritoras e se existe ou non unha escrita específica delas.

A crítica xeralista comezou a empregar con máis frecuencia os conceptos "escrita de muller", "feminina" ou "feminista", malia que o seu uso foi (e segue a ser) con frecuencia pouco informado ou rigoroso (González 2006). Por outro lado, diversas voces sinalaron o sesgo de xénero na recepción crítica da literatura de autoría feminina (Aleixandre 2010; Miguélez-Carballeira 2010, 2013). En concreto, Miguélez-Carballeira destaca a tendencia a ver nas obras delas "an instinctual tendency towards autobiographical material frequently related to emotions. The adjective *sentimental* seems to be a point of concentration for the gendered set of biases with which women's narrative (and poetry) will be received" (2010: 128). Boa mostra disto son as críticas que nos oitenta e nos noventa recibiron os escasos traballos publicados por narradoras, nos que con frecuencia se vencella muller, lirismo e sentimentalismo. Nalgúns casos esta asociación ten un claro matiz negativo, como na valoración de Xesús González Gómez de *Chamábase Luís* (1989) de Marina Mayoral, que segundo el adoece de certa "sensiblería, certo pendor sentimentalista" (1990a: 20). Mais estas supostas calidades son resaltadas noutros casos como valiosas, precisamente, por introducir no campo literario elementos entendidos como "femininos". A modo de exemplo pódense citar as positivas lecturas de *Diario do mimo* (1989) de Carmen Panero (Alonso Girgado 1989)

e das obras de Marina Mayoral, *O reloxio da torre* (1988) (Quintela 1989) e *Unha árbore, un adeus* (1988) (González Gómez 1988), nas que se aplaude a súa sinxeleza, sensibilidade e a procura existencial nas pequenas cousas; ou a crítica de *Lobos nas illas* (1996), na que "[a] feminina sensibilidade, tenra e familiar con que Marilar Aleixandre narra será unha das chaves que nos impidan pousar o libro" (Eyré 1996: 23). Miguélez-Carballeira (2013) ten discutido extensamente o uso do tropo do sentimentalismo asociado ao feminino, e sinala que mesmo *A orella no buraco* (1971), de María Xosé Queizán, foi lida como unha novela con elementos sentimentais malia encadrarse na corrente vangardista da Nova Narrativa Galega que partía duns presupostos radicalmentte diferentes a ese sentimentalismo literario, tal como explica a propia Queizán no seu artigo "A nova narrativa ou contra o sentimentalismo" (Miguélez-Carballeira 2013: 190). Queizán facía tamén unha valoración significativa desta tendencia da crítica no debate "A muller e a literatura en Galicia", organizado por *Andaina* no 1983: "dentro dos esquemas xerais creados, os homes son a razón, as mulleres somos os sentimentos [...] creo que os homes prefiren, admiten, toleran e mesmo lles agrada que escriban as mulleres, xéneros máis axeitados có [sic] que se pensa que é a feminidade" (Ledo Andión et alt. 1983: 8). Deste xeito, evidénciase a aparición dun incipiente discurso arredor das narradoras, cun marcado sesgo de xénero e que pouco mudaría até século XXI, condicionando a lectura que se fixo do proceso de incorporación das narradoras ao campo literario.

Neste contexto, a narrativa experimental de Ledo Andión supuxo un tipo de achega feminista e dende o feminino (entendido como perspectiva alternativa ao discurso literario hexemónico) difícil de asimilar a través das dinámicas expostas. Segundo ela mesma explica no debate xa mencionado, a escrita comprometida pasa necesariamente por romper cos patróns lingüísticos patriarcais, e xa que logo, "a literatura feminista soio o será se é vangardista" (Ledo Andión et al. 1983: 7). Esta formulación determinou que resultara imposíbel asimilala aos discursos nos que se trataba de incorporar (e en certa medida normalizar) a escrita das mulleres a través dunha concepción patriarcal do feminino. As técnicas literarias que Ledo Andión implementou na súa ficción, en relación coas correntes literarias internacionais influídas polo posmodernismo e os debates feministas sobre a linguaxe (Cixous 1975a, 1975b, 1995, Irigaray 1977, 1990; Kristeva 1974), foron ignoradas ou minusvaloradas pola maioría da crítica, coa excepción da feminista.

No ámbito galego é frecuente retrotraer o debate sobre se existe ou non unha escrita feminina ao poema de Rosalía de Castro "Daquelas que cantan as pombas e as frores", como cuestionamento dunha esencia literaria feminina (Blanco 1985: 183). A procura dunha linguaxe propia e subversiva por parte das autoras tivo un maior desenvolvemento na poesía, resultando nun recoñecemento e nunha influencia significativas no campo literario na década dos noventa e posteriormente. Isto motivou que a escrita experimental fora máis estudada en relación á poesía, onde os traballos de Helena González (2005, 2008) botaron luz sobre as conexións entre as novas fórmulas creativas das poetas arredor da linguaxe e a encrucillada identitaria xénero/nación. No caso da narrativa, se exceptuamos a achega puntual de Queizán dentro da Nova Narrativa Galega, Ledo Andión supón unha rareza, tanto pola súa escrita vangardista como polo feito de que o seu proxecto literario lle conceda unha importancia central á linguaxe e á forma artística como ferramentas de subversión feminista. Mesmo así, a primeira análise que aborda a súa estética, e unha das poucas até o momento, é a lectura que Carmen Blanco fixo de *Mamá-Fe* como "escritura da diferencia" (1985: 187). Blanco estabelecía unha conexión entre a obra de Ledo Andión e a narrativa feminina e feminista que proliferou a partir da década dos setenta, sinalando a Virginia Woolf, Margueritte Yourcenar ou Carme Riera como exemplos. Entre as características desta escrita identificaba a ruptura cos códigos lingüísticos ou o emprego de xiros e léxico propios da fala das mulleres, unha "'nova linguaxe' [feminina] que trate de expresar vivencias asimesmo [sic] novas que non poderían ser formuladas dentro dos moldes lingüísticos establecidos" (1985: 189).

Esta formulación dunha escrita da diferenza á que se refire Blanco desenvólvese dentro do marco de preocupacións teóricas do feminismo da segunda vaga, arredor da linguaxe, a diferenza sexual e a subxectividade feminina. Se ben no contexto anglo-americano a materialización destas cuestións se deu no ámbito da lingüística sobre temas como a diferenza sexual no uso da lingua ou o sexismo na linguaxe, atópanse tamén casos nos que se apunta á estrutura mesma da linguaxe como patriarcal, do que é un exemplo o traballo de Dale Spender (1985) (Moi 2001 [1985]: 150–155). Este enfoque en relación á teorización dunha escrita feminina acadou especial relevancia no contexto francés, en diálogo coa lingüística postestruturalista e a psicanálise, e a través dos traballos de Luce Irigaray (1977, 1990), Hélène Cixous (1975a, 1975b) e Julia Kristeva (1974). Malia que a idea dunha linguaxe (creativa) feminina foi amplamente

criticada por correntes posteriores do feminismo que a tachaban de esencialista, como veremos, este marco teórico resulta útil á hora de contextualizar o proxecto de escrita experimental de Ledo Andión. Na obra destas tres teóricas francesas, a linguaxe adquire unha relevancia crucial como modeladora das estruturas do pensamento, ao entender que a orde simbólica que constrúe a lingua é patriarcal e silencia a muller. Segundo Irigaray, esta só aparece no discurso simbólico masculino como o seu outro invertido (Sellers 1991: 8) e, dado que nel a subxectividade e o pracer femininos non poden ser representados, a liberación das mulleres pasa necesariamente pola transformación da linguaxe (Irigaray 1985 [1977]: 155). A *parler femme*, entre outras cousas, "would entail a different relation to unity, to identity with self, to truth, to the same and thus to alterity, to repetition and thus to temporality; that it would retraverse 'differently' the matter/form dyad, the power/act dyad, and so on" (1985 [1977]: 154). Dun xeito similar, Hélène Cixous denuncia que o logocentrismo e o falocentrismo existen en Occidente nunha relación de simbiose, xa que o primeiro parte do par home/muller para artellar todo o pensamento "[t]hrough dual, hierarchical oppositions. Superior/Inferior. Myths, legends, books. Philosophical systems. Everywhere (where) ordering intervenes, where a law organizes what is thinkable by oppositions (dual, irreconcilable; or sublatable, dialectical)" (Cixous 1996 [1975a]: 64). A proposta de Cixous dunha *écriture féminine* busca romper ese (fa)logocentrismo a través dunha escrita da diferenza múltiple e heteroxénea. A súa formulación parte da crítica de Jacques Derrida da lóxica binaria e da noción deste de *différance*, desenvolvida mediante unha concepción da escrita como espazo aberto de significación e de desprazamento do significado a través da linguaxe (Moi 2002 [1985]: 103–104). Ao igual que Irigaray, Cixous afirma que para romper coas estruturas patriarcais da linguaxe é preciso escribir dende/o corpo e o pracer feminino, que segundo ela é múltiple e diverso, ao contrario que o pracer masculino (Shiach 1991). Isto leva á autora a defender que, nesa multiplicidade, a muller está máis próxima a diferentes Outros e a escribir dende unha postura Outra (Conley 1992: 37). Isto pode poñerse en relación coa afirmación feita por Irigaray de que "by speaking (as) woman, one may attempt to provide a place for the 'other' as feminine" (1985 [1977]: 135). Pola súa banda, para Kristeva "it is the economy *of* language and sexuality —not the history of ideas *on* language and sexuality— that articulates social relationships in the West" (Jardine 1986: 107, cursivas no orixinal), até o punto de que a mensaxe dun texto estaría na súa propia forma e estilo. Kristeva explica a predisposición feminina

cara a unha escrita experimental no estreito lazo da muller coa figura materna pre-edípica e, polo tanto co inconsciente e cunha posición fóra da orde simbólica racional do pai (Moi 2002 [1985]: 11–12). Porén, mentres Irigaray defende que existe unha creatividade exclusiva das mulleres, tanto Cixous como Kristeva entenden que unha linguaxe fóra desas estruturas pode ser desenvolvida tamén por homes. Ledo Andión comparte esta noción dunha escrita alternativa, "non como de autores físicas que señan mulleres, senón dende posicións da diferencia que representa ser muller a nivel de creación literaria" (Ledo Andión et al. 1983: 11). Así mesmo, o seu posicionamento relaciónase coas formulacións que vimos de ver en tanto afirma que a literatura feminista debe ser vangardista (Ledo et al. 1983: 7). Trátase, pois, dun proxecto creativo centrado na estética, non só no contido, e ao que se lle concede un valor subversivo.

Dentro das revisións críticas que se teñen feito destas teorías, Rita Felski argumenta que en ningún caso se puido demostrar un vencello significativo entre as mulleres e a escrita experimental. De feito, sinala que aqueles elementos literarios cunha especificidade de xénero aparecen tan só ao nivel do contido (a representación do corpo ou as relacións materno-filiais) e non da forma (1989: 5). A mesma obxección fai a unha conexión unívoca entre feminismo e literatura experimental. E, se ben analiza como esta foi teorizada como ferramenta subversiva por outros movementos como o marxismo (1989: 30–31), Felski cuestiona este potencial no caso da formulación da *écriture féminine*, pois

> [w]hile there are obvious reasons for women's skepticism regarding the value of engagement within a male-defined political arena, a refusal of the social and political realm as repressive and "phallocentric" in favor of a withdrawal into linguistic and erotic play serves only to reaffirm existing structures and women's traditionally marginalized roles. (1989: 40)

Malia denunciar explicitamente o binarismo falocéntrico e a pesar dos esforzos de Toril Moi (2001 [1985]: 157) por matizar a achegas de Cixous e Kristeva con lecturas non esencialistas, estas autoras recibiron fortes críticas por referendar ese mesmo esquema binario e patriarcal. Tales análises procedían tanto de correntes feministas coetáneas, por exemplo a do materialismo defendido por Monique Wittig, como posteriores, xa que o feminismo da terceira vaga estivo influenciado por teorías como a de Judith

Butler, que cuestionan "[t]he univocity of sex, the internal coherence of gender, and the binary framework for both sex and gender" (Butler 1999 [1990]: 44).

Sen perder de vista a pertinencia destas críticas, consideramos que as achegas que se teñen feito dende estas teorías fornécennos dunha óptica de análise produtiva para identificar diferentes estratexias estilísticas na narrativa experimental de Ledo Andión. Xunto con elas, apoiarémonos tamén nos estudos sobre a literatura experimental de autoría feminina no ámbito anglosaxón. Nel Ellen G. Friedman e Miriam Fuchs identifican a escritoras modernistas como Virginia Woolf ou Dorothy Richardson como precursoras de moitos dos elementos asociados a unha escrita da diferenza desenvolvida polas pensadoras francesas. No seu libro *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction* (1989), Friedman e Fuchs entre outras autoras recollen até tres xeracións de escritoras experimentais na literatura anglosaxona. Ao igual que no caso de Cixous, Irigaray ou Kristeva, a procura dunha expresión fóra dos patróns creativos tradicionais e o desafío das estruturas da linguaxe son, xunto coas novas fórmulas de representación identitaria, eixos fundamentais destas propostas de escrita. En diálogo con dita tradición, afondamos a continuación nos recursos da narrativa de Ledo Andión presentes tanto no seu primeiro libro de relatos *Mamá-Fe* como nas dúas novelas *Trasalba* e *Porta blindada.*

A escrita experimental pretende quebrar a relación pasiva coa linguaxe e xerar asociacións de significado e evocacións alternativas, explorando diferentes niveis lingüísticos. Con esta finalidade recorre a miúdo á ruptura coas estruturas gramaticais e sintácticas tradicionais, mais os recursos son moito máis variados e complexos como veremos. A énfase na sonoridade da lingua e no ritmo das frases é un dos recursos presentes na obra de Ledo Andión e que Friedman e Fuchs destacan como unha aproximación á linguaxe poética, que se observa na obra de autoras como Gertrude Stein ou Cixous. Ademais de inserir poemas, ou mesmo cancións nalgúns casos, Ledo Andión recorre con frecuencia á repetición e á fragmentación da narración a modo de versos para crear determinada cadencia no ritmo, como se observa neste fragmento de *Trasalba*:

> Tempo dos conchos, tempo do anissete [sic], de írense retirando dos campos, tempo de fiadeiros e de gardar prendas nos baúis. As cristaleiras recollidas.
> Teño de me ir.

> Ir?
> Teño.
> Non.
> Sempre non.
> Así. Sen saber onde recollerse. Andando. Paseo que os apega un tris. Nova conversa sobre a disposición urbanística de casas e prazas, bufardas de lousado, miradores, regard [sic], Bulidoiro. As dúas e media, hora profana. Guiness engulida axiña coa escuma. No bigode. No labre. Nos dedos que quixeron termar da escuma que se bufa, meténdose na boca do vidro. Tu. Rebentado. Persoa feliz. Sen saber onde. O Michel, mentres colléde-lo Metropolitano, serán que se para sobre Montparnasse. Lugar teu. Dos bretóns. Lugar no que a colles frente á lúa do almario [sic]. (Ledo Andión 1985: 95)

A fragmentación do discurso concentra aquí a atención na escena. A través do ritmo telegráfico marcado polos puntos que parten as frases xérase unha descrición impresionista da situación, pero tamén da actitude do personaxe e do ambiente. Relacionado coa sonoridade e a evocación de determinados ambientes, é frecuente que a autora recorra a estranxeirismos, incorporando sobre todo termos do inglés e do francés, a miúdo relacionados coa moda e as vangardas que recrea. Isto conecta coa idea de Cixous sobre a integración de linguas alleas na propia linguaxe creativa como unha forma de heteroxeneidade que permite incluír a Outredade e amosar respecto cara á diversidade (Conley 1992: 37). Mais este recurso funciona tamén como unha brecha na conexión unívoca entre significante e significado, dando lugar a un forte potencial asociativo (Segarra 2004: 30–31). Ademais desta expansión de asociacións, a presenza doutras linguas na obra de Ledo Andión recrea atmosferas que deixan sentir a influencia doutras culturas, do foráneo, do Outro, e o avance das vangardas:

> Entre os do conxunto o do órgano adicábache, e adicouche sempre, con fidelidade, unha melodía afrancesada, sentimental, seudocrosby, erres viciosas que nos levou varios días sacar da boca, que nous ressemble a nous les deux, e entraba a orquestina, catro morosos de fita encarnada, son celofán. (Ledo Andión 1983: 49)

> No cinema Montparnasse, case ó pé do hotel, cruzando dende a taberna Le Céltique, vaise presentar o shadow-boxing-dance. Todo un acontecemento. Movido polos cafés, en menos dunha semana está asegurado o suceso [....] A porta do Montparnasse cólleo desprevenido e vai para o primeiro velador. A medio camiño a *bonne* retíralle a capa e o chapeo a cambio dun ticket. Un grupo barulleiro dispara a Kodak ó tuntún, estreando máquina de fotografiar. Tócalle servir de modelo e dálle a risa. Coas mangas recollidas o feo partenaire das conspiratas achégaselle lacónico. Ça va? Ça va. E cólleo do ganchete e do ganchete acena para que os fotógrafos retraten o encontro. Preséntalle, xa, a Coco Chanel (Ledo Andión 1985: 82–83)

Se ben este recurso se pode rastrexar practicamente en toda a obra narrativa da autora (o primeiro fragmento pertencen a *Mamá-Fe*), este cobra unha especial relevancia en *Trasalba*, debido aos temas que aborda e que xa analizamos. Deste xeito, no segundo fragmento comprobamos como a abundancia de estranxeirismos, as medio-conversas en francés, as marcas comerciais e as referencias a lugares concretos da cidade recrean o contexto de modernidade no que se move o trasunto de Otero Pedrayo en París e que percibe dende un certo alleamento.

Outro dos principais trazos que caracteriza a narrativa de Ledo Andión e moita da escrita definida como experimental é o rexeitamento dun argumento lineal. Preguntada polo esvaecemento da trama na súa obra, Ledo Andión refírese a "finais abertos" que aparecen no interior do argumento dun xeito que suxire múltiples posibilidades (2009b: 14). Os seus textos incorporan elipses, cambios de espazos, superposicións de tempos narrativos e, en ocasións, unha escrita que suxire os feitos máis que narralos. O resultado é unha narrativa hermética e cargada de ambigüidade. No entanto, esta ambigüidade pode entenderse como un espazo de liberdade para a lectora, o cal se podería conectar coa formulación das teoría literaria da recepción que atribúen a creación de significado á lectora, e non á autora. Esta proposta de Ledo Andión comparte presupostos con outras escritoras que buscan formas de escrita alternativas nas que se renuncia a pautar unha determinada lectura. Este é o caso de Susan Sontag cando afirma rexeitar unha interpretación autoritaria sobre o texto ambiguo (Friedman e Fuchs 1989: 27), ou grande parte da formulación da escrita de Cixous, que entende a ambigüidade como un espazo para mostrar o non falado (Blyth e

Sellers 2004: 68). É por isto polo que a ficción histórica de Ledo Andión, malia abordar a cuestión nacional como un dos seus temas centrais, se resiste a funcionar como simple parábola ou alegoría na súa interacción co público. Isto foi interpretado por algúns críticos como unha ruptura coa lectora, ao vedarlle o significado do texto (a non ser que comparta os códigos interpretativos da autora), levando mesmo a cuestionar a finalidade da obra (Pallarés 1986). Este cuestionamento evidencia as expectativas e a principal funcionalidade deste tipo de temáticas dentro do campo literario galego post-1981, e nas que a obra de Ledo Andión desencaixa. Porén, a súa literatura non renuncia a intervir na realidade, senón que busca facelo dende outra posición, onde a lectora se ve impelida a participar do texto na súa descodificación, estimulando unha lectura crítica ao evitar a identificación catárquica co texto. Esa experiencia de lectura, por veces incómoda, conecta cos postulados brechtianos sobre a arte, que está na base doutros proxectos de escrita experimental como o de Cixous (Conley 1992: 10).

Por outro lado, esta escrita non lineal aparece vencellada nalgunhas autoras co inconsciente, replicando en certo modo a forma na que os soños escapan ás estruturas narrativas convencionais. Autoras como Anaïs Nin, e tamén Cixous e Irigaray na súa *écriture féminine* e en *le parler-femme* respectivamente, concédenlle unha relevancia especial aos soños como espazos de liberdade discursiva. O seu potencial radica en que discorren precisamente fóra das estruturas patriarcais da linguaxe, "Cixous argues that the beauty of dreams is that they do not operate within the normal constraints of textual rules. The concepts of time, order and sequential progression do not apply" (Blyth e Seller 2004: 80). Esta flexibilidade permite mesturar narracións pertencentes a diferentes planos, situando feitos, soños, ideas ou fantasía no mesmo nivel discursivo. Malia que os soños non aparece explicitamente nas obras de Ledo Andión, si que se observa unha superposición de planos, onde os eventos se mesturan con proxeccións da memoria, realidade e fantasía de maneira confusa e con lapsos que xeran unha narrativa por veces inconexa que pode lembrar ao fluír dos soños. Isto obsérvase especialmente en *Trasalba*, onde o plano fantástico que xira arredor do tropo do vampirismo se solapa co da realidade, e mesmo con feitos históricos, de maneira que se chega a dubidar sobre o que está acontecendo e en que plano debemos situalo. Tamén o xeito evocativo de narrar algúns episodios contribúe á dificultade de catalogalos dentro ou fóra do plano do real que marca a historia. Anxos García Fonte viu nesta subxectivación do tempo na obra da autora un uso circular que entronca coa idea do tempo feminino elaborada por

Kristeva (Moi 1986: 187). Este consistiría nun tempo interno, marcado polos ritmos biolóxicos ou ciclos naturais, e pertencería á orde simbólica da nai, en contraposición ao tempo lineal do pai que se constituíu convencionamente como o tempo obxectivo. García Fonte desenvolve esta análise principalmente a través do relato "Mamá-Fe", no que a protagonista toma o control sobre o tempo a través da súa narración, na que "(a)s densas e frecuentes evocacións históricas e culturais interrompen e imposibilitan o tempo lineal cara adiante, desdebuxan o antes e o despois nunha temporalidade cíclica cargada de significado" (García Fonte 2011: 232). Mais o solapamento de diferentes tempos e a súa suspensión é unha constante en toda a obra de Ledo. O avance e retroceso no tempo a través da narración de diferentes eventos históricos que se alternan e superpoñen xera un crebacabezas de pezas interconectadas. En *Porta blindada*, por exemplo, a historia de Moreda comeza no psiquiátrico e remata falando da súa colaboración coa última guerrilla galega, saltamos duns espazos e tempos a outros dentro da súa biografía. Deste xeito, reconstruímos a súa biografía a través dun fluxo narrativo irregular que lembra ao dos soños ou ás conexións erráticas que a miúdo fai a nosa memoria.

Na obra de Ledo Andión a manipulación do tempo tamén xoga co ritmo da narración, dilatándoo ou paralizándoo, como se o enfoque se centrase en determinados momentos ou espazos. Esta suspensión temporal pode relacionarse cunha noción visual da escrita, concentrada na evocacións de imaxes. A idea dunha escrita visual, case fílmica, debe poñerse en relación tanto coa produción audiovisual da autora, na que Helena González identifica un diálogo coa linguaxe das vangardas fílmicas feministas no caso de *A cicatriz branca* (2018: 520), como coas estratexias literarias empregadas por outras autoras de literatura experimental. Gertrude Stein é un dos exemplos que Friedman e Fuchs citan a respecto disto, pois "[s]he designed her syntax so that a reader would be compelled to experience the raw image evoked by her verbal composition before attempting to construct a lineal narrative for it" (1989: 16). A escrita entenderse aquí como a capacidade de suxerir o que se refire de xeito tan vívido que chegue a sentirse. A noción do texto experimental como escrita dos sentidos é tamén desenvolvida polas francesas Cixous e Irigaray na súa realización feminina, onde conecta estreitamente co corpo e co pracer, e onde ambas as dúas destacan o vencello físico coa nai. Porén, mentres "Cixous invokes all the senses, touch, hearing, taste, no longer in hierarchical order" (Conley 1984: 83), para Irigaray a escrita desenvólvese do

mesmo xeito que o pracer feminino, a través do tacto máis ca do visual, polo que "[t]his 'style' [da escrita das mulleres] does not privilege sight; instead, it takes each figure back to its source, which is among other things tactile" (1985 [1977]: 73). Non obstante, para analizar o estilo narrativo de Ledo Andión resulta especialmente produtiva a aproximación que Abbie Garrington fai á escrita de Virginia Woolf e Dorothy Richardson en *Haptic Modernism. Touch and the Tactile in Modernist Writing* (2013). Nel, Garrington introduce a idea dunha escrita e dunha lectura táctil, en estreita relación, curiosamente, co sentido da vista. Esta asociación de ambos os dous sentidos prodúcese a través do que se entende como unha percepción activamente sensitiva da arte, que ademais se conecta co aspecto afectivo desa apreciación. Destacando o interese polo cinema das dúas escritoras modernistas, Garrington toma a suxestiva idea do *licking eye* de Woolf, como un sentido visual que non só ve senón que toca, degusta e sente o visto, e relaciónao co intento de Richardson de facer unha literatura cinematográfica.[13] Esta perspectiva fílmica ou táctil do literario caracterízase por unha determinada aproximación aos espazos e ás escenas, que envolve a quen le e que incorpora até "sentir" a través das imaxes construídas:

> in Richardson's own attempt at film-literature, she is able to conjure up a scene which resolves, turning before the eye of the reader, and implying a three-dimensional, explorable story space into which the reader can enter and experience bodily sensation, thus participating in Richardson's process of collaborative making. (Garrington 2013: 148)

A proximidade entre esta perspectiva e a narrativa de Ledo Andión evidénciase a varios niveis. Por un lado, a propia autora rebela un achegamento á literatura similar cando afirma que "en *Porta blindada*, o que me interesa é a capacidade sensitiva da escrita. Máis alá de ler, o que sentes, o que che evoca, a emoción que che produce ou non" (2009b: 14). Este aspecto sensorial e a posibilidade de aplicar o concepto de literatura

13 Garrington desenvolve o concepto de *licking eye* a partir do ensaio de Virginia Woolf "The cinema" (1926), no que explica: "the eye licks it [the film sceneario] all up instantaneously, and the brain, agreeably titillated, settles down to watch things happening without bestirring itself to think" (Woolf en Garrington 2013: 144). Aquí recóllese tamén a idea dunha percepción que se produce fóra do racional, que activa outros circuítos de comprensión relacionados cos sentidos e co corporal, o cal conecta co que mencionábamos en relación á análise de Friedman e Fuchs sobre a escrita de Gertrude Stein.

fílmica que usa Garrington percíbese máis claramente se ampliamos o foco sobre todo o seu traballo e o relacionamos coa súa proposta creativa no ámbito audiovisual. Ademais do interese da autora pola temática histórica, nas súas películas atopamos tamén certas estratexias narrativas comúns á súa escrita. Un deses recursos é precisamente, a suspensión do tempo na recreación de momentos mínimos, detido en xestos e imaxes suxestivas, o cal se percibe de xeito especialmente claro no seu filme *A cicatriz branca* (2012), como ben analiza Helena González (2018). Nos seus relatos e novelas, a escrita tamén modela os obxectos e os espazos. Non só se constrúen os escenarios nos que se desenvolven accións, senón que os lugares están cargados da atmosfera cultural dunha época, das emocións dos protagonistas que os habitan, e introducen á lectora-espectadora nos detalles cunha mirada case táctil. Observámolo, por exemplo, no relato "Mamá-Fe":

> *Mamá-Fe ó abandona-lo sillón de aviador, de veludo, marrón, cómodo, trae ambas mans para os cadrís, sitúa no seu sitio preciso o cinto, axusta os dedos, abertos, que descenden, nas coxas, preme os seus propios dedos en si propia [...]. O fondo da parede colabora coa súa color pérola. Mamá-Fe separa do seu corpo a man esquerda que segue cos dedos abertos, co rubí, a man recta que toca o centro da clepsidra coa mesma delicada perfección en colocando luvas e pasa unha caricia que o convidado quere sentir no glande. Mamá-Fe agarra o tempo inmobilizado, equilibra a escala horaria. Cae a auga.* (1983: 9, cursiva no orixinal)

As profusas descricións recrean non só unha imaxe visual definidísima dos obxectos, senón tamén táctil (co veludo e a comodidade do sillón), e a hiper-consciencia do corpo e dos seus movementos contribúe a que a lectora os siga coa imaxinación até case arremedar a acción de tocar, premer, acariciar, sentir, agarrar. O tempo semella suspendido na mirada que pousa na escena, e os obxectos e xestos condensan emocións, desexos, intencións, así como historia e cultura. Outro bo exemplo disto, entre os moitos que atopamos na narrativa da autora, é o seguinte fragmento de *Trasalba*:

> As mangas dobradas é un costume que quedou da guerra. Para non rozalas. As mangas da chaqueta. Pero el arremanga todo tipo de mangas. Tamén as do batín

> de estar na casa [...] O seu estudio. A habitación grande e pouco mobilada [sic], cunha chaise-long e dous colgadores de madeira, cubertos de lenzo. Chateaubriand, o meu pasaporte francés, quedaba ridículo diante do tornapó fucsia co que arremeteu. E a miña pitilleira de prata, oitocentista, signo de transcolonización, pedante, diante dos estuches de coca, tamén en prata, lisos. (1985: 76)

As mangas da roupa, a decoración da habitación, a pitilleira, os estuches de coca, recollen o espírito dunha época e amosan, ademais, como os personaxes se relacionan con ela.

Nesa mirada táctil da escrita de Ledo Andión cobra importancia a intimidade da narrativa que vimos mencionando ao longo deste capítulo e que a miúdo se percibe case como unha mirada *voyeur.* Este enfoque en *Trasalba* e tamén no relato "Tacón-boneca", recollido en *Mamá-Fe*, resulta central e destila por veces un erotismo multiforme, que se presenta como recreación sobre e dende o corpo. Xa mencionamos a importancia da corporalidade na obra das feministas francesas, especialmente no caso de Cixous e Irigaray, quen consideran que para romper coas estruturas patriarcais da linguaxe é preciso escribir o corpo feminino, que non foi falado (Shiach 1991; Crawford 2006). Na súa *écriture féminine*, Cixous relaciona linguaxe e corpo feminino a través dun pracer múltiple e diversificado, de forma oposta ao monolitismo do pracer masculino, centralizado no falo. Isto leva á autora a defender que, nesa multiplicidade, a muller está máis próxima a diferentes Outros e a escribir dende postura(s) Outra(s) (Conley 1992: 37). Estas formas foron rentabilizadas por diferentes autoras experimentais, que como describe Barbara F. Ichiishi no caso de Esther Tusquets, inscriben o desexo "in the verbal fabric of the text: the female Imaginy offers entry into the intimate world of the senses, of body feeling" (1994: 81). Se ben a recreación no corpo e no desexo presente na narrativa de Ledo Andión non se limita ao feminino, esta aparece como estratexia para achegarse ao máis íntimo de diferentes outr*s: Mamá-Fe ou o protagonista "trans" de "Tacón-Boneca", a sexualización e o desexo ambiguo do trasunto de Otero Pedrayo en *Trasalba*, os anhelos e o proceso de degradación de Moreda en *Porta Blindada*, etc. Deste xeito, a súa linguaxe creativa, sensorial, xunto coa súa ollada sobre o corpo e sobre os detalles do íntimo, constrúen a súa escrita como mirada *voyeur*, táctil, dos sentidos.

Este percorrido por varios dos trazos estilísticos centrais da narrativa de Ledo Andión en relación a diversas propostas dunha escrita experimental de autoría feminina (atenta en varios casos a unha suposta subxectividade especificamente feminina) mostra a complexidade e riqueza formal da narrativa da autora. Varias destas estratexias creativas, como a idea dunha escrita sensorial, relacionada co corpo e coa aproximación á outredade, ou a evocación de imaxes e ambientes que se relacionan co íntimo a través do traballo coa mirada e o tacto, poderían conectarse con parte das cuestións creativas que desenvolveron as poetas galegas a finais dos oitenta e nos noventa con maior éxito no campo literario. Porén, a ausencia de estudos que analicen tanto a súa narrativa en xeral, como o seu estilo formal en particular, non fan senón evidenciar a falta de interese do campo literario post-1981 pola escrita experimental e por abordar a narrativa das autoras en profundidade. Como vimos ao longo deste capítulo, a escrita experimental de Ledo Andión resultaba difícil de clasificar e valorar tanto a través dos criterios orientados cara ao mercado ou a construción nacional, como a través daqueles aplicados especificamente á narrativa das autoras e influídos por preconceptos patriarcais. Así mesmo, o feito de que, malia ser unha das voces máis interesantes e rupturistas da narrativa dos oitenta, esta permaneza case inexplorada e apenas se reivindique como unha das precursoras das narradoras galegas é un bo indicador de que as actuais dinámicas de visibilización e canonización da narrativa de autoría feminina relega a experimentación formal ás súas marxes.

1. 4 Conclusión

A presente análise da narrativa de Margarita Ledo Andión en relación ás dinámicas do campo literario galego post-1981 demostrou que a súa proposta literaria se artellou en boa medida en oposición ao discurso da normalización cultural imperante. O seu posicionamento autorial (contra os ditados do mercado e dunha determinada axenda política) influíu no feito de que a súa obra quedase relegada ás marxes, tanto da novela histórica que ocupaba unha posición central nese momento, como da narrativa de autoría feminina que comezaba a abrollar na década dos oitenta e comezos dos noventa. A pesar de que a cuestión nacional foi sempre unha temática privilexiada no campo galego, o enfoque que Ledo Andión ofrece sobre esta na súa narrativa formula unha crítica aceda ao proceso de institucionalización do discurso nacional(ista). Ademais

dunha perspectiva feminista, as dúas novelas que analizamos en profundidade, *Trasalba* (1985) e *Porta blindada* (1990), presentan unha postura crítica co galeguismo oficial conservador, a deconstrución desmitificadora da masculinidade nacional e un estilo experimental que dificultaba o acceso aos seus referentes históricos. Todos estes elementos fixeron das súas obras pezas imposíbeis de encaixar na función alegórica que grande parte da narrativa histórica adquiriu nese período, contribuíndo a apuntalar (e normalizar) un determinado discurso nacional.

Por outro lado, tanto a súa escrita experimental como as súas declaracións contra a mercantilización da literatura, que comezou a percibirse nos oitenta como condición desexábel da normalización da cultura galega, supoñen unha reivindicación de autonomía artística con respecto ao campo económico. Este tipo de posicionamento, situado dentro do subcampo de produción restrinxida no marco bourdieano, é onde acostuman desenvolverse as propostas creativas máis innovadoras e formalmente vangardistas, como é o caso da de Ledo Andión. Se ben dita produción precisa dun público informado, e polo tanto máis reducido, este sería o espazo do campo literario cun maior valor simbólico segundo Bourdieu (1996 [1992]: 121–123). Non obstante, os estudos nos que Figueroa adaptou este marco teórico ao contexto da cultura galega mostran que a condición minorizada desta produce distorsións nese esquema, ao presentar maiores niveis de dependencia do campo económico e político, onde inclúe as influencias do discurso da normalización (2001: 118). Os altos niveis de heteronomía, aínda presentes na década dos oitenta, explicarían a valorización por parte dos axentes canonizadores (premios, crítica, historiografías literarias) da produción máis rendíbel no mercado (en tanto acadaba un público lector maior para a lingua galega), fronte ás propostas vangardistas. Secasí, cómpre reparar na análise que Figueroa fai dos períodos innovadores da literatura galega, principalmente, a representada pola vangarda de Manuel Antonio e a Nova Narrativa Galega. Este aclara que "unha busca da autonomía artística [...] non implica en absoluto unha renuncia á propia ideoloxía nacionalista, pero que sí [sic] implica una [sic] procura da independencia fronte ás normas artísticas que viñan loxicamente dos postulados do campo de produción ideolóxico galeguista ou nacionalista" (2015: 136). O presente capítulo argumentou que este é, precisamente, o caso da proposta narrativa de Ledo Andión, ao desenvolver o que González-Millán describiu como "unha poética vangardista e rupturista, no horizonte dun metadiscurso nacionalista e feminista" (1996: 266–267).

O proxecto de Ledo Andión comparte coas vangardas galegas anteriores o seu diálogo coas correntes literarias internacionais, o cal implica unha internacionalización da literatura galega. Tal como explica Figueroa apoiándose en Bourdieu, esta internacionalización e a independencia artística que defendeu Manuel Antonio ou a Nova Narrativa, contribuíron á autonomía do campo literario (2010: 98). A procura de Ledo Andión dunha escrita propia, fóra das estruturas tradicionais e patriarcais da linguaxe, conecta coa tradición europea da literatura experimental das autoras e cos debates que se estaban a desenvolver arredor da posibilidade dunha escrita feminina. En relación a isto, resulta relevante a teoría de Bourdieu sobre o tempo literario de cada campo, que marcaría fitos temporais nos gustos sometidos ao impulso das novidades (1996 [1992]: 157). Esta teoría foi actualizada por Pascale Casanova coa referencia a un tempo internacional no que unha serie de propostas serían recoñecidas como modernidade estética (2004 [1999]: 88). Neste sentido, a narrativa de Ledo Andión podería ter funcionado como unha posta en hora da temporalidade literaria galega en relación ao contexto internacional. Porén, a pesar disto, comprobamos ao longo do capítulo que a obra narrativa desta autora recibiu escasísima atención, e mesmo duras críticas, por escapar aos modelos literarios que o campo galego post-1981 promovía influenciado pola ideoloxía da normalización.

Malia que a incipiente crítica literaria feminista dos oitenta si amosou interese pola narrativa de Ledo Andión, este non chegou a desenvolverse posteriormente. A súa escrita experimental non foi atinxida pola posta en valor das revisións feministas da narrativa histórica, nin foi reivindicada como precursora dentro do proceso de visibilización da narrativa de autoría feminina do século XXI, ao contrario do que sucedeu con Queizán. En relación a isto, resulta esclarecedor o estudo de Ellen Friedman (1988) sobre como o canon literario tradicional se amosa máis ou menos permeábel ás achegas das escritoras dependendo do tipo de estratexias narrativas que empreguen. Partindo de obras que subverten a tradición literaria androcéntrica, Friedman observa que se produce unha maior integración daquelas que se centran na transgresión dos compoñentes culturais a través dos seus argumentos, personaxes ou revisións dos referentes mitolóxicos e sociohistóricos. Pola contra, os proxectos literarios que desafían as formas artísticas, desestabilizando os códigos lingüísticos e as estruturas da linguaxe patriarcal, serían os que máis dificultade teñen á hora de acadar visibilidade e entrar no canon (Friedman 1988: 354–355). Nesa mesma dirección

apuntan outras análises como a de Laura Hinton e Cynthia Hogue (2002), ao constatar que a diversidade e a diferenza, onde podemos incluír a de xénero, son principalmente introducidas a través de "poetics of identity politics" (2002: 3). Mentres estas son absorbidas mesmo pola cultura *mainstream* en Occidente, as achegas que desafían as estruturas formais de pensamento a través de traballos máis experimentais teñen maiores dificultades para ser aceptadas. Así mesmo, Friedman e Fuchs sinalan outro tipo de invisibilización, a que se produce cando autoras con proxectos experimentais acadan visibilidade pero nesta se priorizan análises dos elementos identitarios, femininos ou feministas sobre o traballo innovador da escrita. É dicir, que se primaría o contido sobre a estética, como segundo elas aconteceu coa "iconization of Woolf as quintaessential female author" (1989: 12).

No campo literario galego, a escrita experimental de Margarita Ledo Andión serviu como elemento identificador e distintivo da súa narrativa. Porén, esta funcionou tamén como principio disuasorio dunha análise profunda e provocou que fose desprazada cara ás marxes da historia literaria e tamén do canon da narrativa de autoría feminina, malia ser xulgada como parte da produción máis anovadora e interesante do seu momento (González-Millán 1996: 75, 255; Vilavedra 1999: 304; 2010a: 314). O caso de Ledo Andión evidencia as dinámicas do campo literario que, sucesivamente, foron deixando nas súas marxes as propostas das narradoras máis arriscadas formalmente. Evidencia, ademais, a tendencia a que os criterios de visibilización e canonización destas se centrasen fundamentalmente no contido, ou mesmo na accesibilidade do seu ideario feminista, como demostra a popularización e canonización das novelas de tese feminista á que nos referimos na Introdución (González 2013). Finalmente, a análise deste capítulo abre novos cuestionamentos críticos en relación ao tipo de repertorios creativos que se veñen fomentando no caso das narradoras, ou que se presentan como representativos delas. A falta de atención que recibiron as propostas máis innovadoras esteticamente, como é a de Ledo Andión, contribuíu á marxinalización de potenciais referentes narrativos, o que sen dúbida limitou o diálogo literario e restrinxiu a percepción da narrativa de autoría feminina.

Capítulo 2. As marxes do conflito nacional na obra de Patricia A. Janeiro: loita armada independentista, xénero e tradución

No ano 2017 a plataforma literaria feminista A Sega elixiu a Patricia A. Janeiro como homenaxeada do IV Día das Galegas nas Letras, un acto anual que pretende visibilizar o traballo das mulleres na cultura galega. Este iniciouse no 2014 como contestación ao oficial Día das Letras Galegas, coa finalidade de contrarrestar o escaso recoñecemento que nel reciben as autoras. Certamente, así o demostra a historia da celebración organizada pola Real Academia Galega, que en cincuenta e seis anos (até o 2019) tan só homenaxeou a catro escritoras: Rosalía de Castro, Francisca Herrera Garrido, María Mariño e María Victoria Moreno. No manifesto "Unha carta de amor aos puntos suspensivos" (2017), A Sega expresaba o seu propósito de recoñecer a obra de Patricia A. Janeiro e a de todas as creadoras relegadas á invisibilidade:

> Dedicada a todas aquelas cuxos textos foron omitidos, cuxas transcricións literais non chegaron ao final da cita. A todas aquelas que tiveron que padecer que mentres uns atopan os recoñecementos, o lugar nos libros de texto ou os máis altos honores cunha ou dúas obras publicadas, outras escapen polos mesmos motivos ata dos andeis das librarías, xa non digamos a atención da crítica, o canon e a fama literaria. (A Sega 2017: s/p)

A escolla de Janeiro por parte da Sega implica a valoración da súa obra pero, sobre todo, a súa identificación como autora invisibilizada. Esta carta-manifesto sinala que xustificar a falta de recoñecemento dalgunhas escritoras aludindo á súa reducida produción supón, en realidade, un sesgo de xénero, dado que tal argumento non é motivo de exclusión do canon no caso dos homes. Deste xeito, A Sega lexitimaba a traxectoria literaria de Janeiro a pesar da súa breve carreira. A súa primeira novela, *Caixa de Mistos* (2003), foi editada por Sotelo Blanco nunha colección xuvenil e apenas recibiu atención crítica, mentres que *A perspectiva desde a porta,* publicada finalmente por Positivas no 2009, estivo envolta en polémica tras facerse público que un dos membros do xurado do Premio Xerais (ao que se presentara en 2007) votara en contra de concederlle o galardón alegando cuestións éticas en relación ao tema que trataba: o independentismo armado. Ademais destas dúas novelas, Janeiro publicou na editora

independente Estaleiro a tradución de *Um dia da minha vida* (2011), que tamén recolle unha pequena selección doutros textos do militante do Irish Republican Army (IRA) Bobby Sand. Esta tradución foi o único traballo literario publicado pola autora nos case dez anos que transcorreron até o 2017 dende que publicara a súa polémica novela no 2009. A súa elección como "Nosa Señora das Letras", ademais de contribuír ao incremento da visibilidade de Janeiro nalgúns ámbitos, veu acompañada da publicación doutras dúas novelas breves da autora, *Manual básico de hostalería* (2017), editada por Positivas, e *Os últimos indios* (2017), dentro da colección SELIC do Concello de Santiago de Compostela.

A obra de Patricia A. Janeiro é relevante para a presente tese porque deita luz sobre como a confluencia entre xénero e nación segue a xerar tensións no campo literario cando se aborda dende as marxes. Se no caso de Ledo Andión isto implicou que a súa narrativa experimental, desmitificadora e crítica co discurso galeguista institucionalizado, fose relegada ás marxes da novela histórica, *A perspectiva desde a porta* de Janeiro suscitou polémica e tivo dificultades para ser publicada debido á súa abordaxe (marcadamente feminista e actualizadora) da loita armada independentista. Por outro lado, o seu traballo puntual como tradutora ofrece un caso produtivo para reflexionar sobre o diálogo entre xénero e nación no ámbito da tradución galega. O paradigma revolucionario independentista que representa a obra de Sands atópase nas marxes desta; así mesmo, o feito de que a tradución fose publicada na norma reintegracionista do galego resulta relevante para analizar as dinámicas de (in)visiblización da voz da tradutora e da norma non oficial do galego neste campo.

Como sinala a historiadora Noa Rios Bergantinhos, o independentismo é "a much-negleted area in the history of Galizan politics" (2014: 195), o cal é referendado polo escaso espazo (un parágrafo e unha nota ao pé) que lle dedica Justo Beramendi na súa historia de 1244 páxinas *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (2007). Os escasos esforzos por historiar o independentismo galego desenvolvéronse dentro do propio movemento, sendo un bo exemplo disto o volume colectivo *Para umha Galiza independente* (2000) coordinado por Domingos Antom Garcia e o ensaio de Rios Bergantinhos *A esquerda independentista galega (1977–1995)* (2002), ambos os dous publicados por Abrente, a editora do grupo independentista Primeira Linha (1998–2015). Así mesmo, o independentismo e a loita armada apenas foron explorados

literariamente na Galiza mais, como veremos, as poucas novelas que se escribiron sobre estes temas tiveron en xeral mellor fortuna que a de Janeiro.

O presente capítulo argumenta que o enfoque literario escollido por Janeiro para tratar a dimensión violenta do conflito nacional galego, e que o presenta como unha problemática non resolta, actual e dende unha perspectiva feminista, xogou un papel determinante na difícil entrada de *A perspectiva* no campo literario. Con este fin, a primeira sección do capítulo examinará a recepción que a novela tivo como texto ideoloxicamente polémico, demostrando que a obra formula cuestionamentos que xeraron fricciónS cos marcos de consenso que se estabeleceron como parte da *Cultura da normalización*, ou o que nos últimos anos se deu en chamar a *Cultura da Autonomía* (CA) (Cao 2015; Rodríguez 2018) e a *Cultura da Transición da Galiza* (CTdGa) (Linheira 2018), en diálogo co paradigma crítico da *Cultura da Transición* (CT) desenvolvido no contexto español (Martínez 2012; Fernández-Savater 2012; Delgado 2014). Así mesmo, situarase esta obra de Janeiro en relación ao reducido grupo de novelas que trataron o tema da loita armada independentista galega, sinalando aquelas características nas que diverxen e que poden explicar a acollida máis problemática no caso de *A perspectiva*. A segunda sección examinará a abordaxe que a novela fai da violencia no conflito nacional como un continuo dende a ditadura até a actualidade (o cal é un dos seus elemento diferenciadores), colocando o foco na represión do Estado e desmentindo así o relato de normalidade democrática que construíu a CT (Ruiz-Huerta Carbonell 2009; Sánchez Soler 2010; Martínez 2012; Delgado 2014). Por outro lado, analizarase a transcendencia da perspectiva feminista á hora de aproximarse ao ámbito da militancia, a través dunha narrativa anti-épica na que a esfera do público e do privado se solapan (Marotti 1999a, 1999b; Wallace 2012), se deconstrúe e desmitifica a masculinidade hexemónica (Connell 1995; Mosse 1985, 1996; Dudink e Hagemann 2004), e se representa a participación activa das mulleres tanto na militancia nacionalista como na loita armada, o cal supón desafiar os prexuízos e a invisibilidade existentes arredor do uso da violencia política por parte das mulleres (de Cataldo Neuburger e Valentini 1996; Hamilton 2007a, 2007b; Sjoberg e Gentry 2007, 2011, 2015; Eager 2008; Alison 2009). Como se argumentará ao longo do capítulo, este tratamento específico que a novela de Janeiro fai da conxunción xénero/nación desafía as canles dentro das que discorreu a canonización da narrativa de autoría feminina. Malia que dito proceso permitiu a incorporación do ideario feminista e certas emendas

ao discurso sobre a nación, como ben explicou Helena González (2013), *A perspectiva* desestabiliza os propios límites do debate nacional, visibilizando as súas marxes (o independentismo e a loita armada) e integrando o feminismo nesta zona en sombra.

Para finalizar, a terceira sección complementará esta análise do diálogo xénero/nación centrándose no ámbito da tradución, e abordando o texto *Um dia da minha vida* como outra forma de intervención por parte de Janeiro no campo literario dende unha dobre periferia. Primeiramente, analizarase a marxe que este texto ocupa en relación ao tipo de construción nacional ao que o diálogo entre a cultura galega e a irlandesa leva décadas contribuíndo (Núñez Seixas 1992; McKevitt 2003; Ríos e Palacios 2005; Allegue Leira 2010). En segundo lugar, tratarase a posición subordinada á que tradicionalmente se relegou a tradución con respecto á creación literaria. Aquí formúlase a hipótese de que esta tradución de Janeiro puido funcionar como espazo de desenvolvemento da súa voz autorial. Para isto apoiarémonos nas teorías feministas da tradución que teorizaron esta actividade como modelo autorial feminino alternativo cando outras formas de autoría lles foron vedadas ás mulleres (Chamberlain 1988; Simon 1996; von Flotow 1997). Deste xeito, e en consonancia co visto no Capítulo 1 dedicado a Ledo Andión, o presente capítulo examinará como a cuestión nacional interfire nas dinámicas de (non) canonización cando se trata de enfoques feministas que problematizan de maneira máis esencial o discurso hexemónico sobre a nación na literatura galega. Así mesmo, comprobaremos como o factor nacional, especificamente en relación á lingua e á(s) norma(s) do galego, funciona tamén no ámbito da tradución como condicionante da posición e a capacidade de manobra creativa das tradutoras, na liña dos estudos iniciados por Olga Castro (2010, 2011), Patricia Buján e María Xesús Nogueira (2011) e María Reimóndez (2015).

2. 1 *A perspectiva desde a porta*: recepción crítica e cuestión nacional

A controversia arredor da segunda novela de Patricia A. Janeiro e a convocatoria do premio Xerais do 2007 xurdiu cando Abe Rábade Villar, un dos membros do xurado, fixo públicas as deliberacións deste no seu blogue. O músico lamentaba os motivos ideolóxicos polos que a novela de Janeiro non resultara gañadora do premio: "sempre queda unha espiña cravada cando por un só voto non gaña a novela que cres mellor. E cando este voto de desempate é de orde moral porque a novela trataba do

independentismo e a loita armada en Galiza a espiña crávase máis fonda" (Rábade Villar 2007: s/p).[14] Estas declaracións desataron unha discusión na rede, principalmente a través da hoxe desaparecida páxina Chuza.org, que chegou a transcender a outros ámbitos como a prensa e a comunidade literaria. Neste debate algúns comentaristas criticaban a editora que organiza o premio, mentres outros apuntaban ao "medo a que se fale de política contemporánea" (Regueira 2007: s/p). Pola súa banda, Manuel Bragado (2009), director de Xerais naquel momento, afirmaba que a editora non se negara a publicar a novela. Mais, a pesar de que a súa práctica habitual é publicar as obras finalistas na colección principal de narrativa, non foi así no caso de Janeiro. A autora afirmaba nunha entrevista para o xornal dixital *Vieiros* que a obra non atopou acollida nin nesta nin noutras editoras galegas e explicaba así a postura de Xerais:

> o que si me parece triste é que en Xerais, que normalmente publican tamén as novelas finalistas, non lles interesou nada, estivéronme dando largas moitísimo tempo, estiven moito tempo coa novela parada, e ao final ofrecéronme publicala nunha colección menor e case como se me estivesen facendo un favor. (Janeiro 2009b: s/p)

Tamén Lara Rozados, membro daquel xurado e que no seu momento intentara minimizar a discusión negando calquera presión da editora na deliberación (Rozados 2007), afirmou máis tarde que "a autora non o tivo doado para publicar a novela que levaba a pegada do presente (aquel e tamén este): a da Operación Castiñeira, de garda civís encarapuchados detendo xente e aplicándolle a lei antiterrorista" (2014: s/p).[15] Foi Positivas, no 2009, a editora que se fixo cargo da edición da obra, cuxa contracapa aludía ás dificultades que afrontara a novela: "[u]nha novela polémica desde o momento de ser concibida e publicada nun país sen concibir" (Janeiro 2009a), de maneira que o carácter polémico do libro formou parte da súa carta de presentación.

14 O blogue de Abe Rábade Villar non está dispoñíbel na rede actualmente. Pódese acceder á entrada referida neste capítulo a través da biblioteca dixital *Archive.org* que almacena os contidos dalgunhas páxinas de internet mesmo despois de seren borradas.

15 Cabe sinalar que Rozados fai esta análise sete anos despois na páxina literaria amateur *Letra en Obras* nunha entrada titulada "Certames, concursos, xurados e tribunais" e na que tamén menciona as dificultades que tivo para publicar a súa primeira novela a escritora Cris Pavón, cuxo caso abordamos no Capítulo 3.

A condición polémica da obra estivo no centro da súa recepción crítica (Blanco 2009; Eyre 2009; Ponte 2009; A. Vidal 2009), coa excepción da análise de Oriana Méndez Fuentes (2009) en *Protexta*. Neste sentido, resultan significativas as palabras de Pilar Ponte sobre os potenciais efectos negativos desta controversia sobre a lectura de *A perspectiva:* "fraco favor se lle fai á autora cando practicamente só se fala da súa obra na súa condición de texto ideoloxicamente perigoso, ignorando os seus valores literarios, que os ten" (2009: 6). Pola súa banda, Xosé Manuel Eyré preguntábase pola pouca presenza do independentismo na literatura galega, mentres Alonso Vidal comezaba a súa crítica falando da incomodidade que xeraba esta temática: "[a] ficçom pode resultar perigosa se ficcionamos o próximo, o oculto, o marginal, porque o foco deve manter-se sempre dirigido ao amável ou polo menos ao digerível" (A. Vidal 2009: 17). O enfoque contemporáneo desde o que se trata o independentismo e o conflito armado foi outro dos factores que se destacaron como causa da dificultade do campo literario para "dixerila".

A autora afirmaba nunha entrevista de *Vieiros* que: "[a] guerra civil non xera polémica, pero se escribes sobre o presente arríscaste a que a xente non o acolla ben" (Janeiro 2009b: s/p). O feito de que o texto premiado naquela polémica convocatoria do premio Xerais de 2007 fose unha novela escrita por outra narradora que trataba o tema da Guerra Civil, Rexina Vega con *Cardume*, contribuíu a que parte do debate se centrase no contraste entre a recepción de ambas as dúas temáticas. Resulta produtivo para a nosa análise contrapoñer a popularización do tema da Guerra Civil e como esta contribuíu á elaboración dun determinado tipo de memoria colectiva nacional (J. Thompson 2009; Vilavedra 2011), fronte á escasa representación e peor acollida do independentismo. Nunha literatura na que a representación da nación ten sido un tema fulcral, este contraste pode interpretarse como sinal da prioridade que unhas formas de memoria histórica nacional acadaron sobre outras no campo literario galego.

O impulso que dende finais da década dos oitenta experimentou a novela sobre a Guerra Civil no campo literario galego enmárcase nun contexto social máis amplo, como mostra a existencia dun fenómeno paralelo na literatura española, que David Becerra Mayor analiza en *La guerra civil como moda literaria* (2007). Tal fenómeno literario está conectado coa evolución que experimentou o tratamento da historia/memoria a respecto dos procesos de represión política, tanto a nivel internacional como estatal, e que neste último caso deu lugar a iniciativas como a

creación da Asociación pola Recuperación da Memoria Histórica no 2000 (Boyd 2008: 142–143). Non obstante, no contexto galego, o auxe desta temática literaria, referendada por premios e crítica, debe poñerse tamén en relación coa construción dunha identidade nacional a través da memoria e a ficción histórica (Vilavedra en Dopico 2013).[16] A esta tendencia tamén se sumaron narradoras como Inma López Silva con *Memoria das cidades sen luz* (premio Blanco Amor 2008) ou a propia Rexina Vega con *Cardume* (Premio Xerais 2007), obtendo visibilidade e recoñecemento. En *As novelas da memoria: trauma e representación da historia na Galiza contemporánea* (2009), John Thompson examina as corenta e tres novelas galegas que entre 1957 e 2007 afondaron no tema da Segunda República, a Guerra Civil ou a ditadura, afirmando que na súa maioría contribúen a xerar un sentido de comunidade, forxando "unha imaxinación nacional cuxa fonte [...] é fornecida pola experiencia democrática da Segunda República e polo trauma provocado polo fascismo" (2009: 150). Pola súa parte, Dolores Vilavedra coincide con Thompson en que a representación literaria da memoria colectiva ten contribuído a xerar vínculos identitarios, aínda que incide máis no seu cariz sentimental, é dicir, xerando no lectorado unha resposta de identificación a través dos factores emocionais da experiencia:

> este protagonismo de *lo sentimental característico de la ficción ha propiciado un consenso social sobre el tema* insólito hasta ahora. Y no me parece casual que hayan sido las novelas de Manuel Rivas las que hayan suscitado ese consenso pues ya he reflexionado en otros lugares (Vilavedra, 2007) sobre la función de su obra narrativa en su conjunto como generadora de valencias que codifican *una nueva forma, fundamentalmente integradora, de entender la identidad gallega* y como es, en mi opinión, esa capacidad semiotizadora lo que explica su éxito de público. (Vilavedra 2011: 3, cursivas nosas)

Vilavedra explica que o feito de que estas novelas a miúdo se afasten do social para centrarse no persoal e no emocional xera unha tendencia á deshistorización do conflito,

16 Vilavedra menciona a novela *Vísperas de Claudia* de Manuel Guede, finalista do premio Xerais no 1987, *O bosque das antas* de Xosé Fernández Naval, gañadora no 1988, e *Agosto do 36* coa que Xosé Fernández Ferreiro o gaña no 1991, ademais do posterior éxito de vendas e crítica de "A lingua das bolboretas" (1995) e *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas, que contan con adaptacións cinematográficas (2011: 6).

se ben facilita a súa asimilación por parte do público. Esta tendencia foi así mesmo percibida por Becerra Mayor, quen afirma que moitas destas novelas constitúen un relato ahistórico e desideoloxizado, que tende a lexitimar "la concepción de que nuestro presente, por oposición al mundo al que la narración nos retrotrae, es un presente en el que no existen conflictos y en el que, en definitiva, la Historia ha alcanzado su fin" (2015: 36). Dentro da complexa análise que realizan tanto Vilavedra como Becerra Mayor sobre a temática guerracivilista, interésannos as reflexións citadas en tanto que ambas as dúas coinciden en sinalar a creación dunha noción de memoria histórica (e tamén de identidade no caso galego) integradora, arredor de certas ideas de consenso. En contraposición, parte da recepción crítica de *A perspectiva* facía fincapé na imposibilidade de abordar o presente do conflito histórico (nacional) ou a disensión coa narrativa creada sobre este (Janeiro 2009b; A. Vidal 2009; Rozados 2014). Dun xeito similar, Mario Regueira afirmaba referíndose á novela de Janeiro que "o recoñecemento da nosa especificidade oculta tamén unha literatura de primeira e unha literatura de segunda. Ao tempo que o tema da guerra civil permite a expresión dun sentir colectivo posicionado maioritariamente nunha esquerda histórica, os conflitos contemporáneos da esquerda actual seguen a ser acalados" (Regueira 2008: s/p). O autor suxire así que o relato de consenso que xeralmente promoven as novelas da Guerra Civil non facilita unha problematización da realidade político-social actual que aborde este debate sobre a cuestión nacional nos termos da esquerda independentista actual.

Resulta relevante que esta reflexión de Regueira sexa parte dun artigo no que aborda criticamente as prácticas de normalización (e normativización, tendo en conta o seu carácter prescriptivo) no campo literario galego, que tal como subliña Figueroa, a miúdo consisten "en gobernar a produción mesma, máis que en crear condicións de produción" (2015: 156–157). Tanto o artigo de Regueira como a análise de Miguélez-Carballeira (2013: 176–206) sobre o discurso da normalización destacan como certas obras incómodas reciben menos atención por parte dun campo literario moi vinculado ao poder autonómico, e ás súas políticas de subvencións e promoción institucional. Disensións respecto do discurso da normalidade democrática e do modelo autonómico, como as que representa a novela de Janeiro, supoñen afastarse dos propios mecanismos de consagración literaria vinculados a estes poderes. Nesta liña resulta esclarecedora a seguinte reflexión de Isaac Lourido: "o normal nom se construi mais que na violência dos consensos impostos polas classes e grupos hegemónicos, anulaçom da dissensom,

na negaçom dos conflitos" (2014 [2011]: 59). As fricciónS que a novela de Janeiro produce no campo literario galego enténdense na vinculación histórica deste cun consenso identitario-cultural inserido nun contexto amplo que abordamos a continuación.

Á *Cultura da normalización*, que dominou o debate cultural galego trala aprobación do Estatuto de Autonomía no 1981, sumáronse nos últimos anos o concepto *Cultura da Autonomía* (CA) e *Cultura da Transición de Galiza* (CTdGa). Estes foron empregados por autores como Daniel R. Cao (2015) e David Rodríguez (2018), no primeiro caso, ou Jorge Linheira (2018), no segundo, en diálogo co termo *Cultura da Transición* (CT) acuñado por Guillem Martínez (2012). No contexto español, a CT refírese ao paradigma cultural hexemónico ao servizo da lexitimación do réxime político post-1975 e que dende o final do Franquismo estabeleceu os límites do pensábel e do opinábel en aras dun consenso aproblemático que pretendía manter a estabilidade democrática (Martínez 2012: 50). A este marco crítico teñen contribuído diversas voces como Amador Fernández-Savater (2012, 2013), Luis Moreno-Caballud (2013), Luisa Elena Delgado (2014), Germán Labrador Méndez (2017) ou as que recolle o volume colectivo homónimo editado polo propio Martínez, *CT o la cultura de la transición: crítica a 35 años de cultura española* (2012). Segundo Martínez, unha das consecuencias da CT é que "desaparecen todos los productos culturales problemáticos —en todas sus modalidades: social, política, sí, pero también formal y estética" (2012: 130). Incidindo nesta idea, Fernández-Savater puntualizaba que o horizonte de posíbeis limitado pola CT atinxe tamén ao relato histórico, á memoria, e afecta a nosa lectura do presente ao pautar "[e]n torno a qué debemos pensar y en qué términos. Qué debemos recordar y en función *de qué presente* debemos hacerlo" (2012: 668, cursiva no orixinal). Esta implantación dunha memoria non problematizadora, desconectada dos conflitos abertos da actualidade, está no centro das críticas de Becerra Mayor e Regueira á temática da Guerra Civil tanto na literatura española como na galega. Como veremos, a aplicación que Linheira fai do paradigma da CT no contexto galego (CTdGa) advirte tamén sobre a eliminación que se produciu dos discursos sociais e culturais máis críticos, entroncando coa idea exposta por Lourido sobre o consenso imposto polos grupos hexemónicos que nega o conflito.

No seu ensaio *Consenso e ideología en la transición política española* (1998), Pablo Oñate Rubalcaba partía do traballo de Jürgen Habermas á hora de examinar a

lóxica do consenso que protagonizou o proceso constituínte. Os presupostos dialóxico-consensuais desenvoltos polo filósofo alemán na súa teoría sobre a comunicación e a democracia contemplan unha discusión aberta, sen restricións e en igualdade de condicións, onde os acordos se basearían nunha argumentación racional e libre. Pola contra, durante a Transición española, "[e]l supuesto consenso se alcanzó sin discusión, sin argumentación, negando el conflicto y el disenso, ahogándolos, y evitando que se expresaran publicamente" (1998: 282). Nun libro máis recente, Luisa Elena Delgado formula esta mesma idea apoiándose na análise que Jacques Rancière artella en *La mésentente. Politique et philosophie* sobre a "democracia de consenso" como a concepción dunha orde social que non deixa espazo para a disidencia e cuxo poder político estabelece "un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como discurso y otra como ruido" (Rancière en Delgado 2014: 52). A autora analiza, ademais, como a cultura foi empregada dentro da CT para suturar e invisibilizar as feridas causadas polo conflito na fantasía dunha España unida, cohesionada e inmersa na normalidade democrática. A cultura é crucial na instauración dese consenso, pois funciona como espazo de construción simbólica da realidade, limitando tamén o horizonte de posíbeis. Moreno-Caballud (2013: 105) refírese á cultura como xeito de producir sentido, en diálogo coa tradición crítica do materialismo histórico que explica como a clase dominante emprega a educación, os medios de comunicación e a cultura para manter o seu poder e a orde estabelecida. Aquí resulta clave o concepto de hexemonía de Antonio Gramsci, que se refire ao proceso polo cal o poder das clases dominantes non é exercido (só) a través da coerción, senón mediante a instauración dunha determinada lóxica que reproducen as institucións culturais dentro da sociedade civil. Se ben Gramsci diferencia a sociedade civil (o ámbito no que se desenvolve a hexemonía) fronte á sociedade política (representada polos aparatos de coacción do Estado), nalgunhas partes do seu pensamento "o concepto de hexemonía é definido como síntese do consentimento-guía e da coerción, e por tanto supón o recoñecemento da intervención das institucións estatais neste proceso" (González-Millán 2000: 33). A CT, polo tanto, pode entenderse como a hexemonía cultural durante as tres décadas seguintes á aprobación da Constitución en 1978, que impuxo un determinado discurso sobre a realidade baseado nesa lóxica do consenso.

Non obstante, como ben expón Delgado, non se pode consensuar o que queda fóra do marco da negociación (2014: 51). E a cuestión territorial foi unha das problemáticas que tratou de borrar a CT, o cal resultou fundamental para o xeito no que o proceso autonómico na Galiza construíu un horizonte de posíbeis que excluía determinadas perspectivas sobre a cuestión nacional. Miguélez-Carballeira (2016) apunta nesta dirección ao explicar o importante papel que nos discursos políticos e culturais da época desempeñou a representación da Galiza como submisa e aproblemática a través do tropo do sentimentalismo, contraposta ás esixencias de Cataluña e Euskadi. Esta imaxe sentimental e feminizada da Galiza formou tamén parte do discurso histórico do galeguismo culturalista (Miguélez-Carballeira 2013), cun importante papel na aprobación do Estatuto de Autonomía. Ramón Villares fai fincapé na importancia crucial da cultura no proceso autonomista "no duplo senso do seu valor identitario e do grupo galeguista definido polo seu 'culturalismo'" (2008: 25), afirmando que nunha autonomía construída por actores políticos non-nacionalistas, "[p]or máis que pareza contraditorio, un modo de entender a cultura galega trunfou de forma esmagadora nos tempos da autonomía" (2008: 36). Entendemos que esta afirmación alude, precisamente, á Cultura da normalización e ao papel que tivo o galeguismo culturalista na adopción de medidas como a oficialización do galego e a súa norma ortográfica, ou a creación dunha rede de institucións culturais cuxo papel era promover a cultura galega. Non obstante, Rodríguez critica o culturalismo apolítico co que estas institucións serviron ás estruturas e poderes autonómicos (2018: 44).[17] Linheira coincide con isto ao describir a orixe da CTdGa como un

> pacto entre las élites del sector galleguista de la cultura —personificado entre otros en el colectivo o holding de cariz político-intelectual Realidade Galega— con el poder de las élites franquistas, con el primer presidente preautonómico Rosón y Fraga Iribarne a la cabeza (2018: 132)

Deste xeito, mentres os primeiros garantían para si certas cotas de control sobre as institucións culturais autonómicas, os segundos apropiáronse dos elementos culturais

17 A perspectiva coa que o galeguismo culturalista chega ás institucións durante a Transición non pode deslindarse do seu pasado construíndo unha alternativa á resistencia anti-franquista que incluía a disolución do Partido Galeguista e a aposta por vías que explorasen as posibilidades de acción cultural que deixaba a ditadura, rexeitando calquera acción de confrontación directa co Franquismo.

diferenciais e dos símbolos do nacionalismo histórico coa finalidade de lexitimarse, mais baleirándoos de significado a través dunha política cultural folclorizante e tratando de erradicar calquera influencia dos grupos nacionalistas (Linheira 2018: 298–299).[18] Produciuse así a supresión das culturas radicais da Transición galega debido a esta "alianza entre cultura y poder, [...] repentinamente hermanados alrededor del mismo proyecto de *normalización* y modernidad, pacto que dejaba a un lado el papel de la cultura como herramienta y práctica crítica" (Linheira 2018: 285, cursivas nosas).

Esta eliminación da crítica aos valores da Transición levouse a cabo en boa medida mantendo ao nacionalismo de esquerdas fóra dos acordos autonómicos artellados no Estatuto dos dezaseis e no Pacto do Hostal no 1979. Segundo Villares, os grupos nacionalistas foron excluídos do debate debido á súa oposición tanto á vía reformista do proceso constitucional como a unhas bases autonómicas que consideraban insuficientes para Galiza (2008: 32). A postura crítica do nacionalismo foi interpretada a miúdo como falta de capacidade para adaptarse a un contexto social moito máis conservador que lles impediu gañar apoio electoral (Beramendi 2007: 1112; Villares 2008: 31; Velasco Souto 2012: 168–169). O novo panorama político que presentaba a aprobación da Constitución española e do Estatuto de Autonomía semellaba requirir unha adaptación ao novo sistema, que segundo Justo Beramendi pasaba, entre outras cuestións, polo afastamento do "independentismo radical" e unha maior ambigüidade respecto da cuestión da autodeterminación: "[os]s sucesivos fracasos electorais e a consolidación do 'Estado das Autonomías' [...] fixeron comprender finalmente a unha parte da UPG e da ANPG que, de seguir así, o BNP corría perigo de caer na mesma marxinalidade que os independentistas declarados" (2007: 1116).[19] A vitoria desta postura no debate celebrado en setembro de 1982 na asemblea de Riazor, que pretendía conformar a unidade de amplos sectores do nacionalismo, produciu que o movemento

18 O polémico retorno dos restos de Castelao do exilio en 1984 realizado polo goberno do PP para ser enterrados no Panteón de Galegos Ilustres é un dos episodios destacados por Linheira nese proceso de apropiación simbólica (2018: 282). O efecto lexitimizador que se buscaba con este acto pode poñerse en relación co que operou no contexto español a través da volta do exilio de intelectuais de esquerdas como Jorge Guillén, Rafael Alberti e María Zambrano, figuras que foron desposuídas de carga política e "historical significance and packaged as highly emotive representations of migrants' return to their beloved homeland" (Miguélez-Carballeira 2016: 211).

19 A Asemblea Nacional Popular Galega (AN-PG) foi unha formación suprapartidista de varias forzas políticas creada en 1975, que xunto á UPG deu lugar á coalición electoral Bloque Nacional Popular (BNP). O esforzo por desenvolver unha vía frontista daría finalmente lugar ao Bloque Nacionalista Galego (BNG) en 1982.

independentista e o nacionalismo maioritario, aglutinado no Bloque Nacionalista Galego, emprendesen camiños separados. De maneira que o discurso do independentismo sobre a cuestión nacional e o conflito co Estado, incluíndo a súa dimensión violenta, quedou relegada tanto ás marxes da Cultura da Autonomía como do propio nacionalismo.[20]

A perspectiva visibiliza estas cuestións, presentándoas non como un capítulo pechado da historia galega contemporánea, senón como unha problemática aberta. Sinalar o conflito xera tensións precisamente por abrir brechas no discurso do consenso político imposto e nas dinámicas culturais que o reforzan reproducíndoo. Cabe lembrar aquí o que Lourido apuntaba no seu artigo "Contra a normalização" a respecto da necesidade de construír unha sociedade crítica coas institucións políticas oficiais, xunto coa tarefa pendente de comprender a "construçom nacional como um processo dinámico, dialético, conflituoso, autocrítico, interminável" (2014 [2011]: 59). Porén, que a loita armada e o independentismo galego estean infra-representados no discurso literario galego non implica que todas as obras que abordaron estes temas foran recibidas negativamente ou quedasen relegadas ás marxes do canon. De feito, o breve número de novelas (todas elas de autoría masculina) que trataron estas cuestións antes ou despois de Janeiro acadaron maior visibilidade e recoñecemento que *A perspectiva*. Como mostrará a nosa análise, en liñas xerais, isto debeuse aos diferentes mecanismos de lexitimación literaria que experimentaron os seus autores e que contribuíron a canonizar as súas obras a pesar das reticencias que puideron existir cara a elas inicialmente (o caso de Xosé Luís Méndez Ferrín e Roberto Vidal Bolaño). Mais outras novelas, como as de Diego Ameixeiras ou a de Luís Paradelo, gozaron dunha acollida positiva ao non presentar un enfoque que problematizase o presente ou quebrase o marco de consenso existente.

Sen dúbida, unha da novelas máis coñecidas dese grupo é *Retorno a Tagen Ata* (1971) de Xosé Luís Méndez Ferrín, considerada unha obra emblemática da literatura galega. O seu relato mítico-épico sobre a loita pola liberación nacional de Tagen Ata, oprimida por Terra Ancha, funciona como alegoría nacional da Galiza con respecto ao

20 Lourido xulga fundamental na consolidación da hexemonía do modelo normalizador (e da CA, engadiriamos) a evolución do nacionalismo "desde um certo anti-institucionalismo (a negaçóm do Parlamento Autonómico, a crítica radical da Lei de Normalización Lingüística, o boicote a García-Sabell, e por aí fora) para a participaçóm no reparto do poder —oficial e simbólico, nas instituiçóns políticas e nas fundaçons—" (2015: 6).

Estado español representada a través dun imaxinario xeográfico e político inzado de paralelismos (López Sández 2007). No entanto, a pesar da súa actual posición canónica, en 1985 Francisco Salinas Portugal referíase a ela como "unha pequena novela sen moita fortuna por parte da crítica" (1996 [1985]: 43), o cal ten sido atribuído a motivos ideolóxicos (Rodríguez Alonso 2011; Regueira 2017: 270). Estas reticencias explícanse pola lectura simbólica que se fixo da obra, segundo a cal esta representaría a confrontación a partir da década dos cincuenta entre o movemento de resistencia político-armado herdeiro do nacionalismo galego no exilio, por un lado, e o galeguismo culturalista na Galiza, polo outro (Capelán 1995; Angueira 2009: 565). A figura de referencia do segundo, Ramón Piñeiro, foi así identificada reiteradamente co personaxe traidor á causa nacional, Ulm Roam, a pesar da insistencia de Méndez Ferrín por desmentilo (Salgado e Casado 1989: 213).[21] En *Bretaña, Esmeraldina* (1987), o autor trata de novo a cuestión da loita pola independencia en clave alegórica. O seu protagonista é un preso político de orixe bretoa condenado pola súa "entrega revolucionaria á causa da liberación nacional de Tagen Ata —que equivale a dicir á causa da liberación de todos os pobos asoballados, como é tamén Bretaña—" (Méndez Ferrín 1987: 20). Anxo Angueira ve neste personaxe "un espello dos nacionalistas, dos independentistas presos" (2009: 533), nun contexto histórico (finais da década dos setenta e os oitenta) no que a loita armada si era asumida por unha parte do nacionalismo. Angueira ten feito fincapé na negativa acollida que tivo esta obra, sobre todo entre a crítica académica (2009: 09). Porén, se ben é certo que a recepción crítica desta foi desigual, o proceso canonizador que experimentou a obra de Méndez Ferrín atinxiu tamén a *Bretaña, Esmeraldina*.[22] Proba disto son os estudos que existen sobre ela

21 *Retorno a Tagen Ata* foi publicada por Castrelos na colección popular "O Moucho", e non por Galaxia como as novelas anteriores do autor. Na crítica que Piñeiro fixo desta obra en *Grial* afirmaba que a obra non amosaba todo o talento do autor debido ao seu exceso de "esquematismo maniqueo" (1996 [1971]: 92) e María Camiño concordaba con el en que "peca de sinxeleza parabólica" (1996 [1972]: 98). A estes dous exemplos contraponse a moi positiva opinión de José Luís García Mato (1996 [1971]) nunha breve crítica publicada no xornal bonaerense *Galicia*, ou a de Xosé Manuel Beiras unha década despois (1996 [1982]). O feito de que estas diferentes perspectivas veñan do ámbito de Galaxia, por unha banda, e do galeguismo do exilio e de defensores dunha vía política revolucionaria, por outra, viría a confirmar a lectura de Rodríguez Alonso e Regueira sobre as reticencias ideolóxicas cara á novela por parte do primeiro sector.

22 Anxo Tarrío describiuna como desafortunada e panfletaria, pero sinalaba outras lecturas da novela máis positivas. Entre elas citaba as de Carmen Blanco, J. Carlos Quiroga, Sonsoles López Pérez e a de X. L. Franco Grande, quen calificou *Bretaña, Esmeraldina* de "fito na nosa narrativa" (Tarrío 1994: 358).

(Mariño Gómez 2003; Angueira 2009; López Sández 2007), a súa reedición por Xerais no 2007 e o feito de que xa no 1991 fose incluída no manual de retórica de Claudio Rodríguez Fer, *Arte Literaria*, no que "a reducida nómina de autores e a concentración en tan poucos textos intensifican o efecto canonizador do manual" (González-Millán 1996: 374). As referencias aos pobos sometidos nestas dúas novelas e o seu ton épico favoreceron a súa lectura como alegorías nacionais, malia que o seu discurso sobre a loita armada non alude a un tempo histórico nin a referentes concretos. Non obstante, esta atemporalidade e o seu enfoque mítico permitiron tamén outras interpretacións máis inocuas, o que explicaría que *Retorno a Tagen Ata* puidese ser publicada no 1971, aínda en pleno Franquismo. A crítica que Xesús González Gómez fai de *Bretaña, Esmeraldina* sinala o efecto desactivador que esta aproximación ahistórica pode producir:

> No contexto da súa propia realidade, esta obra non esclarece os feitos, non os torna transfigurados á súa dimensión histórica real, pola contra, quítalles a súa carga explosiva, cúbreos coa roupaxe do mito e, en definitiva, traizóaos. [...] E é que a negación dunha historia que non agrada (a propia, a de Galicia) e a imposibilidade de elección conducen ó autor, ¿necesariamente?, a unha traslación [sic] desta negación (a da propia historia) ó plano da elección formal: elixir todas as técnicas implica á vez non elixir ningunha. (1995: 421–422)

O relato mítico-épico en clave alegórica de Méndez Ferrín contraponse á ficcionalización da cuestión independentista e da loita armada con claras alusións a referentes históricos pola que apostan tanto Janeiro como Vidal Bolaño e Paradelo. Agora ben, este enfoque resultou máis ou menos problemático dependendo da proximidade no tempo de tales referentes e de se eran presentados como conflitos abertos ou pechados.

A obra de teatro *Rastros* (1998) de Vidal Bolaño foi publicada por Positivas dez anos despois da aparición de *Bretaña, Esmeraldina*. Esta peza comparte con *A pespectiva* unha visión intimista que, sen deixar de aludir á problemática colectiva, sinala as vivencias e os custos persoais que afronta quen milita na loita armada e os seus achegados. Este paso dun relato épico sobre o tema, no que o foco residía exclusivamente no social, a unha visión máis persoal coincide coa mesma tendencia

sinalada por Iban Zaldua a partir da década dos noventa na literatura vasca sobre o conflito armado (2016: 1147). A pesar de que en 2013 Vidal Bolaño foi homenaxeado no Día das Letras Galegas, o autor atopou dificultades para difundir dita peza a finais da década dos noventa. O crítico de teatro Roberto Pascual afirma que esta foi condenada á marxinalidade na rede de representacións teatrais daquel entón e apunta que a súa dureza e os temas que trata "puideron servir de argumento a moitos programadores e coidadores do gusto dos seus públicos para deixaren á marxe este espectáculo, que sobreviviu con escasas funcións a [sic] un país des-regularizado en materia de estabilidade artística" (2013: 154). En *Rastros*, ademais do suicidio e da drogadicción, Bolaño aborda a manipulación dos medios de comunicación respecto do conflito independentista, a dispersión de presos políticos ou o abandono destes polo movemento nacionalista, o que converte a obra "(n)un recordatorio que el sabía desagradábel e molesto" (Tato Fontaíña 2015: 159). Porén, a través de diferentes personaxes a peza tamén representa a postura daquelas persoas que sempre condenaron esta vía de loita, a das que renegaron máis tarde dela, ou a de quen, mesmo apoiando os presos, a consideraban un capítulo pechado da historia:

> Esther: ¡Perdestes, joder [sic]! ¿Ou é que aínda non te enteraches? Non hai nada malo en renderse cando se perde. E non me veñas coa pirolada de que esta é unha batalla e non a guerra. Non queda nin memoria de vós. Entre uns e outros xa o cantastes todo. Non tes ningún marrón que lle facer comer a ninguén, e aí fóra non hai nin patria, nin nación, nin idea, que mereza que botedes un día máis aquí dentro, por ela. (Vidal Bolaño 1998: 86)

Este fragmento resume ben a representación que a obra fai da loita armada como unha vía esgotada que ten os seus últimos cabos soltos nos presos. En consecuencia, o conflito en si mesmo percíbese como pechado debido á derrota que supón unha Galiza alienada de si mesma e das persoas que se sacrificaron loitando pola súa liberdade. Este enfoque de clausura é o contrario do que ofrece Janeiro, que como veremos incide, precisamente, na vixencia do conflito no século XXI.

Na primeira década do 2000 tan só *A perspectiva desde a porta* (2009) e *Xelamonite* (2006) desenvolveron este tema como parte central das súas tramas. Secasí, Xerais publicou varias novelas nas que a loita armada aparece de xeito tanxencial e que

gozaron de boa acollida: *A morte de A* (2003) de Anxo Angueira e dúas novelas de Diego Ameixeiras, *Baixo mínimos* (2004) e *Asasinato no Consello Nacional* (2010). Na obra de Angueira o tema queda reducido á mención de que unha das personaxes pertence a un grupo armado dentro da actividade revolucionaria clandestina dos anos setenta, un feito sen apenas relevancia para o argumento. Pola súa banda, Ameixeiras ofrece en *Baixo mínimos* unha visión pseudo-política e por veces caricaturesca dun imaxinario "Grupo Independentista Armado (GIA)" (2004: 20), que aparece involucrado nunha trama detectivesca e como parte do escenario socio-político galego de fondo. Así mesmo, *Asasinato no Consello Nacional* é un thriller político con certo ton irónico no que se investiga o asasinato dun deputado do parlamento galego pertencente ao BNG e no que se esmiúzan os asuntos internos do partido. A loita armada e o proceso de ruptura do BNG cos grupos independentistas na década dos oitenta aparecen brevemente explicados por un dos cargos dese partido que se refire a eles en ton despectivo, definindo ao PCLN como extremistas e proetarras (Ameixeiras 2010a: 161). [23] Tempo despois, un daqueles militantes expulsados trata de matalo reprochándolle unha suposta fraude nas votacións que decidiran o futuro da liña ideolóxica do BNG. Con todo, a excepción de varias referencias históricas, a trama desenvólvese principalmente arredor do xogo parlamentario e dos debates internos do partido acontecidos no contexto do 2009, tras o final do goberno bipartito en coalición deste co PSdeG-PSOE. A novela acadou un grande éxito, ratificado pola rápida impresión dunha segunda edición (Ameixeiras 2010b: 14), o amplo espazo que ocupou nos medios e a boa acollida da crítica (Araguas 2010; Jaureguizar 2010; Mariño 2010; Martínez Bouzas 2010; Nicolás 2010a), ademais do premio ao Libro do ano da Federación de Libreiros, que destacou "a aposta do autor por unha literatura que conxuga a comercialidade sen desdeñar a calidade" (Franjo Santiago 2011). Significativamente, Daniel Salgado contrapoñía este éxito co difícil camiño editorial que afrontara *A perspectiva*:

> Ameixeiras pasou ao papel ruxe-ruxes, lugares comúns e informacións de prensa sobre o nacionalismo parlamentario e construíu unha trama prototípica do noir

23 O PCLN (Partido Comunista de Liberación Nacional) foi creado no 1986. Despois de ser expulsado do BNG por apoiar a Herri Batasuna nas eleccións europeas, uniuse con outros grupos do independentismo como Galiza Ceive-OLN cos que conformou a Frente Popular Galega (FPG) no 1988.

> contemporáneo máis comercial. O seu éxito contrasta coas dificultades que atopou *A perspectiva desde a porta* (2009), de Patrica A. Janeiro. (2010: s/p)

Esta diverxencia pode explicarse polos factores máis repetidos a respecto da primeira: a práctica dun xénero comercial e o morbo do "'voyeurismo' practicado verbo da intriga política" (Beiras 2010: 4). Fronte a este enfoque detectivesco que se centra nas liortas internas e no contexto dun nacionalismo que acaba de fechar o seu primeiro paso polo goberno autonómico, a novela de Janeiro ten de fondo a represión do Estado tanto aos movementos nacional-populares na posditadura como ao movemento independentista contemporáneo.

Pouco antes, Luís Paradelo publicaba en Galaxia *Xelamonite* (2006), con certos elementos do thriller combinados cunha mirada subxectiva a través da experiencia do protagonista. Nela, a loita armada é presentada nun tempo indeterminado da postransición e a través dun exmilitante que sen desexalo se ve de novo involucrado nunha acción da banda armada á que pertencera. Como sucedía en *Rastros*, esta novela ofrece unha perspectiva múltiple sobre a loita armada a través das opinións dos personaxes. Mais no caso de *Xelamonite*, a narración en primeira persoa busca xerar unha identificación coa postura do protagonista, cuxo discurso mestura a crítica á represión estatal e a simpatía cara a postulados independentistas cun profundo escepticismo sobre a resistencia armada:

> —Escoita, escoita... Respecto que non escatimedes sacrificios para erguer unha identidade que se vén abaixo. Rompedes coa vosa realidade inmediata e corredes un gran perigo, mais non creo que, a pesar de todo ese esforzo, poidades mobilizar nada socialmente significativo. Non vexo que estean aí, agardando por vós. Non lle vai caer o veo a ninguén coas vosas accións. Non é o tempo, non é o tempo... (Paradelo 2006: 68)

A calidade da voz do protagonista como testemuño dun exmilitante contribúe a darlle autoridade á súa perspectiva sobre a loita armada cando a presenta como unha vía de resistencia carente de lexitimidade no momento contemporáneo. Neste sentido, resulta esclarecedora a análise que Luis Gonçales Blasco facía da novela na páxina promocional da editora:

> Neste aspecto ten bastante que ver coa peza teatral *Rastros* de Vidal Bolaño quen, como Paradelo, non xulga nin condena, mais a conclusión que tiramos da súa lectura é (en ambos os autores) que, hoxe, se trata de un [sic] camiño sen saída que pode desembocar na morte, no escepticismo ou no cárcere (Gonçales Blasco 2006: s/p)

A pesar da pretendida neutralidade á que alude Gonçales Blasco, a novela ofrece unha mirada negativa e escéptica sobre a loita armada, sen condenala de forma tallante pero presentándoa como unha forma de resistencia estéril e superada. As limitacións que atopou a obra de Janeiro contrastan tamén coa ampla difusión que Galaxia fixo de *Xelamonite* e as positivas críticas que recibiu tanto en medios especializados como *Grial* (Valverde 2007) e *Protexta* (Liñeira 2007), como na prensa, do que é un exemplo significativo a crítica de Xosé Luís Caneiro (2006) en *La Voz de Galicia*. A pesar de manifestar as súas reticencias cara ao tema, Caneiro aplaude o texto por como amosa as dúbidas e razóns dos personaxes. Esta afirmación, e o feito de que tanto o medio como o autor da crítica estean próximos ás elites políticas da CA, evidencian que, malia o tema poder ser en si mesmo unha desvantaxe, o enfoque dende o que se aborda é clave á hora de ser asimilado ou non polo sistema.[24]

Ao contrario do que vimos nas propostas anteriores, *A perspectiva* non presenta a dimensión violenta do conflito nacional dende un enfoque mitolóxico-épico ou como un episodio histórico pechado. Pola contra, este aparece como unha problemática aberta e bidireccional, onde o Estado exerce violencia represora e a ideoloxía independentista en si mesma é criminalizada. As representacións históricas do conflito como un fenómeno superado que vimos en *Rastros* e *Xelamonite* relaciónanse coa desactivación de grupos armados como LAR (Loita Armada revolucionaria) (1978–1984) ou EGPGC (Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive) (1987–1991), cunha traxectoria testemuñal e unha violencia orientada maioritariamente contra elementos loxísticos.

24 *La Voz de Galicia* recibe unha das maiores subvencións da Xunta aos xornais galegos (Público 2017). Por outro lado, son públicas as declaracións de Caneiro sobre o seu desencanto co nacionalismo e o "izquierdismo", así como a súa proximidade cos poderes institucionais, como mostra o acto de presentación dunha das súas novelas na Casa del Lector de Madrid, no que participaron a título persoal o presidente da Xunta Alberto Núñez Feijoó, Darío Villanueva, director da Real Academia Española, e César Antonio Molina, exministro de Cultura (Caneiro 2016).

Porén, Janeiro trae unha parte do argumento da súa novela ao presente. E se o best-seller de Ameixeiras representaba os avatares do nacionalismo maioritario tras o seu paso polo poder autonómico, Janeiro pon o foco na súa zona en sombra, fóra da política institucional, na que continúa o movemento independentista. A descrición que aparece en *A perspectiva* dunha operación policial contra o independentismo é doadamente identificábel coa Operación Castiñeira levada a cabo no 2005. Esta lectura é referendada polos paratextos da obra nos que Janeiro se presenta como testemuña de parte daquela actuación policial: "obrigada tamén, como non, aos doce gardas civís encapuchados que asaltaron o meu centro de traballo unha tarde de novembro, sen eles esta historia xamais existiría..." (2009a: 223). Esta actuación debe poñerse no escenario político no que o Estado español, no marco da nova lexislación antiterrorista, agudizou a súa presión sobre o independentismo político, apoiándose na suposta existencia do grupo armado Resistencia Galega (Rios Bergantinhos 2014: 208). Porén, Rios Bergantinhos describe do seguinte xeito a realidade actual do conflito entre o Estado e o movemento independentista:

> Spanish state forces, however, with the Audiencia Nacional at the forefront as the exceptional jurisdictional body replacing the Francoist Public Order Tribunal, have led a repressive campaign against the Galizan pro-independence movement on the grounds that RG does fit the description of a terrorist organization. The wave of arrests, internments and trials of Galizan pro-independence activists since 2011 needs to be placed in the context of a renewed attempt by the Spanish central government to reinstate the old structure of hostility between the centres of Spanish power and the insurgent peripheries, which proved electorally successful at the height of Basque armed campaigns. (2014: 208)

A novela de Janeiro abre así cuestións como a da falta de garantías democráticas no Estado actual e a vulnerabilidade da cidadanía disidente, presentando a Transición como un proceso falido na ruptura coas estruturas opresoras do Franquismo e impugnando o discurso de consenso da CT. Así mesmo, ao representar a situación de represión que vive o movemento independentista, o texto trae á luz cuestionamentos respecto do conflito nacional que quedaron fóra do horizonte de posíbeis implantado co réxime autonómico. Na seguinte sección examinaremos como este enfoque se desenvolve

literariamente en *A perspectiva* e a relevancia que nel adquire a mirada feminista que atravesa a narración do conflito.

2. 2 *A perspectiva desde a porta*: feminismo, violencia e conflito nacional

A representación de Janeiro da dimensión violenta do conflito nacional como un problema vixente na actualidade é, como vimos, un dos aspectos que diferencian a súa novela doutras que trataron a loita armada independentista. Nesta cuestión afondaremos a continuación, entendendo que dita mirada crítica e incómoda sobre o debate nacional é un dos factores que condicionaron a súa peor acollida. Por outro lado, malia que algunhas desas obras inclúen representacións de mulleres activas nese contexto (lembremos a Rotbaf Luden de *Retorno a Tagen Ata* ou as combatentes anónimas de *Morte de A* ou de *Xelamonite)*, *A perspectiva* incorpora, ademais, un enfoque de xénero transversal que a afasta dos relatos en clave alegórica sobre violencia política e conflitos nacionais. Polo tanto, analizaremos tamén este tratamento no que se solapa o público e o privado, visibilizando diferentes problemáticas de xénero no ámbito da militancia: a necesidade das mulleres de reafirmar a súa axencia política fronte a actitudes patriarcais, a dificultade para compatibilizar maternidade e militancia, xunto coa (de)construción dos modelos de masculinidade revolucionaria.

As dúas xeracións dunha familia e a implicación das súas protagonistas femininas na situación política do momento conectan en *A perspectiva* dous períodos da historia contemporánea galega: os primeiros anos da Transición e a vaga represiva contra o independentismo de comezos do século XXI. Nadia é a avogada dun sindicato galego que na actualidade defende a un militante independentista, despois de que o partido político deste fose ilegalizado por supostos vínculos coa loita armada. Vinte anos antes, a xove Malvina, futura nai de Nadia, descobre o movemento nacionalista e participa nun grupo armado xunto co seu compañeiro Braulio. A parte da historia que transcorre na década dos setenta recrea o movemento estudantil en Santiago de Compostela e a represión policial para aplacar as crecentes protestas trala morte do ditador. Esta representación coincide coas críticas que comezaron a aparecer no século XXI contra o discurso oficial sobre a Transición, que a presenta como pacífica e, polo tanto, invisibiliza non só as numerosas mobilizacións obreiras, estudantís e nacionalistas que tiveron lugar, senón tamén a violencia que o Estado exerceu sobre elas

(Ruiz-Huerta Carbonell 2009; Sánchez Soler 2010; Rodríguez López 2015; Wilhelmi 2016). Na novela esta situación aparece condensada na explicación que Braulio lle dá a Malvina o día que se coñecen, xusto despois de que el se refuxiara das cargas policiais no bar do tío da moza:

> Perseguíano porque protestaba, porque demandaba un ensino nacional, científico e popular. Perseguíano […] porque organizaba xuntanzas e difundía panfletos perigosos para rebelar España, porque lía e pensaba e porque non calaba o que pensaba. Perseguíano do mesmo xeito no que catro anos antes deran caza e asasinaran a Chema Fuentes, os mesmos verdugos que torturaban nas cadeas exactamente o mesmiño que antes da democracia (Janeiro 2009a: 112)

Neste fragmento denúnciase a continuidade dos mecanismos represores e o *status quo* político e económico do Franquismo, cuxo aparato administrativo, estruturas xurídicas e forzas policiais funcionaron como institucións bisagra, en palabras de Alejandro Ruiz-Huerta Carbonell, que non por adaptarse á democracia asumiron os valores desta (2009: 225–228). A mención ao asasinato do estudante Chema Fuentes, que tivo lugar en decembro do 1972 e contribuíu á constitución no 1973 de Estudantes Revolucionarios Galegos (ERGA) (Diéguez Cequiel 2015: 336), sitúa a acción arredor do 1976, dentro dos círculos estudantís da capital galega que estaban a participar no proceso de reorganización do movemento nacionalista (Velasco Souto 2012: 96–97; Rios Bergantinhos 2014: 196; Diéguez Cequiel 2015: 336).

É neste contexto no que *A perspectiva* sitúa o xurdimento da loita armada independentista como parte dun conflito nacional co Estado, onde a violencia é bidireccional pero exercida en condición desiguais. Braulio e Malvina participan na creación dun grupo armado que prepara accións violentas para darlle visibilidade ás demandas políticas do partido nacionalista no que militan. Na súa primeira acción de sabotaxe a unhas torres eléctricas varios membros do grupo son detidos, Braulio entre eles. Nese momento, a actuación policial pon de manifesto a violencia represiva do Estado, que mesmo despois da ditadura usa a tortura contra os movementos insurxentes. Como se desprende do seguinte fragmento no que se describe parte da tortura, a novela presenta esta violencia como normalizada e auspiciada polo Estado: "un *eficiente funcionario* enganchaba os polos dunha pequena batería eléctrica aos dedos da man

dereita de Braulio" (Janeiro 2009a:154, cursivas nosas). Así mesmo, o feito de que Braulio sexa asasinado na cadea, despois de descubrir a identidade dun infiltrado da policía no seu grupo armado, revela o alcance desa violencia de Estado. Abordar esta cuestión como o fai *A perspectiva* supón visibilizar o que Ruiz-Huerta Carbonell chamou as "zonas escuras da violencia", referíndose á "tortura como violencia al servicio del poder, [que] ha ocupado y ocupa un lugar importante en la transición y en la democracia" (2009: 256). Este autor afirma que a análise da violencia política en España se reduciu ao terrorismo de ETA, quedando así ocultos os mecanismos de represión violenta por parte das estruturas estatais. A falacia dunha Transición pacífica é tamén refutada por Mariano Sánchez Soler en *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975–1983)* (2010). Ademais de referir as accións de organizacións como ETA e os Grapo, Sánchez Soler analiza a represión indiscriminada contra as mobilizacións cidadás e a "violencia política generada en España desde los aparatos del estado, en prisiones, comisarías y cuartelillos" (2010: 20).[25] A este respecto, Janeiro relaciona a situación do posfranquismo coa actualidade, introducindo a sombra da tortura na trama contemporánea da novela a través das alusións a esta realidade por parte dos militantes independentistas (Janeiro 2009a: 37) e dos constantes temores de Nadia pola seguridade do seu defendido na cadea. Así mesmo, denúnciase a ausencia de crítica social, mesmo entre aqueles grupos politicamente comprometidos, como é o caso Ton, compañeiro sentimental de Nadia e militante nacionalista coma ela: "[é] curioso que unha persoa adulta e informada poida deixar de tomar en serio as detencións ilegais, torturas, e todo tipo de violacións de dereitos que se producen nos cárceres occidentais a diario, pero Ton fíxoo" (2009a: 45).

A constatación da carencia de garantías democráticas tanto na Transición como en pleno século XXI é unha constante ao longo da novela, a través dos paralelismos que estabelece entre a situación de Braulio e a de David, o preso independentista que defende Nadia. Xunto ás prácticas policiais represivas, Janeiro mostra a ausencia dunha auténtica praxe democrática na institución xurídica. Como evidencia disto alúdese á

25 Sánchez Soler identificou 60 vítimas mortais de violencia institucional entre 1975 e 1978 e 61 mortes entre 1979 e 1983 (2010: 353–354). A pesar da inexistencia de datos oficiais, durante ese período as investigacións non institucionais contabilizaron 8 asasinatos e 275 persoas feridas como resultado de malos tratos e torturas baixo a custodia da policía, da Garda Civil ou en instalacións penitenciarias (2010: 304). A isto podemos engadir as evidencias que ofrece a publicación por parte do Goberno vasco do informe *Proyecto de investigación de la tortura y malos tratos en el País Vasco entre 1960–2014* (2017), que mostra como estas practicas seguiron vixentes durante e despois da Transición.

falta de separación entre o poder político e o xudicial, ao escurantismo da instrución do caso de David e á falta de garantías de imparcialidadede, como proba a designación dun xuíz coñecido pola súa ideoloxía anti-nacionalista: "[Nadia] reparou na frase entre aspas que servía de antetítulo á noticia do nomeamento: 'Hay que acabar con el independentismo radical galego antes de que esto se convierta en el País Vasco'" (2009a: 174). A manifestación pública deste sesgo ideolóxico da xustiza é mostra da criminalización social do movemento independentista polas súas ideas políticas, "como se a autodeterminación fose unha enfermidade venérea á que había que poñer fin cunha inxección ou extirpando nos casos máis extremos" (2009a: 173). Esta metáfora da enfermidade á que recorre Janeiro é frecuente na representación dos conflitos que feren ou mutilan o "corpo nacional normalizado", entendido como unha noción de España unitaria e homoxénea (Delgado 2014: 189).

A perspectiva apunta tamén cara ao papel dos medios de comunicación na reprodución desta ideoloxía, como observamos na súa compracencia ante o nomeamento deste xuíz ou no enfoque sensacionalista deste tipo de novas, entre as que Janeiro incluíu algúns titulares reais sobre as detencións a militantes independentistas galegos no 2005 (Janeiro 2017c). Nadia sinala a continuidade do estigma do independentismo ao longo das décadas: "o titular ridículo do xornal que Ton mercara lembroulle a David e as súas discusións, e de socato lembroulle ao seu pai, porque na época na que el ingresara en prisión os titulares de prensa eran exactamente iguais, nada mudara" (Janeiro 2009a: 34). Os intentos da prensa galega durante a Transición por equiparar os movementos nacionalista e independentista co terrorismo son apuntados por Marcos Pérez Pena como un procedemento paralelo á narración que estes facían do proceso autonómico (2005: 634). A publicación de novas que suxerían o vencello dos partidos nacionalistas con ETA e a participación destes en accións armadas, a cal fora insistentemente desmentida, debe poñerse en relación coa construción do marco de consenso que analizamos na sección anterior e que pulaba por deixar fóra do debate político o ideario independentista. Esta dinámica obsérvase tamén nas declaracións do xuíz anteriormente citadas, nas que a comparación entre Galiza e o País Vasco busca reafirmar a idea de que é necesario evitar que a ideoloxía nacionalista e independentista acade o respaldo co que conta na sociedade vasca.

Porén, a novela transcende o conflito entre o movemento independentista e o Estado español abordando tamén os debates dentro do nacionalismo galego. A discusión

nun foro de internet tras as novas detencións de independentistas, entre os que se atopa o defendido de Nadia, mostra o enfrontamento dialéctico entre defensores do grupo independentista MLNG (Movemento de Liberación Nacional Galego) e membros da UPG, o sector máis antigo do BNG e aos que os primeiros se refiren como "upegallos" (2009a: 37). Así mesmo, este conflito faise patente nas reticencias do marido de Nadia cara ao caso no que ela traballa, e nas do propio David cara a Nadia:

> Cando falaba con Ton sobre David el anoxábase e non comprendía porqué [sic] puña tanto empeño en sacalo do apuro, e cando falaba con David do seu caso el fitábaa con desconfianza, pertencendo ao vello partido ela non era de fiar, era quen de vendelo por trinta denarios de prata ou un cargo na Xunta, iso líase nos ollos do rapaz. (Janeiro 2009a: 38)

Aquí aparece a idea, xa presente en *Rastros*, do abandono dos presos independentistas por parte dos partidos nacionalistas, aínda que neste caso as alusións ao conflito interno son máis directas. A traizón por un cargo na Xunta na que pensa David remítenos de novo ao proceso a través do que se instituíu o marco do xogo político autonómico. Como xa explicamos, nese momento o independentismo foi marxinalizado tamén polo nacionalismo maioritario que trataba de entrar nas institucións autonómicas tras desistir da oposición frontal a estas. Tal lectura vese reafirmada pola mención aos reproches mutuos sobre desencontros de había vinte anos enquistados na cuestión nacional (2009a: 38), o cal se presenta na novela como dificultade para estabelecer un debate fóra de posicionamentos maniqueos na actualidade.

Fronte a este conflito interno, durante a ditadura e os primeiros anos do posfranquismo percíbese un inimigo claro ao que facer fronte de maneira unitaria: "cando seus pais loitaban, era máis doado. Daquela os malos constituían un grande e libre todo, e só había unha maneira de ser os bos, que pasaba por matar os malos, e todo o mundo estaba de acordo con iso" (2009a: 38–39). Aínda que a historia de Malvina e Braulio transcorre en 1976, o comezo da Transición non aparece como un punto de inflexión. Esta frase de Nadia, ademais da loita contra a ditadura, lembra os intentos de organizar unha resposta unitaria contra a continuidade de boa parte das estruturas franquistas. Así mesmo, a cuestión da independencia nacional, da loita armada e da represión do Estado formaban parte do debate político aberto no ámbito da "Loita"

(2009a: 36).[26] Ao botar luz sobre esta realidade *A perspectiva* cuestiona as estruturas do Estado actual e o proceso de Transición falido cara á democracia, xunto coas propias dinámicas internas do nacionalismo na actualidade.

Outro dos planos invisibilizados nos que a novela de Janeiro coloca o foco é a participación das mulleres na loita armada. Isto supón en si mesmo un desafío ao discurso sobre violencia e mulleres que convencionalmente tendeu a presentalas como vítimas e axentes pasivos (Sjoberg e Gentry 2007, 2011, 2015). Laura Sjoberg e Caron E. Gentry apuntan que até finais da primeira década do 2000 as mulleres estaban practicamente ausentes dos estudos sobre terrorismo, a pesar das evidencias que estas e outras autoras ofreceron sobre o seu papel activo en diferentes conflitos armados de todo o mundo e ao longo da historia (de Cataldo Neuburger e Valentini 1996; Hamilton 2007a, 2007b; Eager 2008; Alison 2009).[27] E mesmo naqueles traballos nos que aparecían exercendo violencia, as mulleres eran "captured in storeyed fantasies which deny women's agency and reify gender stereotypes and subordination" (Sjoberg e Gentry 2007: 5). Os estereotipos sexistas que converten a violencia política das mulleres en inasumíbel nunha sociedade patriarcal son resumidos por Susan N. Herman do seguinte xeito:

> first, that women are apolitical; second, that the division of labor between men and women is based on physical differences in the ability of men and women to undertake certain acts; and third, that a woman's primary purpose and function is to be a mother and a wife rather than having an individual identity of her own (2010: 261–262)

26 Lembremos que nos últimos anos do Franquismo, "a partir das mobilizacións do ano 1972, co grave resultado do asasinato de dous obreiros en Ferrol, [a UPG] formularon a necesidade de pasar a 'formas máis avanzadas de loita'" (Diéguez Cequiel 2015: 339). Deste xeito, o partido desenvolveu unha vía armada que durou até 1975, cando un dos seus líderes máis emblemáticos, Moncho Reboiras, foi asasinado pola policía o 12 de agosto e foron detidos varios membros do seu grupo armado e outros militantes da UPG (Diéguez Cequiel 2015: 345–346).

27 Partimos da idea de "terrorismo" como un "contested concept" (Sjoberg e Gentry 2011: 11), sobre cuxa definición non existe un acordo internacional. Fonte aos termos "terrorismo" e "terrorista", optamos polas opcións "violencia política" (Eager 2008: 3) e "combatente" (Alison 2009) por considerar que estes teñen un valor máis neutro e abarcan unha maior variedade de casos, entre os que se inclúen grupos de resistencia de esquerdas, guerrillas ou movementos de liberación nacional.

Porén, a constante masculinización dos discursos sobre os confitos armados á que alude Herman persiste incluso cando as mulleres aparecen representadas. Unha das estratexias máis comúns é a de masculinizalas e mesmo deshumanizalas, describíndoas como non-mulleres: "the modern female terrorist in particular, have been portrayed as unisexed, unattractive and 'unnatural'" (de Cataldo Neuburger e Valentini 1996: 33). O uso destes estereotipos patriarcais permite así salvagardar o ideal de feminidade ao describir esas mulleres como desviacións do modelo naturalizado. Velaí a relevancia, non só de representar as mulleres no contexto da loita armada, senón dos modelos escollidos para facelo.

Este é un dos aspectos máis destacábeis da novela de Janeiro. Fronte ás militantes sen historia persoal que aparecen en *Morte de A* e en *Xelamonite*, ou a de *Retorno a Tagen Ata*, cuxos conflitos están circunscritos unicamente ás cuestións nacionais a través dun enfoque épico, as protagonistas de *A perspectiva* afrontan problemáticas que xorden na constante interacción entre o ámbito do persoal e o contexto da militancia política nunha achega marcadamente anti-épica. O esvaecemento dos límites entre o privado e o público ten sido sinalado como un dos principais trazos da ficción histórica de autoría feminina (Marotti 1999a, 1999b; Wallace 2012). Estas investigacións analizan como o traballo das autoras tenden a visibilizar figuras femininas e perspectivas sobre a historia desatendidas e menosprezadas pola historiografía tradicional, chegando nalgúns casos a impugnar o discurso histórico en si mesmo, ao cuestionar a separación entre historia e ficción ou a atención que este dedica exclusivamente ao ámbito público. Como explicamos no Capítulo 1, esta vía literaria ten sido xa explorada polas narradoras galegas contando cun amplo recoñecemento no século XXI. Non obstante, no caso da novela de Janeiro a visibilización do papel das mulleres transcorre nunha zona en sombra do propio discurso nacional e problematiza as bases do consenso no que se asentou a CA, o cal motivou a súa exclusión dos mecanismos de visibilización do campo literario galego (como son o premio Xerais e a publicación nas principais editoras), quedando así relegada ás súas marxes. En *A perspectiva* cómprese a diferentes niveis a afirmación de Marotti de que esta "(l)iterature tells the stories of the invisible, the stories that traditional historiography does not include and that feminist historiography strives to include. Fiction can inscribe the traces of those whose everyday rituals are erased by traditional historiography" (Marotti 1999b: 49). Deste xeito, asistimos ao espertar do compromiso político de

Malvina cando comeza a frecuentar debates políticos na universidade da man da súa parella Braulio. A mediación de figuras masculinas na introdución de Malvina na militancia, lonxe de desestimar a súa axencia, mostra a súa evolución ideolóxica e serve para evidenciar o contexto limitador no que se desenvolve a educación feminina durante o Franquismo, que ten unha das súas encarnacións no obradoiro de costura no que traballa a rapaza. Como apunta Carrie Hamilton respecto ao caso vasco, o férreo control social sobre as mulleres na ditadura reducía as súas posibilidades de acceder a xuntanzas políticas clandestinas ou a ambientes como o da universidade, nos que se xestaba a militancia e que funcionaban como espazos de recrutamento para a loita armada (2007a: 135). A novela de Janeiro representa tanto a complexidade deste contexto socio-histórico como as limitacións que as mulleres afrontan no mundo da militancia.

Estudos neste ámbito sinalan que as condicións excepcionais en situacións de clandestinidade ou conflito armado esvaen os límites entre a esfera privada e a pública permitindo, en certa medida, a incorporación de mulleres a actividades que noutros entornos lles están vetadas (Hamilton 2007: 176; Alison 2009: 224). Porén, a propia militancia constrúese en boa medida na renuncia á esfera do privado, tradicionalmente asociada á muller, como parte do sacrificio da e do militante pola causa. Así mesmo, tanto estas investigacións como as entrevistas a mulleres que participaron en grupos armados coinciden en remarcar que a renuncia á familia é maior no caso das mulleres que no dos homes e que as actitudes sexistas persisten neses contextos de excepción (de Cataldo Neuburger e Valentini 1996; Hamilton 2009: 8; Alison 2009: 219). O seu carácter masculinizado responde ao imaxinario sobre o que se constrúe tanto o discurso sobre a nación como a figura heroica do combatente que loita por ela, e cuxos imaxinarios iremos debullando nesta sección.

Esta realidade é representada en *A perspectiva* de maneira sutil, sinalando as actitudes paternalistas ás que se enfrontan as militantes e que, de facto, socavan a liberdade e a axencia política das mulleres. Malia o compromiso ideolóxico que demostran as protagonistas, a novela incide en varias ocasións na necesidade das mulleres de reafirmar o seu dereito e capacidade de participar na militancia política en xeral e na loita armada en particular. Un exemplo disto é o momento no que Malvina lle reclama ao coordinador do grupo armado no que participa que se escoite a súa opinión sobre as actuacións que van levar a cabo, ao que este responde:

> —Coitada Malvina... Cando vos encomende de verdade unha acción dese tipo non me ha facer falla coñecer a túa opinión, porque ti, criatura, es a única de vós os cinco capaz de sacrificar a súa vontade pola vontade do partido. Nunca coñecín unha militante máis disciplinada e consciente ca ti, salvo quizais O Portugués, pero el é demasiado apoucado e precisa de Braulio para se soster, e sen embargo ti es rexa e ao mesmo tempo flexíbel coma un vimbio, a ti non che ha vencer o medo nos momentos duros. (Janeiro 2009a: 135)

O ton paternalista e condescendente deste membro do partido pon de relevo a desigualdade existente na percepción que se ten das mulleres dentro da organización. Adxectivos como "coitada" e "criatura" reflicten unha imaxe de vulnerabilidade que se contradí co recoñecemento do compromiso político e a valentía de Malvina, evidenciando a influencia dos estereotipos de xénero. Outro caso especialmente relevante na trama é a decisión que Braulio toma unilateralmente de apartar a Malvina dunha acción armada ao descubrir que espera un fillo del. Cando se coñece que este lle mentiu sobre o día da acción para que non puidera acudir, outra compañeira de militancia cuestiona a actitude sobreprotectora de Braulio, reafirmando unha vez máis a posición das mulleres no grupo: "—Por que pensades que a quería protexer? —dixo unha moza—. Logo ela non podía facer tan ben coma eles? Por que?" (2009a: 151). No entanto, a explicación da actitude de Braulio a través da revelación do embarazo da protagonista semella paliar esta crítica, o cal nos introduce nun terreo aínda máis complexo: o debate sobre a compatibilidade da maternidade e a militancia armada.

Na cultura occidental a figura da nai como dadora de vida e encarnación do rol tradicional da muller resulta difícil de reconciliar co exercicio da violencia, a pesar das evidencias de que algunhas tamén son nais en contextos de militancia clandestina e loita armada (Zwerman 1994; Alison 2009). A maternidade é un dos argumentos máis recorrentes na frecuente asociación entre mulleres e paz, asumindo que "women are 'naturally' opposed to war and militarism because they create and nurture life" (Alison 2009: 92). Se ben a base bioloxicista desta argumentación foi amplamente rebatida nas fontes que vimos citando, autoras como Carrie Hamilton e Begoña Arentxaga teñen examinado os condicionantes sociais e os imaxinarios que dificultan a combinación da figura da nai coa de combatente. No caso da loita armada pola independencia nos contextos vasco e irlandés, por exemplo, a figura da nai xogou un papel transcendente

dentro dun imaxinario cristiá da loita. Nel, o modelo heroico artéllase arredor da idea da morte redentora, asociando a muller coa Virxe María no seu rol de nai e ao home co heroe mártir na imaxe de Xesucristo (Aretxaga 2009 [1988]: 25; Dowler 2005 [1998]: 230–231; Hamilton 2007a). Este patrón xera problemas de identificación no caso da muller militante, xa que esta "sólo puede identificarse con este modelo de luchador activo negándose a sí misma como mujer" (Arentxaga 2009 [1988]: 29). Arentxaga afonda nesta cuestión analizando o caso paradigmático de María Dolores González Katarain, Yoyes, a única muller que chegou a ser líder de ETA militar. A sorpresa que xerou o seu asasinato polo grupo armado seis anos despois de que abandonase todo tipo de militancia e se convertese en nai foi explicado por Arentxaga en termos de xénero: "[u]na madre, por definición, no puede ser una heroína o una traidora en el contexto cultural del nacionalismo radical, está más allá de esas categorías. Yoyes derribaba las diferenciaciones de género en un momento en que ETA(m) las necesitaba más firmes que nunca" (Arentxaga 2009 [1988]: 31).

Non é de estrañar, polo tanto, que a maternidade ocupe un lugar central na representación do conflito armado por parte das escritoras en lingua vasca. As diferentes abordaxes literarias deste tema convertéronse, segundo Mari Jose Olaziregi, "en catalizadores de la reflexión del lugar que la mujer vasca tiene en la construcción de la nación vasca" (2017b: s/p). Dun xeito similar, a maternidade é tamén un dos eixos de *A perspectiva*. Esta é abordada no contexto da loita armada na época da Transición, a través da experiencia de Malvina, e en relación ao ámbito da militancia independentista contemporánea a través da súa filla, Nadia, que é a súa vez nai e exerce de avogada dun preso independentista. A maternidade sérvelle a Janeiro para introducir unha perspectiva feminista en relación ao conflito armado que está ausente nas novelas galegas anteriores sobre o tema e que conecta a súa proposta coas das autoras vascas no interese común de representar o ámbito privado en relación ao público e en termos políticos.

Como explica Olaziregi (2017, 2018), tamén xunto con Mikel Ayerbe (2016), estas escritoras reflicten a dobre opresión, nacional e de xénero, á que están sometidas as mulleres. Un exemplo desta liña é o relato "Politika Albisteak" (Actualidade política) (2004) de Eider Rodríguez, que problematiza o rol tradicional de nais e esposas que neste entorno xera unha opresión asfixiante. Mais, fronte a este enfoque, Janeiro trata de integrar (non aproblematicamente, como veremos) o rol de nai e o de militante na

vivencia das protagonistas. Deste xeito, ambos os dous se combinan na personaxe de Malvina sen que para ela supoñan ningún conflito:

> non puidera durmir en toda a noite cos nervios do que ía acontecer ao día seguinte, sentindo que lle ardía no peito a inquedanza pola primeira acción armada da súa vida, o temor por verse exposta, porque Braulio estivese demasiado pendente dela e non fose o suficientemente cauteloso coa dinamita, a preocupación polo fillo que levaba dentro. (Janeiro 2009a: 153)

Como se percibe neste fragmento, para Malvina a militancia e a maternidade solápanse. Ambos os dous proxectos nos que ela e o seu compañeiro se involucran, a procreación e a militancia, aparecen confundidos na "idea de que en pouco tempo lle darían vida con moita dificultade a algo inesperado, fabuloso e que cunha pouca axuda dos que os rodeaban sería útil para cambiar o mundo" (2009a: 138). Porén, non se trata dunha representación desproblematizadora. O conflito aparece en relación ao contexto social que cuestiona esta compatibilidade cando o mesmo Braulio a afasta da acción armada na que ían participar xuntos. Neste sentido, a proposta de Janeiro aproxímase máis á formulación de *Koaderno gorria* (O caderno vermello) (1998), de Aratxa Urretabizkaiak, que mostra como o propio entorno das mulleres militantes lles impón esa incompatibilidade entre a loita e a maternidade (Olaziregi e Ayerbe 2016: 60).

Aínda que as circunstancias de Malvina e Nadia son diferentes (pois esta última non participa na loita clandestina), a dificultade para conciliar familia, traballo e militancia aparece tamén na vida cotiá de Nadia unha xeración despois. Esta maniféstase principalmente na forma de conflitos xordos co seu compañeiro Ton, que non entende a simpatía ideolóxica nin o compromiso profesional de Nadia cara ao militante independentista que defende nun caso de terrorismo. Aínda que Ton representa un novo modelo de paternidade responsábel e involucrada na crianza, a súa actitude implica o cuestionamento de Nadia como nai ao culpala de poñer en risco a seguridade e o benestar da familia a causa do seu traballo: "[s]empre facía iso, non era quen de enfrontarse a ela e dicirlle que odiaba que levase aquel caso, que pola súa culpa tiñan que mirar cara atrás cada dous pasos que daban por se alguén estaba axexando, que defender ese rapaz íalles traer consecuencias moi caras" (Janeiro 2009a: 33). Esta constante interacción entre o persoal e o público tradúcese tamén na representación das

implicacións persoais que a represión de Estado ten sobre o ambiente próximo ás presas e presos independentistas. Así, a novela fala do trato vexatorio que sofren as súas familias cando os visitan, ou do castigo engadido que implica a política de dispersión, que non considera as circunstancias das persoas presas ou das achegadas a elas, mentres si se procede ao traslado de David a unha cadea máis próxima polo feito de ser Nadia nai dun neno de oito meses (2009a: 19). Igualmente, a propia experiencia da avogada (que recibe ameazas e ten varias vías de comunicación intervidas pola policía) visibiliza a intimidación que padece o entorno das presas e presos dentro do proceso de estigmatización do independentismo. Ao mesmo tempo, evidéncianse os conflitos cos que Nadia debe lidar no seu ámbito persoal debido á súa intervención no plano público e político. Desta maneira, a escolla de non separar a esfera política da esfera privada que observamos en *A perspectiva* supón, por un lado, desafiar o relato épico da historia que reduce o seu discurso ao ámbito da política e da guerra. Por outro, esta representación oponse a "[t]he personal/political divide [which] is inherent in (gendered) traditional theories of terrorism and in many of the initial responses to women's involvement in terrorism. These accounts (with some variation) tell a story of the political realm as separable from and outside of personal life" (Sjoberg e Gentry 2011: 33). Este solapamento entre o persoal e o político, xunto coa ausencia do épico é, sen dúbida, o que deu pé a que Eyré afirmara na súa crítica de *A perspectiva* que "[n]in sequera a compoñente política se pode dicir que teña unha importancia especial, como se podería agardar" (2009: 32), o cal mostra a dificultade da crítica non especializada para identificar as implicacións políticas deste artellamento literario.

O enfoque anti-épico co que Janeiro se achega ao ámbito da loita armada e da militancia atinxe a (de)construción da masculinidade neste ámbito. A través dos personaxes de Braulio e David, a novela realiza unha revisión dos modelos do militante baseada na imaxe do heroe/mártir nacional. O capítulo anterior sobre a narrativa de Margarita Ledo Andión afondou xa en como a masculinidade hexemónica se construíu en Occidente estreitamente vencellada ao discurso sobre a nación e a guerra (Dudink e Hagemann 2004). George L. Mosse (1996) explica que, co comezo da I Guerra Mundial, o ideal grego de beleza atlética que caracterizara anteriormente o patrón masculino hexemónico foi solapado coa imaxe do guerreiro. Este modelo, que se caracterizaba pola forza física, o autocontrol das paixóns, a disciplina e a camaradaría, desenvolveuse máis aló do conflito bélico e "the Great War further accentuated certain aspects of

masculinity that of themselves did not have to be warlike but —like willpower, hardness, or perseverance— were qualities that peacetime society prized as well" (1996: 115). Se ben Connell (1995: 77) entende que as características da masculinidade hexemónica mudan co tempo e dependen do contexto, Mosse remarca que certos aspectos da masculinidade do heroe/guerreiro tal como as definiu perduran e adáptanse. Unha proba disto sería tanto a súa permanencia en tempos de paz como a súa adopción por parte de movementos políticos tan diversos como o nacional-socialismo alemán ou os movementos comunistas europeos (1996: 130).

Como xa apuntamos, varias fontes teñen examinado como o modelo de masculinidade hexemónica nos movementos de liberación nacional está traspasado pola figura do guerreiro, o heroe e o mártir (Aretxaga 1988; Dowler 1998; Hamilton 2007). Porén, a representación do militante en *A perspectiva* afástase destes modelos e da masculinidade hexemónica descrita por Mosse a través dunha mirada que o humaniza. Este proceso obsérvase nas descripcións físicas e emocionais que mostran o seu lado máis vulnerábel, sobre todo no caso de David na cadea. As referencias á súa xuventude, os constantes apelativos a "o rapaz", as alusións ao seu físico —"David era un rapaz louro e delgadiño con perilla, con un aquel de damnificado dalgún desastre natural" (Janeiro 2009a: 181)— ofrecen unha imaxe de indefensión, contraposta á de forza física e dureza. Este enfoque non produce unha caricaturización do personaxe, como si sucedía no caso de *Trasalba* de Ledo Andión, senón que xera empatía emocional cara a el, dun xeito similar ao que observamos en *Porta blindada* cara á figura de Moreda. A vontade de Janeiro de crear unha identificación co personaxe de David constátase na comparación que Nadia estabelece entre el e o seu pai ou mesmo co seu fillo. A función crítica de tal mecanismo queda patente cando a imaxe vulnerábel aparece contraposta ao modelo hexemónico do bo militante:

> O que non conseguían o encerro nin os continuos castigos e vexacións, penetrar o muro de contención da alma do mozo, estaban a conseguilo, moi amodo, case como escavando un túnel cunha culleriña, as visitas de Nadia. Despois de máis dun ano, comezou a albiscar o meniño tímido que habitaba a fortaleza interna de David, por detrás do valado de autodisciplina e ortodoxia política que o mozo se impuxera des que o prenderan. (2009a: 42)

Neste fragmento observamos como na novela se crean dúas representacións. Por unha banda, unha máis superficial, acorde ao estereotipo do militante que a obra pretende contestar. Esta responde á figura do heroe comprometido e disciplinado, na que encaixa a análise de Mosse do autocontrol e a fortaleza tanto física como mental (1996: 109). Por outra banda, a imaxe máis vulnerábel, que aparece oculta pola anterior, propón unha visión humana e realista. As persistentes visitas e a preocupación de Nadia contribúen a que David comece a relacionarse con ela fóra do papel de militante que debe interpretar. Esa fraxilidade que amosa resulta tamén máis acorde á situación de indefensión que afronta o personaxe na cadea. Así mesmo, o feito de expoñer ese contexto de vulnerabilidade fai énfase nos mecanismos represores do Estado. Como xa mencionamos, os paralelismos entre a situación de David e a de Braulio na Transición son continuos, e a lectura anti-épica da masculinidade militante percíbese tamén no caso deste último cando se atopa detido na comisaría e reflexiona: "[í]an falar aínda que a tortura lles levase a vida, e era inútil tratar de negar aquilo e de facerse o valente. O único que importaba era cándo [sic] ían falar" (2009a: 160). Como explica Mosse, "[c]ommitment to an impersonal cause sanctified the life and death of the individual; it was the prerequisite for heroic manhood" (1996: 52). Porén, recoñecer a imposibilidade dunha valentía inquebrantábel cuestiona a construción mítica do heroe e do mártir. Deste xeito, a vulnerabilidade que se aprecia en ambos os dous personaxes desestabiliza o discurso da masculinidade hexemónica no ámbito da loita armada que se constrúe en termos épicos.

Para pechar esta sección é preciso reparar na transcendencia que na novela adquire a necesidade de auto-narración, unha certa dimensión meta-ficcional que non aparece noutras obras sobre o independentismo e a loita armada na literatura galega. Este aspecto xorde en relación á novela autobiográfica na que Malvina traballa "para que lle deixase de rillar na testa, para que non lle queimase máis e a liberase do insomnio" (Janeiro 2009a: 36). A reivindicación da escrita dende unha perspectiva de xénero transloce na mención a Charlotte Perkins Gilman e ás circunstancias nas que escribiu "The Yellow Wallpaper" (1892): "[a]quela autora tan valente sandara a súa cabeciña de muller sacando fóra o que lle proía, que segundo os médicos eran só 'cousas de mulleres', e escribindo aquel conto inquietante para darlle nos fociños aos doutores" (Janeiro 2009a: 35). Esta necesidade de expresión aparece tamén nas novelas das autoras vascas que trataron o conflito armado. Mais, Olaziregi e Ayerbe chaman a

atención sobre o feito de que esta pulsión se manifesta nas súas personaxes femininas case sempre a través da correspondencia, quedando así restrinxida ao espazo do privado. Pola contra, os autores vascos incorporan esa necesidade de narrar o conflito na súa forma pública, outorgándolle ao escritor un rol relevante nel, como sucede en *Mea culpa* de Uxue Apaolaza ou *Etxeko haustsa* (Os trapos sucios) de Anjel Lertxundi (Olaziregi e Ayerbe 2016: 55). Non obstante, a obra de Janeiro combina en certa medida ambos enfoques sobre a escrita. Se ben esta exerce unha función terapéutica (individual), non fica no ámbito do privado senón que alcanza o público (o colectivo) nunha novela. Malvina recoñece a importancia de escribir "a súa propia historia" como transmisión dunha experiencia diferenciada sobre o conflito, situada nas marxes dende a perspectiva nacional e de xénero. A dimensión pública desta aparece cando Marvina suxire que o tema da loita armada pode non ser ben acollido pola editora: "aínda non saben nada deste novo proxecto, e sinceramente non sei qué [sic] lles parecerá cando lles diga de qué [sic] vai" (2009a: 23). Ironicamente, esta preocupación acabou sendo unha especie de profecía das dificultades que a propia Janeiro experimentaría para publicar *A perspectiva desde a porta*. O propio título da novela suxire un espazo liminal no que tamén poderiamos situar a novela en tanto obra nas marxes. O seu argumento sitúaa dentro da narrativa que afonda na cuestión nacional, a cal ten ocupado (e segue a ocupar) unha posición central no campo literario galego. Por outro lado, *A perspectiva* trata moitos dos temas que forman parte da narrativa de autoría feminina e feminista recoñecida e visibilizada no século XXI (o papel das mulleres na historia, a súa axencia política ou a maternidade). Porén, o feito de que ambos enfoques se materialicen conxuntamente no ámbito da loita armada e do independentismo afasta a novela deses centros do campo, converténdoa ante todo, como xa vimos, nunha proposta polémica, dificultando a súa valoración literaria e o seu acceso a posicións máis visíbeis do campo literario.

A continuación abordaremos as marxes na construción do discurso nacional e a súa interacción co xénero no ámbito da tradutoloxía galega a través da tradución de Janeiro da obra de Bobby Sands. Malia que parte da análise se centrará no exame dunha potencial pegada da voz autorial da escritora no texto, as circunstancias que envolveron a tradución revelarán cuestións valiosas para comprender a relación xénero/nación/norma lingüística no campo literario galego.

2. 3 *Um dia da minha vida*: a tradución como espazo de intervención política e creativa

Patricia A. Janeiro realizou a tradución de *Um dia da minha vida* por encargo de Estaleiro Editora, sendo publicada en norma reintegracionista. Estaleiro editora foi un selo editorial que funcionou de xeito colectivo, asembleario e sen ánimo de lucro dende o 2006 até o seu peche no 2017, ofrecendo "umha alternativa ao circuito oficial da literatura e do pensamento subsidiados" (Estaleiro s/d). Situándose fóra das dinámicas comerciais e do ámbito institucional, a editora pretendía salvagardar a súa independencia de criterio literario, ideolóxico e normativo. Polo tanto, a primeira marxe que atopamos ao achegarnos a este traballo é aquela na que se sitúa Estaleiro como proxecto editorial fóra dos ámbitos de maior visibilidade e apoio oficial no campo literario. Por outro lado, veremos que tamén a norma reintegracionista e o tema de fondo do libro traducido (a loita armada en Irlanda do Norte nas décadas dos setenta e dos oitenta) ocupan un espazo marxinal no ámbito da tradución ao galego. Así mesmo, partimos dunha concepción da tradución como periferia do campo literario ao ser tradicionalmente entendida como actividade de (re)produción literaria secundaria (Chamberlain 1988; Simon 1996; González-Millán 1994b: 64).

Un dos obxectivos desta sección é analizar esa triple marxe que ocupa este traballo de Janeiro. Neste sentido, a cita de Bertolt Brecht coa que Janeiro abría o limiar que escribiu para esta obra resulta inspiradora á hora de ler a súa tradución como intervención no campo literario galego dende diferentes marxes: "[d]o rio que todo arrastra di-se que é violento mas ninguém chama violentas às margens que o comprimem" (Brecht en Janeiro 2011: 9). Outro feito que consideramos relevante é o de que esta sexa a súa única publicación nos oito anos que transcorreron dende *A perspectiva* (2009) até o ano 2017, cando a autora é homenaxeada pola Sega e publica outras dúas novelas breves. Ese lapso de tempo e a conexión temática entre a obra de Bobby Sands e *A perspectiva* convídannos a formular a hipótese de que esta tradución puido funcionar para Janeiro como espazo autorial alternativo no que desenvolver a súa creatividade literaria. En consecuencia, o segundo obxectivo desta sección será explorar a potencial pegada da súa voz autorial no texto traducido. Dita formulación apóiase nas teorías feministas que nos estudos de tradución conciben esta disciplina como unha

forma de intervención cultural e ideolóxica na que media a subxectividade da tradutora (Chamberlain 1988; Simon 1996; von Flotow 1997). Non obstante, a nosa análise mostrará como as especificidades do campo literario galego influíron nas limitacións que finalmente observamos desa potencialidade e, asemade, rebelará aspectos relevantes para a reflexión sobre a interacción entre xénero e nación no ámbito da tradución na liña iniciada por Castro (2010, 2011), Buján e Nogueira (2011) e Reimóndez (2015).

Coa tradución de *Um dia da minha vida* Janeiro contribúe á longa tradición de diálogo intercultural entre as culturas galega e irlandesa a través da tradución. Esta remóntase á década dos vinte e dos trinta do século XX e ao labor tradutor en galego que a Xeración Nós iniciou como parte dun proxecto cultural e político máis amplo. Dentro deste, a tradución xogaba un papel estratéxico na iniciativa de conectar Galiza co resto de Europa e de introducir novas correntes literarias e de pensamento. A relevancia da importación de textos irlandeses explícase como parte do proceso de lexitimación nacional da Xeración Nós, para o que recorrían a outras nacións sen estado na procura de referentes. Kerry Ann McKevitt avalía a tradución ao galego de fragmentos do *Leabhar Gabhála* nos que aparecen conexións con Galiza como unha estratexia de integración na comunidade celta, en oposición á hispano-castelá e mediterránea, ao tempo que se contribuía á elaboración dunha historia mitolóxica propia (McKevitt 2003: 155). Na mesma dirección apuntan as análises de Carmen Millán-Varela (1998, 2004) e Silvia Vázquez Fernández (2013) sobre as traducións de James Joyce e W. B. Yeats, respectivamente. Ambas autoras coinciden en que nestes casos "translation into a minoritized language becomes an exploration of the Self, rather than an encounter with an Other" (Millán-Varela 2004: 37), funcionando como "a chanel of self-definition and de-alienation" (Vázquez Fernández 2013: 259). Por outro lado, Carmen Ríos e Manuela Palacios (2005) teñen sinalado como as construcións alegóricas da nación nas obras de Joyce e Yeats foron trasladadas ao galego mantendo a visión patriarcal presente nos orixinais. A escolla de textos que representaban Irlanda como unha muller aldraxada que debía ser defendida polos seus homes incidía así na construción feminizada da nación que dominou o imaxinario nacional do movemento galeguista e nacionalista desa época e posteriormente (Miguélez-Carballeira 2013). Ríos e Palacios chaman a atención, ademais, sobre a ausencia absoluta de textos de Lady Gregory, o cal resulta rechamante tendo en conta que se traduciron autores de

menor transcendencia da que esta escritora tivo como figura central no rexurdimento irlandés e na súa loita nacionalista (2005: 74).

As intelectuais quedaron maiormente fóra da construción cultural e nacional que a Xeración Nós desenvolvía a través da tradución, non só como escritoras senón tamén como tradutoras. A pesar de existir tradutoras afíns ao nacionalismo e que o defendían nas súas publicacións xornalísticas, o feito de escribir en castelán mantívoas apartadas dos xornais *Nós* e *A Nosa Terra,* que funcionaron como voceiros e plataformas de desenvolvemento do nacionalismo a principios do século XX.[28] Olga Castro (2010, 2011) analizou este fenómeno como froito dunha dobre opresión sobre as mulleres, pois o custo social que implicaba o uso da lingua desprestixiada era aínda maior para elas, ao ter xa que lidar coa discriminación de xénero. En suma, estas quedaron excluídas do proxecto nacional que se artellou a comezos do século XX, restrinxindo así "o acceso das mulleres á escrita (e tamén á tradución) na lingua propia" (2010: 115). Por esta razón, malia ser partidaria do criterio filolóxico (Castro 2011: 28), defendía a inclusión destas tradutoras na historia da tradución galega atendendo aos seus condicionantes históricos. O argumento de Castro pretendía así evitar unha lectura histórica onde o paradigma nacional borrase por completo a cuestión de xénero, nunha aproximación similar á que Kirsty Hooper (2003) ten defendido no caso das narradoras.

No entanto, durante o século XXI o xénero formou parte importante do diálogo de Galiza con Irlanda, que se desenvolveu no ámbito da investigación literaria con especial intensidade. Neste tivo un papel fundamental o traballo de Manuela Palacios, que actualmente coordina o proxecto de investigación *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish Literature*, financiado polo Ministerio Español de Economía e Competitividade. Froito deste proxecto foi a edición de *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literature* (2016) por María Jesús Lorenzo-Modia, no que varias achegas examinan a representación literaria da experiencia migratoria das mulleres galegas, irlandesas e galesas. A esta iniciativa, súmanse traballos anteriores que Palacios editou con Helena González, *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy* (2008), ou Laura Lojo, *Writing Bonds: Irish and Galician Contemporary Women Poets* (2009). Estes dous volumes compóñense de dúas partes, unha que recolle artigos académicos sobre a obra de poetas galegas e irlandesas

28 Castro cita a investigación de Rios Bergantinhos na que recolle que tan só en oito ocasións se publicaron escritos orixinais de mulleres en *Nós* e *A Nosa Terra* (2010: 119).

en relación a temas como o corpo, a linguaxe, a natureza ou o mito; e unha segunda parte de entrevistas coas propias autoras. Nunha liña similar, *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women's Writing* (2010), editado por María Xesús Nogueira xunto con Lojo e Palacios, amplía este enfoque incluíndo as narradoras e as dramaturgas de ambas literaturas e engade a perspectiva editorial xunto coa das académicas e a das escritoras. Tampouco debemos esquecer proxectos de tradución como *To The Winds Our Sail. Irish Writers Translate Galician Poetry* (2010), editado por Mary O'Donnell e Palacios ou *Six Galician Poets* (2017) traducido polo poeta irlandés Keith Payne e editado tamén por Palacios. Estas publicacións son ilustrativas de como no século XXI o foco de atención do diálogo intercultural galego-irlandés se ampliou incorporando o discurso de xénero, se ben este estivera inicialmente limitado á identidade nacional e aos autores varóns. Porén, isto non implica que a importancia do canon tradicional masculino perdese a súa relevancia neste ámbito, e boa mostra disto son as dúas versións do *Ulises* de Joyce que Galaxia publicou no 2013. Unha delas recollía os fragmentos da obra traducidos por Ramón Otero Pedrayo no 1926, poñendo de relevo a súa transcendencia histórica. A segunda era unha tradución completa do *Ulises* a cargo de Eva Almazán, Margarita Alonso, Xavier Queipo e Antón Vialle, que contou co financiamento da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Ademais deste apoio institucional, os numerosos premios que acadou a obra na categoría de tradución (Premio Fervenzas Literarias, Premio da Asociación de Editores, Premio Irmandade do Libro, Premio AELG e Premio Nacional do Ministerio de Cultura) confirman a vixencia e o recoñecemento desta vía.

Por outro lado, o celtismo converteuse, como ben sinala Daniel R. Cao, nun elemento identitario que a CA integrou como marca diferencial inócua, xerando incluso un circuíto comercial ao seu redor (2015: 6).[29] Miguélez-Carballeira explica como o celtismo pasou de funcionar como elemento identitario subversivo en mans do primeiro galeguismo a ser asimilado e baleirado de potencial político a través do tropo do sentimentalismo (2013: 10). Un exemplo especialmente significativo é a publicación en 2016 de *O país da brétema: unha viaxe no tempo pola cultura celta*, de Suso de Toro, editado en galego por Xerais despois de que no 2000 fose publicado en castelán pola

29 A "marca celta" foi popularizada con éxito no ámbito da música na década dos noventa e segue a ser reivindicada como unha etiqueta rendíbel a nivel comercial, como demostra a conferencia do músico Carlos Núñez ofrecida na sede da Real Academia Galega no 2018 (RAG 2018: s/p).

editora Aguilar de *El País*. Nesta obra, Suso de Toro combina o relato mítico coa súa base histórico-arqueolóxica, a tradición literaria irlandesa e galega e algunha mención ao galeguismo, sen deixar de recorrer ao tropo do celta sentimental. O forte apoio institucional co que contou a presentación desta edición en castelán —celebrada no Hostal dos Reis Católicos de Compostela e coa asistencia do Duque de Lugo e do conselleiro de Cultura (Punzon 2000)— pon de manifesto até que punto o imaxinario celtista foi absorvido polo discurso institucional como parte do paradigma da CA do que xa nos ocupamos.

Neste contexto, a tradución de *Um dia da minha vida* afástase tanto do imaxinario mítico-épico (e tamén sentimental) do celtismo, como desoutro enfoque literario e académico, ambos os dous con apoio institucional, como vimos. No limiar, Janeiro explica o contexto histórico-político da obra e a súa posición ante o texto, o lugar ideolóxico dende o que fai a tradución, apuntando a relevancia deste como referente de resistencia e dignidade:

> Penso que para o público galego pode ser especialmente interessante pola simpatia que desperta a luita irlandesa e a figura de Sands entre nós. Mas para além disso, da *mitologia celtista* e da foto obrigada diante do mural de Belfast, as palavras de Bobby Sands som necessárias porque *continuam a estar de atualidade, nom só por dar conta das torturas e injustiças dos cárceres imperialistas*, mas polo outro que contam, pola liçom de resistência e dignidade de um povo que, como o nosso, se nega a ser esquecido. (Janeiro 2011: 16, cursivas nosas)

Deste xeito, Janeiro intervén no discurso nacional achegando perspectivas alternativas. A finalidade da tradución insírese na liña aberta pola Xeración Nós nos anos vinte a través do diálogo coa cultura irlandesa a respecto da construción nacional. Porén, as diferenzas nos seus enfoques son relevantes. Se ben Nós amosou simpatías polo partido republicano Sinn Féin, con vínculos co IRA, non desenvolveu o modelo de insurrección irlandés, limitándose ao aproveitamento do seu imaxinario nacional tradicional e celtista, como amosan algúns dos números da revista *Nós* (Núñez Seixas 1992: 30; Allegue Leira 2010: 22). Pola contra, a tradución de Janeiro dialoga co modelo revolucionario e visibiliza a represión colonial interna no contexto de estados

democráticos como o Reino Unido ou o Estado español. Cabe sinalar que, como sucedía en *A perspectiva*, a obra de Sands e o prólogo de Janeiro inciden na vixencia do conflito co Estado. Estes textos escritos na prisión por un militante do IRA sitúanse, polo tanto, nas marxes do discurso nacional galego, mais tamén nas marxes do seu campo cultural de orixe. A respecto disto, Lachlan Whalen sinala que a obra de Bobby Sands e a doutros revolucionarios republicanos que escribiron na prisión fica fóra das antoloxías literarias irlandesas e é invisíbel para a maioría do público, xa que este tipo de textos carcelarios "complicate and even contest our understanding of history and literature" (Whalen 2007: 14). Cómpre poñer de relevo o feito de que sexa unha editora como Estaleiro, nas marxes do campo literario galego, quen se interese en incorporar novas olladas sobre a construción nacional a través do diálogo Galiza-Irlanda.

A cuestión na que me interesa afondar agora é se esa dobre afirmación das marxes que implica a tradución desta obra vai acompañada da intervención dende un terceiro ángulo: a articulación dunha voz autorial da autora/tradutora a través da actividade tradutiva, a cal foi tradicionalmente relegada a unha posición periférica con respecto á creación literaria. A concepción da tradución como copia fiel ao texto orixinal comezou a perder forza tralo chamado *cultural turn* que se produciu nos estudos de tradución a finais da década dos oitenta e nos noventa, baixo a influencia dos estudos culturais e das políticas identitarias (Bassnett e Lefevere 1990). Este novo enfoque consideraba a tradución como un complexo proceso de translación intercultural no que a bagaxe ideolóxica, identitaria e cultural da persoa tradutora imprimía a súa pegada sobre os textos (von Flotow 1997: 97). Nesta liña, as teorías feministas recoñecen e incentivan a axencia desa voz tradutora no marco dunha disciplina feminizada, onde a posición subordinada que tradicionalmente ocupa a tradución dentro da literatura conecta co rol secundario que a sociedade lle impón ás mulleres (Chamberlain 1988; Simon 1996; von Flotow 1997; Santaemilia 2005). Lori Chamberlain explica como os discursos tradicionais sobre a tradución se estabelecen en termos de xénero, xa que reproducen as relacións de poder entre os sexos que sustentan a desigual distribución e valoración social do traballo (1988: 455). Nese modelo, o traballo produtivo é considerado masculino en oposición ao reprodutivo, ao cal se restrinxe a actividade das mulleres. Do mesmo xeito, a creación literaria identifícase como propiamente masculina, mentres que a tradución é asociada co feminino por entenderse como unha derivación do orixinal e, polo tanto, de menor valor (Chamberlain 1988). Pese a isto e

á limitación das mulleres a este espazo como unha versión degradada de autoría, "translation has at times emerged as a strong form of expression for women – allowing them to enter the world of letters, to promote political causes and to engage in stimulating writing relationship" (Simon 1996: 37). Curiosamente, esta entrada no mundo das letras produciuse inicialmente a través da lectura e a tradución de textos relixiosos no século XVI, o único ámbito accesíbel ás mulleres que chegaban a ter unha educación. No entanto, Sherry Simon explica como, mesmo dentro das restriccións deses marcos, autoras como Mary Sidney empregaron as súas traducións para posicionárense no mundo literario e participar nos debates relixiosos da época. A escolla de determinados textos cos que sentían afinidade ideolóxica foi unha estratexia frecuente que lles permitiu ás tradutoras intervir nos debates políticos cando outras modalidades lles estaban vetadas. Así o mostra a importancia das tradutoras no movemento anti-escravista ou no espallamento das teorías feministas dende Mary Wollstonecraft. Os prólogos que moitas veces acompañaban esas traducións convertéronse, ademais, nun xeito directo de gañar un espazo público para a súa voz. Así mesmo, outras autoras como Aphra Behn recorreron á tradución como fonte de ingresos, pero tamén como medio creativo. Isto vese reflectido, por exemplo, na versión que Behn realizou do poema "Carta de Enone a Páris" de Ovidio, considerada unha paráfrase libre na que a autora introduce elementos característicos da súa literatura (Simon 1996: 51). Deste xeito, a tradución permitiulle ás mulleres tanto o acceso ao mundo das letras e dos debates socio-políticos como á actividade creativa na que desenvolver a súa subxectividade. Von Flotow apunta que a reivindicación da subxectividade da tradutora tivo un papel fundamental á hora de reivindicar a intervención feminista nos textos traducidos como posicionamento crítico, entendendo que quen traduce deixa a pegada do seu contexto cultural e identitario de maneira inevitábel (1997: 36).

Por outra banda, autoras como Manuela Perteghella e Eugenia Loffredo van máis alá e defenden un *creative turn* no paradigma dos estudos de tradución, ao considerar que o proceso cognitivo que intervén neste proceso é o mesmo que se produce na escrita creativa. Así, conceptualizan a tarefa tradutiva como creación literaria, xa que "the source text offers the starting point for a journey and becomes the space 'into' and 'through' which the translator is given the opportunity to explore creativity and perform his/her subjectivity" (2007: 10). Isto convertería a tradución nun

traballo no plano da creatividade, modificando tamén a consideración da disciplina e das tradutoras en termos simbólicos. Lembremos que xa Chamberlain apuntaba que "[t]he transformation of translation from a reproductive activity intro a productive one, from a secondary work intro an original work, indicates the coding of translation rights as property rights —signs of riches, signs of power" (1988: 465).

Non obstante, este potencial da tradución como espazo de creación e subxectividade autorial está sempre suxeita (e en relación dinámica) coas especificidades de cada campo literario. Mentres literaturas como a canadiana foron pioneiras na reafirmación da axencia das tradutoras, abrindo espazo para técnicas tradutivas feministas e creativas como as de Susanne de Lotbinière-Harwood ou Barbara Godard, outros contextos móstranse máis conservadores ao respecto. As investigacións no caso galego teñen ofrecido evidencias das reticencias do campo literario a incluír mulleres nos proxectos de tradución, tanto como autoras traducidas como no rol de tradutoras, e tamén a aceptar prácticas de tradución feminista (Castro 2009, 2010, 2011; Reimóndez 2009, 2015; Buján e Nogueira 2011).[30] Mais, como apuntan Patricia Buján e María Xesús Nogueira (2011), cabe sinalar a existencia de certas iniciativas máis receptivas a esta participación, das que son exemplo a colección de tradución Literatas, dirixida por María Xosé Queizán para Xerais, ou a colección Biblioteca de Mulleres que parte da colaboración institucional do Servizo Galego de Igualdade coa editora Sotelo Blanco para verter ao galego obras clásicas do feminismo. Por outra banda, Olga Castro observa que "nos debates de tradutoloxía galega a cuestión nacional antecede á de xénero" (2010: 77), polo que alude á noción de "tadutoloxía nacional" para explicar dita dinámica, ecoando a formulación de González-Millán (1995).

O feito de que Estaleiro lle encargue a Janeiro a tradución de *Um dia da minha vida* evidencia a receptividade desta editora a incorporar ás autoras/tradutoras, mesmo

30 Apoiándose na información recadada por Neal Baxter, Castro afirma que a pesar de que no 2010 un 84% das socias da Asociación Galega de Profesionais da Tradución e Interpretación eran mulleres, a súa presenza en dúas das editoras cun maior volume de traducións, Xerais e Rinoceronte, descende ao 26,88% e ao 35,29%, respectivamente. Isto faille concluír, con Baxter, que canto máis prestixioso é o ámbito no que se insire a tradución, menor é a presenza feminina (2010: 108–109). Por outro lado, un exemplo representativo das prevencións cara ás técnicas tradutivas feministas foi o conflito entre Rinoceronte e María Reimóndez a raíz da tradución feminista desta última de *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) de Mark Haddon. Para máis información ao respecto ver Reimóndez (2009b), Castro (2009) e Palacios (2014).

dentro dunha iniciativa coma esta, de intenso carácter político e que parte dunha vontade de intervención no debate nacional. No que respecta á práctica tradutiva de Janeiro, a análise exhaustiva da súa versión con respecto ao orixinal inglés non rebelou ningunha práctica de intervención feminista nas liñas que mostra o traballo de Françoise Massardier-Kenney (1997), Luise von Flotow (1997), ou Olga Castro (2010) e María Reimóndez (2015) no contexto galego. Isto concorda coa afirmación da propia Janeiro de que non era proclive a imprimirlle ao texto ningunha modificación en termos ideolóxicos ou creativos, mais aló de facelo lexíbel para o lectorado galego.[31] A reticencia a "traizoar" o orixinal e a preocupación pola fidelidade que amosa Janeiro están en consonancia cos datos que Reimóndez recolle na súa investigación sobre a práctica tradutiva no campo literario galego, onde segue a predominar o paradigma tradicional (2015: 181). Segundo Reimóndez, este feito implica a perpetuación dunha valoración degradada da tradución e que sexan menos frecuentes os enfoques creativos ou críticos con respecto ao xénero, se ben estes tamén afloran na práctica, mais en contradición co marco tradicional ao que habitualmente se adhiren as tradutoras (2015: 181). Ora ben, no caso que nos ocupa, a análise de *Um dia da minha vida* mostra que non se trata dunha tradución mimética do orixinal, o que convida a rastrexar as pegadas (mesmo sendo inconscientes) da voz autorial da tradutora en relación ás teorías expostas no que respecta á creatividade. Por outra banda, a nosa investigación revelou outros factores que mediaron de forma significativa no proceso tradutivo influíndo no produto final e que tamén teremos en conta na nosa análise: a consulta por parte da Janeiro dunha tradución ao italiano que lle serviu de apoio e a adaptación da súa tradución na norma RAG-ILG á norma reintegracionista por parte da editora.[32]

O feito de que Janeiro recorra a un texto de reforzo, malia á súa formación en filoloxía inglesa, pode explicarse por tratarse da súa primeira tradución literaria e polas condicións de precariedade nas que se realizou o traballo. A autora colaborou desinteresadamente con Estaleiro (un proxecto asembleario e sen ánimo de lucro), traducindo no pouco tempo libre que lle deixaba un emprego precario. Secasí, a consulta

31 A información relativa ás circunstancias nas que se realizou a tradución foi recollida nunha entrevista persoal con Janeiro (2017d).

32 Para a súa tradución Janeiro apoiouse na tradución ao italiano de Silvia Calamati *Un giorno della mia vita. L'inferno del carcere e la tragedia dell'Irlanda in lotta* (2005) (Janeiro 2017d). Debo agradecerlle a Janeiro que me facilitase a versión italiana coa que traballou.

doutras traducións é unha estratexia moi estendida, a pesar de ser raramente abordada nos estudos de tradución (Dollerup 1998: 24). Cay Dollerup explica que a relación entre este tipo de *support* e unha tradución indirecta (á que ela denomina *relay translation*) é o grao de dependencia de quen traduce con respecto a ese terceiro (ou máis) texto(s) (1998: 24). Con todo, mesmo tratándose de consultas esporádicas de fragmentos, ditos textos de apoio inflúen, loxicamente, as escollas da persoa tradutora. Este é tamén o caso de Janeiro, que con frecuencia emprega solucións tradutivas semellantes ás da versión italiana de Silvia Calamati, afastándose do orixinal. As máis evidentes son as omisións de fragmentos que se dan tanto na tradución italiana coma na galega ou, pola contra, as explicacións que ambas as dúas engaden para facilitar a compresión do texto orixinal na cultura meta. Unha pequena mostra disto son os seguintes exemplos:

Orixinal	Italiano	Galego
On the outside wire there wasn't a crow **to be seen**. (26)	non c'erano più corvi sul filo spinato. (s/p)	nom havia corvos sobre o aramado. (25)
God, it's hard. It's very hard. (34)	Era dura, molto dura. (s/p)	Era duro, era-che bem duro. (36)
My feet were getting colder. I stamped them on the blanket on the floor. (70)	Avevo i piedi congelati. Per scaldarli li battei sulla coperta che avevo sistemato per terra. (s/p)	Tinha os pés congelados. **Para entrar em calor**, batimnos contra a cobertor que tinha no chao. (87)
six cells hosed down (79)	sei celle erano state allagate dagli idranti usati per pulire i muri dall'esterno... (s/p)	seis celas foram anegadas **com as mangueiras que usavam para limpar os muros exteriores.** (99)

No primeiro exemplo, a alusión á acción de ver os paxaros (un dos poucos pasatempos de Sands na cadea) pérdese ao non traducir "to be seen". Por outro lado, no segundo caso non só desaparece a referencia a Deus, senón que a frase do orixinal en presente muda para o pasado nas dúas traducións, perdendo así o seu sentido de inmediatez.

A influencia do texto de apoio acada unha transcendencia maior naqueles casos nos que exerce un efecto distorsionador sobre a tradución galega, como observamos nos seguintes erros de interpretación que, se ben non son frecuentes, si resultan significativos:

with sneers on their **freshly washed faces** (27)	con un ghigno sulla faccia **da poco lavata** (s/p)	Com um gesto de nojo nas **caras pouco aseadas** (25)
A certain quality of **pride** seemed to attach itself to the scrawled names of the tortured writers. (28)	Da quei nomi sembrava trasparire tutta la **fierezza** di chi li aveva scritti e aveva conosciuto la tortura. (s/p)	Daqueles nomes parecia desprenderse toda a **carragem** dos que os gravaram, de outros que também conheceram as torturas. (27)
They were entitled to be **proud**, I thought (28)	"Hanno tutto il diritto di essere fieri," pensai (s/p)	Tinham todo o direito a estarem **raivosos**. (27)

As diverxencias do texto galego con respecto ao orixinal explícanse aquí pola interferencia que xeran os falsos amigos entre o galego e o italiano. Deste xeito, a tradución de "freshly" ao italiano como "de a poco" (recén) é confundida en galego por "pouco". Máis relevantes aínda resultan os últimos dous casos nos que Sands fala dos nomes doutros presos republicanos escritos nas paredes da cadea. Neles, "pride" e "proud" (en italiano "fierezza" e "fieri") son vertidos ao galego como "carragem" e "raivosos" debido, probabelmente, aos falsos amigos do italiano co par galego "fereza" e "feros". Porén, ademais desta explicación, debemos considerar como esta escolla funciona no contexto de recepción, onde os matices de maior negatividade e agresividade que se lle engaden ás emocións dos presos coma Sands poderían xerar unha maior empatía e impeler á acción dun xeito máis directo.

En moitos outros casos, as escollas de Janeiro difiren tanto do orixinal como da tradución de Calamati. Nalgúns destes búscase depurar a expresión na lingua meta, como o amplo uso de sinónimos para enriquecer e alixeirar as reiteracións do orixinal, por exemplo, eliminando as frecuentes conxugacións de "to think" ou empregando sinónimos parciais como "rosnei" (25), "retruquei" (107), "respondeu" (107), "repetiu" (107), etc. O mesmo sucede coa variedade de traducións de "to eat": "began to eat my cold food" (89)/ "comecei a roer a ceia fria"; "I ate" (93)/ "mastigue" (86). Así mesmo, chama a atención a omisión do posesivo de primeira persoa mesmo en casos nos que o seu uso sería pertinente en galego, xunto coa eliminación doutros recursos como adxectivos, interxeccións ou frases:

The cold was intense, biting at **my** naked body. (23)	Il freddo intenso mordeva il **mio** corpo nudo. (s/p)	O frio era intenso, penetrava no corpo despido. (19)
that's just how I felt. (23)	ecco cosa provavo. (s/p)	(omítese)
A tickle of blood an from **my** mouth on to **my long shaggy** beard (26)	Un rivolo di sangue mi uscì di colpo dalla bocca, gocciolò sulla **mia lunga** barba **incolta** (s/p)	Um regueiro de sangue correu pola barba desde a boca (24)
my exhausted body was sweating as I continued to scrape and push the water out. (83)	**mi sentivo esausto e tutto sudato** mentre continuavo a grattare il pavimento. (s/p)	**estava a suar** polo esforço de baldear a água. (104)

No último exemplo, o corpo exhausto do orixinal pasa ao italiano sen alusión directa á corporalidade, mentres que no galego ambos referentes, o corpo e o cansanzo, se esvaecen sen explicación aparente. Esta pequena selección é unha mostra de que Janeiro interactúa flexibelmente tanto co orixinal como coa tradución de apoio. Isto implica que, de facto, non se aprecia unha ansiedade pola idea de fidelidade ao orixinal, malia as declaracións de Janeiro no sentido contrario que mencionamos. No entanto, máis reveladores son aqueles casos nos que Janeiro opta por opcións tradutivas máis creativas

ou distantes con respecto ao orixinal, alí onde a versión italiana se mantén fiel, e que mesmo se poderían entender como interpretacións:

Orixinal	Galego
It was great fun; everybody was killing themselves laughing, except me, while all the time a barrage of punches rained down on my naked body. (25)	Para eles era umha festa, todos riam às gargalhadas enquanto golpeavan o meu corpo despido (23)
torturing **naked** men. (27)	torturar homes **indefensos.** (26)
[they] harassed them (64)	jogavam com eles como lhes dava na gana (79)
I knew that I was a lot better off than the boys on the boards. (80)	nom era tam grave como estar no módulo de castigo. (101)
there can never be peace in Ireland until the foreign, oppressive **British** presence is removed, leaving all the Irish people as a unit to **control** their own affairs. (231)	nom poderá haver paz na Irlanda até se retirar a presença opressiva das **forças de ocupaçom britânicas**, deixando que o povo irlandês **defenda** unido os seus interesses (121)
I had a **threatening** toothache today **which worried me** (235)	Tamém estivem com umha dor de moas que **ameaçava com me amargar a vida** (127)
I'm saying prayers -crawler! (and **a last minute one**, some would say). (236)	Ultimamente estou a rezar, quem o ia dizer... (e haverá quem pense que é **porque vim os dentes ao lobo**). (128)
that **unfortunate attitude** is perennial also... (238)	Infelizmente, o **auto-ódio** continua aí... (131)

No segundo caso a énfase que o orixinal pon na corporalidade empregando o adxectivo "naked" desaparece na tradución, onde Janeiro procesa esa imaxe como indefensión. Porén, non se percibe un patrón específico con respecto ao tratamento do corpo, xa que,

como vemos no primeiro exemplo, a referencia á nudez mantense noutros casos. Unha estratexia semellate obsérvase no último exemplo desta táboa, onde a negativa atitude que amosan algúns irlandeses cara á folga de fame de Sands e os seus compañeiros é identificada e traducida ao galego como "auto-ódio". Isto evidencia a vontade da tradutora de remitir a referentes e expresións que forman parte do contexto do lectorado galego, como tamén é o caso da alusión ás "forças de ocupaçom" no quinto exemplo, que malia non aparecer no orixinal serve para conectar cunha parte recoñecíbel do discurso independentista galego.

Estes exemplos ofrecen unha mostra significativa dalgunhas estratexias tradutivas de Janeiro. Se ben resulta dificil estraer un patrón coherente ao longo da tradución, estes evidencian tanto unha certa vontade estilística (alixeirando a expresión do orixinal) como un leve cambio de perspectiva en certos casos. O estilo do texto de Sands incide no presente inmediato, na corporalidade e no específico da súa viviencia. Todas elas son características propias da escrita producida na prisión, a cal "places particular emphasis on the here-and-now rather than the distant 'universal' so central to traditional literary aesthetics" (Whales 2007: 16). Porén, a tradución de Janeiro ofrece a miúdo un enfoque máis xeral, menos centrado na inmediatez da experiencia Sands, o que permitiría unha maior familiaridade e identificación do público lector galego, malia non tratarse dunha estratexia consciente. Isto veríase reafirmado polas alusións a referentes recoñecíbeis para o lectorado galego ou pola incorporación de aclaracións. As diverxencias máis creativas entre a tradución ao galego e o orixinal inglés poden lerse como mostras dun carácter estilístico que deixa paso á voz autorial de Janeiro, se ben en ocasións estas aparecen mediadas pola versión italiana e a autora non manifestou vontade de desenvolver unha tradución libre ou que deixase notar a seu estilo literario (2017d).

Non obstante, debemos ter en conta un factor máis, o feito de que a editora adaptase o texto de Janeiro en norma RAG-ILG para a norma reintegracionista, malia aparecer tan só referida como "revisom e correçom". Marcos Abalde, un dos revisores xunto con Carlos Diegues, afirmou que traballaron unicamente coa tradución (sen recorrer ao orixinal) e que en ningún momento se eliminaron fragmentos que achegasen información ou se modificou o significado esencial do texto de Janeiro. Porén, coa finalidade de facilitar a lectura en galego, si se eliminaron as reiteracións (a través de

sinónimos ou omisións), e incluíronse modificacións léxicas e sintácticas.[33] Ditas intervencións puideron afectar ao estilo da escrita que se percibe no produto final, dificultando a identificación da voz de Janeiro. Así mesmo, a propia Janeiro manifestou que consultou moitas das súas escollas tradutivas con Abalde, sobre todo no que se refire á complexidade dos xiros coloquiais ou da xerga do cárcere. En relación a este tipo de mediación, Olga Castro ten analizado o funcionamento e as relacións de poder que interveñen na paratradución, entendida como aquelas decisións que, "sin haber sido tomadas por las traductoras/es, influyen de forma determinante en la presentación y lectura final de la obra traducida" (2009: 253). Porén, entendemos que os procesos sobre a tradución de *Um dia da minha vida* até a súa publicación son máis ben parte dunha concepción da intervención literaria e cultural a través do colectivo, onde ambas as dúas partes colaboran. Secasí, o feito de non explicitar ese proceso no libro invisibiliza dita práctica (tanto a de colaboración como a de adaptación) co fin de ofrecer unha aparencia de normalidade con respecto da presenza da norma lingüística reintegracionista no campo literario.

A norma lingüística non é unha cuestión menor no eido da tradución en galego, xa que o seu papel vai máis aló da corrección lingüística coa que pode estar asociada noutras literaturas non minorizadas. González-Millán explica o rol da persoa tradutora como axente cultural, que "debe someterse ás 'normas culturais', é dicir, ós diferentes sistemas de codificación representados nas gramáticas, diccionarios ou estratexias discursivas socialmente canonizadas" (1994b: 68). Así mesmo, Castro incide en que o feito de que o galego sexa "tamén un idioma de codificación vacilante caracterizada por variacións nas normativas da lingua converte a tradutor/a en axente normativizadora, en tanto co seu traballo contribúe a asentar uns determinados usos lingüísticos" (2010: 349). Nese proceso de normalización cultural e lingüístico, a norma lingüística reintegracionista foi relegada ás marxes da tradución debido a que tan só se pode concorrer ás subvencións da Xunta para esta actividade editorial na norma oficial do galego (Castro 2010: 352). O Capítulo 4, sobre o proxecto literario de Teresa Moure, afondará máis sobre outros ángulos da invisibilización da norma reintegracionista no campo literario. Porén, en relación á tradución, interésanos en concreto o papel que xoga a norma lingüística do galego na delimitación das comunidades identitarias. Con este

33 Información sobre o proceso de corrección e adaptación recadada nunha entrevista persoal con Marcos Abalde (2017).

fin traemos a reflexión de Lourido (2007) sobre a relación entre o campo galego e outros pertencentes á lusofonía, e a tendencia predominante de incorporar eses textos non nas súas versións orixinais, senón a través do que se presentan como traducións entre dúas linguas portugués-galego. Algúns exemplos disto son a tradución de *Contos da Montanha* (1941) de Miguel Torga, *A casa da paixão* (1972) e *A república dos sonhos* (1984) da brasileira Nélida Piñón ou *Marido e outros contos* (1997) de Lídia Jorge. Segundo Lourido, trátase en realidade de adaptacións ortográficas, léxicas e fraseolóxica á norma RAG-ILG (2007: 46). Os argumentos a favor desta práctica aluden a unha suposta falta de competencia do lectorado galego para ler en portugués e ao feito de que exista a mesma práctica á inversa, é dicir, que se modifiquen e presenten como traducións as importacións de textos galegos en Portugal e no Brasil, así como nos intercambios entre eses dous campos literarios (Vila Barbosa 2011). Por outra banda, a argumentación en contra desas adaptacións defende a intercomprensión entre o que se entende como variantes da mesma lingua e a idea de que é preferíbel ler a obra na súa versión orixinal (Lourido 2007: 54).

Porén, o aspecto máis interesante da análise de Lourido é que fai fincapé en como estas prácticas exercen unha función delimitadora da propia comunidade lingüística e identitaria (como parte da lusofonía ou fóra dela), debido ao "papel primordial e imprescindível (e mesmo essencial) que a língua tem jogado nas definiçons identitárias [...] para a (auto)definiçom da comunidade" (2007: 63). Tendo en conta que a análise de Lourido é similar á que realizan Elias J. Torres Feijoó (2000) e Celso Álvarez Cáccamo (2003) en relación á escolla dunha norma lingüística do galego ou outra, entendemos que o feito de adaptar textos en norma RAG-ILG á norma reintegracionista, como sucede no caso de Janeiro, está relacionado co esforzo por proxectar unha determinada identidade colectiva a través da norma. Neste sentido, trataríase de visibilizar outras maneiras diferentes de entender o "ser galego" (a identidade nacional, xa que logo), diferente á promovida dende as elites institucionais e os sectores culturais que sustentan a norma oficial. Non obstante, como mencionamos, a adaptación léxica, fraseolóxica e sintáctica sumada á ortográfica, pode xerar un certo alleamento ou desfamiliarización con respecto da voz orixinal da autora, sobre todo tratándose dun texto literario. O feito da tradutora acceder sen reservas á adaptación do texto implica ceder parte do seu espazo de individualidade en aras da iniciativa de facer

visíbel unha norma do galego non oficializada e por ende, unha determinada concepción da comunidade cultural e identitaria, que nos leva de novo ao ámbito do nacional.

No comezo desta sección explicamos como algunhas investigacións demostraran que o discurso nacional e o discurso feminista entran a miúdo en conflito no ámbito da tradución (Castro 2010, 2011; Buján e Nogueira 2011; Ríos e Palacios 2013; Reimóndez 2015). Neste caso, atopamos que, por unha banda, esta tradución poderíase calificar de "tradución nacional" e, polo tanto, a escolla de Janeiro como tradutora do texto mostra unha vontade de integrar e darlle voz ás autoras no debate sobre a nación. De feito, Janeiro posiciónase ideoloxicamente no limiar que escribe para a obra, deixando translucir claramente a súa voz autorial. Así mesmo, a análise da súa tradución de *Um dia da minha vida* deixa notar doses de creatividade, incluíndo algunhas solucións tradutivas bastante libres en relación ao orixinal en inglés e que en ocasións se aproximan máis á paráfrase. En consecuencia, no seu caso non existe unha tensión con respecto á fidelidade cara ao orixinal que, porén, segundo Reimóndez, é unha constante no caso das tradutoras/es profesionais (e non profesionais) no campo galego. Isto significaría un maior espazo para a exploración literaria, da creatividade e da voz autorial que, como apuntan Simon (1996) e Perteghella e Loffredo (2007) entre outras, posúe a tradución. No entanto, se isto se percibe no produto final da tradución, debemos ter en conta que o proceso de tradución se viu interferido por outros factores. Dunha banda, o feito de recorrer a unha tradución ao italiano que lle serviu de apoio influíu (e explica) moitas das escollas tradutivas de Janeiro alternativas ao orixinal, ao tempo que pode interpretarse como indicativo dunhas condicións de traballo nas que estes recursos compensan a precariedade profesional (falta de tempo, experiencia ou outros recursos).[34] Por outra banda, a adaptación que a editora fai do texto de Janeiro á norma reintegracionista, se ben se presenta como non intrusiva (na alusión a ela como "correçom" ou nas propias palabras Abalde), leva aparellada modificacións léxicas e sintácticas que de facto producen, como mínimo, unha defamiliarización da voz de Janeiro. Esta práctica supón, ademais, que a visibilización da escrita creativa de Janeiro quede limitada, e resulte tamén máis difícil de identificar e analizar. Isto lévanos a formular a hipótese de que neste caso, o factor nacional (aquí manifestado a través da identidade cultural que se vencella á norma lingüística) se antepón á cuestión de xénero,

34 A cuestión da precariedade laboral foi abordarda literariamente por Janeiro na súa novela *Manual de hostalaría* (2017).

en tanto se ignorou o xeito no que o proceso de adaptación ortográfica, léxica e sintáctica podía limitar o que historicamente foi un espazo de desenvolvemento da subxectividade autorial das mulleres cando outros lle foron negados. Isto está en consonancia coa tendencia dominante dentro do ámbito da tradución no campo literario galego de priorizar a cuestión nacional sobre o xénero, como amosan outras investigacións que mencionabamos ao comezo desta sección (Palacios e Ríos 2005; Castro 2010, 2011). Polo tanto, a análise desta sección contribúe a matizar a aproximación de Janeiro á temática do independentismo e da loita armada como unha intervención no campo literario e no discurso nacional dende múltiples marxes, ademais de evidenciar que este último interactúa (e segue a solapar) a perspectiva de xénero a diferentes niveis.

2. 4 Conclusión

A través da análise de dous textos literarios de Janeiro, o presente capítulo analizou tensións que a conxunción entre xénero e nación segue a ocasionar no campo literario galego cando esta se produce dende as marxes de ambos discursos. A historia da difícil publicación de *A perspectiva* e a súa lectura como texto polémico, ideoloxicamente perigoso, ou mesmo apoloxético da loita armada, poñen de manifesto a resistencia do campo literario a incorporar e recoñecer literariamente aquelas obras que presentan unha visión problematizadora da dimensión violenta do conflito nacional. Deste xeito, a análise do capítulo mostrou que as fricción s que xerou no campo a novela de Janeiro se deberon ao xeito no que esta articula literariamente as marxes do debate nacional e impugna o marco de consenso desenvolvido dentro da CA. Tal como vimos a través do proceso que labrou esa cultura do consenso, os temas principais que visibiliza *A perspectiva* quedaron fóra do debate: a violencia institucional do Estado (tanto na Transición como na actualidade), o movemento independentista como impugnador do modelo de descentralización autonómica e a loita armada como parte da súa historia recente. Así mesmo, o enfoque de xénero sobre estas marxes da construción nacional mostra as mulleres lidando coa opresión patriarcal ao tempo que se erixen como suxeitos activos de violencia política. Este estudo de caso evidencia a falta de autonomía que, en termos bourdieanos, continúa a existir no campo literario galego con respecto do campo de produción ideolóxica. Como vén defendendo a presente tese, os criterios

de canonización da narrativa de autoría feminina están aínda máis fortemente condicionados, se cabe, polos límites do dicíbel respecto do debate nacional. Como ben explicou Helena González (2005, 2013), este funciona como paraugas totalizador con respecto ao discurso de xénero no campo literario, o cal fai que enfoques críticos máis difíciles de incorporar e asimilar no discurso nacional hexemónico (como o tratamento feminista do independentismo e da loita armada) queden relegados ás marxes do campo literario. Isto obsérvase tamén en como o discurso feminista presente en *A perspectiva* foi en xeral pouco examinado, ao quedar ensombrecido pola discusión sobre a polémica arredor da novela ou pola dificultade de descodificación que presentou para a crítica máis convencional. Unha vez máis, percíbese a necesidade de lecturas feministas especializadas capaces de interpretar o alcance deste tipo de propostas literarias de ficción histórica e política.

O estudo da tradución de *Um dia da minha vida* como outra forma de intervención da autora no campo cultural galego permitiunos pensar a interacción entre o xénero e a nación en relación cunha modalidade de escrita tradicionalmente entendida como secundaria: a tradución. A través deste traballo Janeiro participa no diálogo entre a literatura galega e a cultura irlandesa no ámbito da tradución, que desenvolveu un importante rol na elaboración da identidade nacional galega dende a década dos vinte, e da cal as mulleres estiveron maiormente excluídas. Esta tradución sitúase nas marxes do discurso nacional e do campo literario; porén, forneceu a autora dun espazo de intervención en ambos os dous ámbitos. No entanto, por outra parte, asistimos á aparición dunha nova marxe relacionada coa interacción entre identidade cultural nacional e norma lingüística. Unha vez máis, este factor entrou en conflito co discurso de xénero, interferindo no espazo de creatividade autorial para priorizar a visibilización da norma reintegracionista nas marxes do campo literario. Secasí, a análise das escollas tradutivas de Janeiro revelaron que o seu texto presenta unha innegábel pegada creativa, a pesar de que resulta difícil de avaliar debido á intervención da editora e dun terceiro texto de apoio. A tradución amósase neste caso como unha actividade flexíbel e sen o peso da vasalaxe absoluta cara ao orixinal, podendo inferir que, en certa media, esta funcionou para Janeiro como espazo de creatividade, semellante ao que tradición veu historicamente proporcionándolle ás autoras.

Cómpre tamén sinalar outros efectos produtivos da interacción que estes textos de Janeiro estabelecen coas marxes (do discurso nacional, do xénero e do campo

literario). Se ben as friccióǹs destes textos co centro do campo limitaron o seu recoñecemento e interpretacións literarias, a polémica deulles certa visibilidade en ámbitos reducidos do campo, situados na súa periferia. Así o demostra a homenaxe que lle dedicou A Sega e que incentivou a aparición de novas lecturas críticas arredor do seu traballo (Lema 2017; López López 2017; Rozados 2017) e unha maior visibilización deste e da súa narrativa máis recente (Conde 2017; Ríos 2017b). Iniciativas como as da Sega funcionan como contradiscurso ao canon tradicional, polo que a repercusión que chega a acadar a obra de Janeiro non se desenvolve cara ao centro do campo, senón que pode encadrarse nun eventual subcampo literario formado por aquelas propostas que discorren na periferia, e na que se artellan outras estruturas de crítica, público, editoras e plataformas propias, como o son Positivas, Estaleiro ou a propia A Sega. Mais, se estas non garanten, necesariamente, unha modificación dos criterios de canonización, en ocasións as súas intervencións desde esas periferias téñense mostrado eficaces, influíndo na crítica convencional a máis longo prazo e de xeito transversal, ademais de visibilizar as propostas excluídas polo centro.

Non obstante, o estudo de caso de Janeiro examinado neste capítulo puxo de relevo que os proxectos literarios que conxugan xénero e nación dende unha perspectiva subversiva con respecto ao relato de consenso dominante no campo cultural teñen maiores dificultades para influír no centro do campo literario. Isto débese a que, ademais de falar dende a periferia deste, o seu diálogo se produce coas marxes do discurso nacional e de xénero. Na interacción con esas marxes, obsérvase unha vez máis a influencia crucial que o factor nacional exerce sobre as dinámicas de canonización da narrativa de autoría feminina, condicionando as temáticas e os enfoques polos que esta discorre.

Capítulo 3. A narrativa fantástica de Cris Pavón: monstros e máquinas no asalto ao campo literario

A carta de presentación da narradora Cris Pavón no campo literario galego foi a súa condición de excluída dos ámbitos institucionais e comerciais, é dicir, a súa posición nas marxes. A súa primeira novela, *Limiar de conciencia* (2012), apareceu nunha autoedición dixital que a propia autora fixo dispoñíbel no seu blogue persoal, despois de múltiples dificultades para publicala a través das canles convencionais. Poucos espazos literarios, case todos na rede, se fixeron eco da obra, mais todos facían referencia á historia da súa (non)publicación. A páxina literaria amateur *Letra en Obras* presentábaa como "a incrible historia dunha 'novela maldita' que por fin ve a luz" (2012: s/p) e Ramón Nicolás afirmaba no seu blogue de crítica literaria que "[m]erecía outra sorte esta proposta e non estar unicamente na rede, aínda que isto permita, hoxe, chegar a ela. Grazas" (2012: s/p). O rechamante desta situación era que a novela de Pavón quedara finalista en dous importantes premios de narrativa, o Xerais na convocatoria de 2009 e o Manuel García Barros en 2010, sen que isto lle facilitase a edición da obra. Ana Bande, membro do xurado na edición do Premio Xerais á que se presentara Pavón, escribiu unha das primeiras e escasas recensións que a novela recibiu naquela altura, afirmando con rotundidade: "Cristina Pavón é a descoñecida autora dunha novela que desgraciadamente moi poucos van ler. Unha mágoa. Podiamos falar de covardía editorial, de automutilación cultural, de autoodio, e duns cantos estereotipos cultivados coma se fosen rarísimas orquídeas a piques de extinguirse..." (2012: s/p). Deste xeito, Bande apuntaba cara a un problema estrutural no ámbito editorial e cultural galego como causa da exclusión dunha obra interesante, suxerindo que esta se atopara con prexuízos que non tiñan que ver coa calidade da novela.

A segunda novela de Pavón, *Sangue 12* (2014), foi publicada por Urco editora, un selo especializado en literatura fantástica. Este comprometeuse a editar tamén *Limiar de conciencia* (o cal faría finalmente no 2017), despois de percibir un interese crecente (sobre todo en círculos académicos) polo halo de malditismo que se xerou arredor da obra unha vez que a autora foi gañando certa visibilidade pública. Porén, dita atención non chegou até o seu terceiro libro, *Á busca da orixe perdida das especies* (2015), co que Pavón gañou o Premio Carvalho Calero de Creación en 2014. Este volume consistía nunha colección de relatos non fantásticos que acadaron unha maior resonancia entre os medios e a crítica, o cal contribuíu a visibilizar as súas obras anteriores, principalmente *Sangue 12*.

Semella significativo o feito de que a obra de Pavón non acadase maior relevancia até o seu terceiro libro, de carácter non fantástico, despois de iniciar a súa carreira con fórmulas narrativas consideradas subxéneros, a ficción científica no caso de *Limiar de conciencia*, e a literatura gótica de tema vampírico en *Sangue 12*. Esta circunstancia e os obstáculos que atopou para publicar a primeira delas converten a traxectoria de Pavón nun caso relevante para a presente tese en tanto pode botar luz sobre a recepción da escrita das narradoras cando nela a perspectiva de xénero se solapa coa periferia que ocupan determinados subxéneros literarios. En primeiro lugar, como xa dixemos, a experiencia coa súa primeira novela evidencia que a autora non se beneficiou da maior apertura que boa parte dos axentes literarios mostraron a partir de 2000 cara á narrativa de autoría feminina. En segundo lugar, entendemos que isto debe examinarse en relación coa posición marxinal da ficción científica (particularmente a daquela denominada como "dura") e a literatura gótica no campo literario galego, malia ao espazo central que nel se lle concedeu a outro tipo de literatura fantástica.

O presente capítulo argumenta que o feito de que os subxéneros fantásticos escollidos por Cris Pavón se afasten dos modelos de fantasía que, como veremos, foron fomentados no campo literario galego a partir da década dos cincuenta do século XX condicionou negativamente a recepción das súas dúas primeiras obras. Porén, comprobaremos tamén que o uso que esta autora fixo de formas alternativas de difusión literaria, como as que permite a rede, posibilitáronlle novas estratexias de introdución e visibilización no campo literario dende as súas marxes. A primeira sección deste capítulo examina a acollida que tiveron, especialmente, *Limiar de conciencia* (2012) e *Sangue 12* (2014), cuxa recepción se contextualizará na tradición (máis ben escasa) tanto da ficción científica como do xénero vampírico no campo literario galego. A segunda sección analizará estas dúas novelas centrándose en como a autora emprega a figura da máquina con conciencia e da vampira lesbiana adolescente, respectivamente, para explorar dende unha perspectiva feminista as identidades Outras que xorden dos límites fronteirizos entre categorías. Esta análise basease nas achegas da crítica feminista e LGBTQ ao ámbito da ficción científica e da literatura gótica, que explorou o carácter subversivo dos enfoques narrativos empáticos cos suxeitos monstruosos, fronteirizos e que desestabilizan as categorías identitarias esencialistas. As achegas que se teñen feito dende o poshumanismo (Braidotti 2003, 2013a, 2013b; Hollinger 2009), xunto coas teorías de Donna J. Haraway sobre a potencialidade subversiva do ser-híbrido (1985, 1991), resultarán de grande

utilidade para abordar a simbiose que en *Limiar de conciencia* se produce entre máquinas e seres humanos. Así mesmo, partindo dos estudos de Barbara Creed (1993), Paulina Palmer (1999, 2016) e Gina Wisker (2009) en relación á muller-monstro no gótico, abordarase o xeito no que en *Sangue 12* Pavón transgrede as nocións de abxección arredor do corpo feminino, o lesbianismo e a menstruación. Por último, a terceira sección do capítulo centrarase na importancia que Pavón lle concede nestas dúas novelas á linguaxe e á literatura, presentando a máquina autoconsciente e a vampira lesbiana como identidades subalternas que se reapropian da voz negada. Esta parte dialogará co estudo de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) sobre a identificación coa perspectiva do monstro como trasunto do eu da autora, estabelecendo conexións coa reivindicación dunha *escrita cyborg* que Haraway propón en *A Cyborg Manifesto* (1985). Deste xeito, o presente capítulo pretende estabelecer un paralelismo entre a visibilización das Outras monstruosas de Cris Pavón e a reivindicación dun espazo para a(s) escrita(s) das autoras. Para o cal se relacionarán as estratexias que estes personaxes híbridos estabelecen coas marxes e as fórmulas que a propia autora ensaia para intervir no campo literario galego dende a súa posición, inicialmente marxinal.

3. 1 Recepción da obra de Cris Pavón

As dificultades que experimentou Pavón para publicar a súa novela a través das canles literarias convencionais chaman inicialmente a atención por circunstancias similares ás que vimos no caso de Patricia A. Janeiro no Capítulo 2. A pesar de que *Limiar de conciencia* foi unha das obras finalistas no Premio Xerais en 2009, a editora non a publicou malia ser frecuente que esta edite tamén as novelas finalistas do premio. A autora concorreu a outros concursos literarios con esta obra, quedando finalista no 2010 noutro deles, o Manuel García Barros. Neste caso, a editorial que publica a novela gañadora do galardón, Galaxia, comunicoulle a Pavón que non estaba interesada en *Limiar de conciencia* por tratarse dunha "obra difícil" e con complicada saída no mercado do libro galego, mesmo considerándoa unha boa novela.[35] Despois de enviala a un total de trece editoras ningunha delas accedeu a publicala. Pavón narra no seu blogue persoal *deContado* a súa experiencia ao longo deste proceso, explicando con humor a súa frustración:

35 Información recadada nunha entrevista persoal coa autora (Pavón 2015d).

> Pódese crer que hai 10 anos empecei a escribir esta novela? Crédeo. Remateina hai 5, e seica me levou tanto tempo escribila como publicala. Weno [sic], estrictamente levaríame máis tempo o de publicala, que podería tender a infinito se non lle puxera eu remedio. É que ten unha que facelo todo!" (Pavón 2012a: s/p).

No 2012 a autora decidiu apostar por unha vía alternativa publicando no blogue unha autoedición dixital en licenza *creative commons* (Pavón 2012e), superando as reticencias que manifestara meses antes con respecto á capacidade de difusión que esta modalidade de edición pode ofrecerlle a alguén sen unha traxectoria literaria previa: "[l]oito contra a idea ―poden rir comigo― de subila a un blog, porque como non me coñece ninguén, quen o vai ler?" (Pavón 2012b: s/p). Porén, o seu blogue persoal revelouse como unha plataforma eficaz para construír unha voz autorial e visibilizala como narradora en certos sectores.

O mesmo día en que a obra se fixo accesíbel ao público, apareceu tamén a crítica de Ana Bande que xa mencionamos e que levaba por título "reseña dun libro que ninguén se atreveu a publicar..." (Bande 2012: s/p). Desta maneira, o seu texto servía como denuncia da invisibilidade de *Limiar de conciencia*, ademais de explicar a súa trama e a complexidade que entraña a novela, o cal pode apuntarse como unha posíbel explicación a que non espertara interese entre as editoras. A partir dese momento algunhas páxinas de cultura fixéronse eco da autoedición da primeira novela de Pavón, destacando en todas elas os obstáculos que afrontara a pesar do aval dos premios, nalgún caso referíndose a ela mesmo como obra maldita (*Letra en Obras* 2012; *GC Tendencias* 2012; AELG 2012, *Fervenzas Literarias* 2012). As únicas reseñas, ademais da reflexión de Bande, apareceron no blogue *Caderno da crítica* (Nicolás 2012) e no xornal *Sermos Galiza,* onde se destacaba a "orixinalidade e calidade da obra, á altura de moitas outras que correron mellor sorte" (Regueira 2013a: 26). Pola súa banda, Nicolás sinalaba que se trata dunha lectura esixente, mais describíaa positivamente como unha obra "pouco ortodoxa, innovadora e ambiciosa, que conxuga referentes das novas tecnoloxías se cadra case á man con preocupacións de xinea [sic] literaria" (2012: s/p).

Anos despois, Urco ofrécelle a Pavón publicar esta novela pero despois da súa segunda obra, *Sangue 12* (2014). David Cortizo, un dos editores, toma esta decisión como estratexia de mercado, considerando que a publicación dunha obra de lectura máis doada (como considera que é *Sangue 12*) facilitará a posterior acollida de *Limiar de conciencia*:

"eses lectores [de *Sangue 12*] van chegar a *Limiar de conciencia* [...] e seguramente vexan a obra con outros ollos e teña máis éxito [...] do que tería se aparece de repente" (2015: s/p).[36] Cortizo entendía que a novela ía atopar reticencias no campo literario galego por tratarse de ficción científica e por estar encadrada no que se define como "dura", aquela que contén unha alta dose de contido sobre tecnoloxía informática, converténdoa nunha lectura máis esixente.

A posición periférica da ficción científica no campo literario galego que menciona Cortizo é unha valoración común entre autoras e autores que se dedican a este tipo de literatura tanto no eido da creación como no da investigación, tamén no ámbito internacional. Tom Shippey (2002) explica a minusvaloración e os prexuízos cara a este xénero dentro da Academia, xa que mesmo despois de que a ficción científica acadara un espazo dentro da Modern Language Association, este segue a ser un lugar secundario. No ámbito da investigación mesmo "it is possible to reconcile the contradiction of hating without reading […] as soon as some readers recognize a *novum*, they immediately stop reading —recognizing in the very existence of a *novum* an implicit challenge to the old *habitus*, as to 'the hegemonic canon'" (Shippey 2002: 7–8 cursivas no orixinal).[37] Especialmente clarificadoras resultan tamén as afirmacións sobre o contexto español da escritora de ficción científica Lola Robles:

> Esa consideración de la CF como una narrativa aparte, inferior a la literatura general (La "gran literatura") no se da, sin embargo, en otros géneros, como la novela negra y policíaca, acaso porque se sabe que éstas son, al menos, de adultos. Más aún: es frecuente que la generalidad del público ni siquiera tenga claros los límites del género de CF, y considere como tal cualquier argumento que salga del realismo estricto, desde Harry Potter a Drácula. (2003: 180)

Esta avaliación de Robles resulta absolutamente pertinente tamén para o caso do campo literario galego. No Capítulo 1 xa abordamos como un dos procesos fomentados polo discurso da normalización cultural foi o da incorporación de novos subxéneros narrativos,

36 Entrevista persoal co editor (Cortizo 2015).

37 *Novum* é un termo acuñado por Darko Suvin para referirse ás anovacións científicas que se incorporan na ficción científica e que, segundo el, supoñen unha das principais diferenzas desta coa literatura fantástica (Clear 2014: 277).

como un xeito de diversificar a produción literaria e suplir o que se entendía como carencias do campo literario. Este proceso xirou principalmente arredor de subxéneros populares que puidesen atraer a novo lectorado en galego e contribuír á expansión do mercado galego, sendo a novela negra un dos que gozou dunha maior expansión (Vilavedra 1999: 298, 2010a: 113). Porén, a ficción científica non resultou especialmente beneficiada e, como veremos, os intentos por "cubrir ese oco" amosaron certas tendencias que evidencian os prexuízos que apunta Robles. Malia que Isabel Mociño (2011) e Jorge Emilio Bóveda (2013) sitúan a orixe da ficción científica na novela *Campaña da Caprecórneca. Novela hestórica, fantásteca e poéteca* (1898) de Luís Otero Pimentel, resulta significativo que Anxo Tarrío cualifique de "cousa insólita no panorama das letras galegas" (1994: 426) o feito de que Xosé Fernández Ferreiro se achegase á ficción científica en *Reportaxe cósmico* (1983). Dolores Vilavedra explica que se trata dun xénero que non callou a pesar de certo impulso que experimentou a partir da década dos oitenta (1999: 299), unha impresión que reafirmaría máis tarde (2010a: 108–109). E a mesma idea de carencia transmitía o artigo de Mar Mato no que lle daba á literatura galega un "[s]uspenso en ciencia ficción" (2012: s/p).

Até a creación de Urco editora no 2007, a incorporación da ficción científica careceu dunha sistematización que dotase ao campo literario galego de referentes claros para o público potencial deste subxénero. A publicación de ficción científica nas coleccións para lectorado adulto de editoras non especializadas foi algo anecdótico, "sen que ningunha editorial arriscase con coleccións específicas, por considerar que o mercado non estaba preparado para estas dinámicas" (Mociño 2011: 398). Cortizo confirma estas reticencias ao sinalar a falta de confianza que percibiron cara ao proxecto de Urco cando fundaron esta editora centrada na "publicación sistemática e especializada de literatura de fantasía, ciencia ficción e terror" (Urco 2015: s/p). A súa propia distribuidora e unha das de maior experiencia, o Consorcio Galego, aconselloulles unha etiqueta máis xenérica como a de fantasía para evitar marcar a súa produción como "ficción científica", argumentando a falta de público para ese tipo de literatura na Galiza (Cortizo 2015).

As estratexias desenvolvidas polas editoras non especializadas con respecto da ficción científica non contribuíron a visibilizala, malia importar algúns dos clásicos occidentais deste xénero na década dos oitenta a través da tradución. As obras de Jules Verne, Herbert George Wells, Aldous Huxley ou Edgar Alan Poe foron incluídas en coleccións de clásicos ou, máis frecuentemente, desviados cara a coleccións da Literatura Infantil e Xuvenil. Mociño ve a organización destas traducións nas coleccións xuvenís

como unha estratexia para ampliar o público lector xa que as editoras galegas entenden que a orientación por idade destas coleccións determinan unha idade mínima do lectorado sen marcar un límite superior, abríndoa así tamén para o público adulto (2011: 640). Non obstante, considerando que o deseño e as campañas de visibilización destas obras están orientadas cara ao público adolescente, o feito de que o público adulto tamén teña acceso a elas non implica necesariamente que estas formen parte dos seus circuítos de consumo. Xunto cunha suposta ampliación de públicos, Mociño sinala outra estratexia de mercado que considero máis plausíbel como explicación desta tendencia: o nicho de mercado que supoñen as coleccións de LIX, "cuxa inclusión no circuíto escolar garantía unhas vendas suculentas" (2011: 672). Isto resulta evidente naqueles casos concretos nos que as traducións inclúen elementos paratextuais como guía para a lectura ou enfoques claramente didácticos (Mociño 2011: 482).

A asimilación das obras de ficción científica como literatura xuvenil foi unha constante no campo literario galego, tanto das traducións como das escritas en galego, e independentemente do nivel de lectura que esixan. Algún dos exemplos que ofrece Mociño son *Big-bang* (1996) de Xoán Bernárdez Villar, "que acabou situada nunha colección para o público xuvenil pola presión editorial" (2011: 563) ou a reedición de *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire, dentro dunha colección de LIX no 2001 por Xerais cando a primeira edición publicada por Vía Láctea se dirixira a público adulto. Doutra banda, Bóveda afirma que *O centro do labirinto* (1997) de Agustín Fernández Paz, editada por Xerais na súa sección xuvenil Fóra de xogo, é "un texto que non merece a etiqueta de 'literatura infantil e xuvenil'" (2013: 181). A frecuencia desta tendencia é tal que Mociño mesmo relaciona o descenso de publicación de ficción científica orientada a adultos a comezos do século XXI coa consolidación destas coleccións xuvenís (2011: 439). Tal fenómeno evidencia tanto a falta de confianza nas ventas deste xénero como o prexuízo ao que aludía Robles de relacionar sistematicamente ficción científica e público xuvenil ou infantil. Cortizo sinala que esta asociación se asenta na idea de que "o lectorado dese tipo de xéneros é un lectorado pueril, digamos, que cando medre como lector vaise apartar deses xéneros e vai xa a ler outro tipo de literatura, xa para adultos" (Cortizo 2015: s/p). Por conseguinte, tal prexuízo contribúe a que as obras que ofrecen un nivel de lectura máis esixente atopen difícil acomodo na programación editorial e no campo literario en xeral, como sucedeu no caso de *Limiar de conciencia*.

Por outro lado, semella producirse unha contradición entre o que vimos de explicar e o feito de que varias novelas de ficción científica fosen galardoadas con premios literarios

de prestixio, como foi o caso de *Soños eléctricos* de Ramón Caride (Premio Blanco Amor 1991), *O tránsito dos gramáticos* de Marilar Aleixandre (Premio Xerais 1992), *Spam* de Francisco Castro Veloso (Premio Blanco Amor 2005) ou *Obediencia* de Antón Lopo (Premio Manuel García Barros 2010). Mociño considera que este recoñecemento situou ditas obras no canon, paliando así a falta de atención que se lle prestou á ficción científica no campo literario. Non obstante, concordamos máis coa interpretación que Cortizo fai deste fenómeno, ao afirmar que os premios literarios supuxeron durante moito tempo a única vía de acceso á publicación para estas novelas, que foron galardoadas debido á súa alta calidade e a pesar de pertencer á ficción científica (2015). En relación a isto, cabe preguntarse que tipo de ficción científica é promocionada polos premios. O primeiro que chama a atención é unha tendencia xeral cara á vertente da distopía, na liña de George Orwell e Aldous Huxley, empregada como alegoría nacional ou que serve a unha reflexión crítica sobre a sociedade (Gaspar 2002: 195; Mociño 2011). Dentro desta tendencia distópica tamén é moi acusado o posicionamento da maior parte destas tramas nunha filosofía escéptica a respecto da tecnoloxía á que contrapoñen coas verdadeiras esencias humanas. Esta tendencia é maioritaria até o 2000, onde os elementos característicos da ficción científica resultan ser en moitas ocasións secundarios ou accesorios, como sucede en *Informe Bestiario* (1991) de Ignacio Taibo, *O cervo na torre* (1994) de Darío Xohán Cabana, premio Xerais, *Luces de Fisterra. Esperpento xacobeo* (1995) de Carlos Mella ou *Atl* (2011) de Manuel Lourenzo González. O aumento da variedade de propostas a finais da década dos noventa e comezos do século XXI non impide que a especulación de orde social e a cuestión nacional siga a ser unha tendencia maioritaria. É así que a miúdo se recorre "á ambientación futurista para facer unha revisión histórica ou para tratar cuestións de carácter político e social da Galicia actual imprimíndolle sempre unha perspectiva netamente galega aos produtos resultantes" (Mociño 2011: 448). Así mesmo, Vilavedra afirma que "o de mergullarnos nun futuro tan posible que podería ser un agora [...] foi o camiño polo que esta modalidade conseguiu evoluír" (2010a: 109). Tales tendencias deben lerse en relación á análise que Tom Shippey realiza sobre a maior aceptación de certos autores de ficción científica fronte a outros, a cal explica por un proceso que denomina "estratexia de neutralización", onde a academia (no caso galego poderiamos engadir tamén as editoras e boa parte da crítica) é permeábel tan só a aquilo que lle resulta máis doadamente asimilábel (2000: 20–21).

Non obstante, non deixa de ser irónico que a ficción científica (e como veremos, a narrativa gótica) ocupen un espazo tan minoritario nun campo literario como o galego, que

historicamente lle reservou á narrativa fantástica un lugar central. Esta foi considerada un dos elementos fundamentais do programa étnico-cultural que o proxecto de Galaxia desenvolveu a través do seu director Ramón Piñeiro nos anos cincuenta e sesenta. Nel, a fantasía era percibida como parte da esencia identitaria do pobo galego e, xa que logo, entendíase que unha literatura autenticamente galega debía partir da fantasía. Piñeiro considerábaa, xunto coa paisaxe, o lirismo e o humor, parte dunha estética literaria que emana do espírito nacional do pobo galego (Regueira 2015a: 428–429). Esta relación entre fantasía e galeguidade no proxecto de Piñeiro aparece extensamente desenvolvida nunha carta que este lle escribe a Daniel Cortezón no 1956, do que o seguinte fragmento é unha síntese esclarecedora:

> O primeiro abalón do noso rexurdir actual fixo rebentar o íntimo *manantío imaxinativo da raza*. Un mundo máxico, lexendario, incondicionado, no que se misturan e combinan o idealismo sentimental e a donosía do encantamento, a inxenuidade ensoñadora e delicado humor, toma corpo e figura literaria namáis aparecer a nosa narración cultura. Non xurde, como semellaría ben natural, dunha influencia ou corrente literaria vixente polo mundo adiante. Pola contra, *ven* [sic] *de embaixo das raíces vivas da sensibilidade popular*, que aquí en Galicia conservóu [sic] incesantemente o amor e o gosto do irreal, mesmo como si tiver *unha especial acuicidade sensitiva para percibir e penetrar nun mundo invisible e maravilloso* [sic] *que envolve e arrodea o mundo obxetivo da realidade concreta*. (Piñeiro 1974 [1956]: 113, cursivas nosas)

Como transluce esa mesma carta de Piñeiro, o modelo desta política editorial situábase nas obras de posguerra de Ánxel Fole e Álvaro Cunqueiro, moi particularmente este último, co que se constrúe unha corrente literaria que pode ser rastreada até os nosos días.[38] Tal concepción da literatura fantástica describíase habitualmente como contraposición ás novas influencias das que facían gala os narradores máis novos (Mourullo ou Méndez Ferrín entre outros), que empregaban a fantasía, non como representación idealizada da esencia do pobo, senón como canle para abordar o reprimido política e socialmente a través

38 Serve como exemplo a particular xenealoxía que se lle apón a etiquetas como realismo máxico, frecuentemente atribuída ao propio Álvaro Cunqueiro. A miúdo esta relación refórzase aludindo á facilidade étnica da galeguidade para relacionar a arte de contar historias coa fantasía (García Márquez 1983; Malvar 2018).

de narracións distópicas ou próximas á alegoría nacional (Regueira 2015a: 458). Como vimos no Capítulo 1, unha tendencia similar percíbese na década dos oitenta, na que a literatura fantástica foi, xunto coa novela histórica, unha das vertentes narrativas privilexiadas, a miúdo na forma de alegorías nacionais (González-Millán 1991: 67). Isto lémbranos de novo a reflexión de Shippey que apuntábamos máis arriba e que, aplicada ao caso galego, suxire unha predilección por aquelas formas fantásticas que se perciben como autóctonas (principalmente no caso de Galaxia), que teñen un transfondo de denuncia social ou que son susceptíbeis de funcionar como alegorías nacionais. Ningún destes casos pode ser aplicado a *Limiar de conciencia*, que ademais de tratarse de ficción científica dura, ofrece unha perspectiva positiva dos avances tecnolóxicos e aborda cuestión identitarias fóra do paradigma da nación, que analizaremos na segunda sección deste capítulo.

Por outro lado, a presenza das narradoras no ámbito da ficción científica, xa de por si reducido, semella ser aínda máis minoritaria, e tamén máis invisíbel. *O tránsito dos gramáticos* (1993) de Marilar Aleixandre é a única obra de ficción científica escrita por unha autora para público adulto anterior ao 2000. No século XXI aumentan as incursións das escritoras neste ámbito, con obras como a de María Reimóndez, aínda que cunha novela que encaixa con dificultade nesta categoría (*Caderno de bitácora* 2004), Mariña Pérez Rei (*Canícula* 2006), Rosa Enríquez (*Unicrom* 2009), Alba Payo Froiz (*O que Darwin non previu* 2010), María Alonso Alonso (*Despois do cataclismo* 2015) ou Iolanda Zúñiga (*Natura* 2018). Mais na súa valoración do boom da narrativa de autoría feminina no novo século, Vilavedra afirmaba que este ámbito fora unha das "leiras pouco ou nada sachadas por estas narradoras" (2018: 192).

No que se refire á narrativa de terror en galego, esta conta cunha importante tradición oral popular que foi recollida literariamente dende comezos do século XX. Boa parte desta produción centrábase en supersticións e lendas galegas (a estadea, meigas, lobishomes, aparecidos e moitas outras criaturas fantásticas ou do alén) (Gaspar 1995: 42–43). Malia que na década dos oitenta o xénero de terror se diversificou enormemente, a tendencia maioritaria ao longo da historia da narrativa de medo no campo literario galego foi, novamente, a literatura de inspiración popular como os contos de Fole ―dos que son exemplo *A luz do candil: contos a carón do lume* (1953) e *Terra brava: contos da solaina* (1955)― ou na liña do realismo máxico de Cunqueiro. En canto á influencia da tradición do gótico anglosaxón, Silvia Gaspar tan só destaca as obras de dous autores contemporáneos: o relato de Xavier Queipo "Kilernney County", recollido en *Ártico* (1990) e as obras *Gárgola* (1993) e *Alén da aventura* (1994) de Carlos Vila. O tema do vampirismo,

que Pavón trata en *Sangue 12*, apenas foi cultivado dentro do campo literario galego, e moito menos na literatura para lectorado adulto. Aínda que na literatura infantil e xuvenil atopamos varias obras contemporáneas, como *O conde vampiro* (1995) de Lino Braxe ou *Xela volveuse vampira!!* (2007) de Fina Casalderrey, entre outras, no caso da literatura para público adulto a presenza do tropo vampírico semella ser difícil de rastrexar. Federico Martinón Sánchez (2012) cita *Un ollo de vidro: memorias dun esquelete* (1922) de A. Daniel R. Castelao como a única obra en galego que inclúe a figura do vampiro. Porén, a esta debemos sumar a novela *Trasalba ou Violeta e o militar morto* (1985) de Margarita Ledo Andión e o conto de Marilar Aleixandre "Agardando polos morcegos" incluído na *Antoloxía do conto galego de medo* (1996), editada por Gaspar. Así mesmo, o feito de que o programa cultural Zigzag diario da Televisión Galega presentase a protagonista de *Sangue 12* como "a primeira vampira da literatura galega" (2014) é unha mostra máis da escaseza deste tropo mesmo contando cunha longa tradición literaria en Occidente (ademais de evidenciar o desaparcibida que pasou a vampira de *Trasalba*).

A primeira crítica de *Sangue 12* (2014) apareceu de novo no blogue de Ana Bande (2013) mesmo antes de que se publicase e, trala súa edición en papel por Urco, a obra acadou unha maior resonancia crítica da que tivera a edición dixital de *Limiar de conciencia.* Porén, unha das cuestións máis rechamantes desa recepción crítica é a evitación do tema da menstruación malia ter un papel central na novela (Bande 2013; Navarro 2014; Lorenzo Gil 2014; ZigZag 2014). As excepcións a isto son a crítica de Mario Regueira no *Sermos Galiza* (2014) e, un ano despois, a de María Reimóndez en A Sega (2015), que fai unha lectura feminista centrada na subversión que Pavón realiza do concepto do abxecto de Julia Kristeva a través da combinación pracenteira entre vampirismo, lesbianismo e menstruación. O tabú que simboliza o tema da menstruación e a incomodidade que xera no campo literario galego ten sido sinalado con anterioridade. Por exemplo, Marilar Aleixandre afirmaba que algún crítico fora reticente a clasificar a súa novela *A expedición do Pacífico* (1994) como unha novela de aventuras porque nela á protagonista lle viña a regra (2010: 68). E Miguélez-Carballeira analizou esa mesma incomodidade cara a regra na recepción do poemario de Lupe Gómez, *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999), un produto literario difícil de asimilar polo discurso da normalización cultural como evidencia a súa exclusión "from the benefit of Galician cultural policies and the (perhaps to be expected) scandalized reactions with which it was greeted in the general press" (Miguélez-Carballeira 2013: 202). A falta dunha perspectiva feminista provocou que parte fundamental da proposta de Pavón non fose comprendida

por parte da crítica á que chegou. César Lorenzo Gil achacáballe a ausencia de certos elementos característicos do xénero vampírico, como determinado tipo de ambientación, e interpretaba *Sangue 12* como unha simple reacción á contra cara a produtos *mainstream* como *Crepúsculo* de Stephanie Meyers ou *True Blood* de Charlaine Harris pero máis insípida, xa que, "a diferenza desoutra obra [a de Harris], o universo de Pavón é máis estreito, definido unicamente por un espazo urbano rutineiro no que incluso a presenza da vampira se dá dentro dunha orde onde escasea a imaxinación" (2014: s/p). Resulta significativo que as críticas que omiten o tema da menstruación, e tamén o do lesbianismo, destaquen como elemento central da novela a ambientación urbana na que transcorre tan só metade da trama, ademais de facer fincapé na clasificación da novela como literatura infantil e xuvenil, malia non aparecer marcada pola editora como tal. Lorenzo Gil sentencia, ademais, que "[o] artificio de galeguizar o castelán da mocidade urbana de Galicia case nunca funciona. Neste caso queda moi mal. Sería máis honesto por parte de Pavón, quizais, escribir directamente en castelán" (2014: s/p). O tema vampírico xunto co protagonismo adolescente semellan unirse intrinsecamente coa literatura para un público non adulto. Isto tamén é así na crítica positiva de Bande, que no dubida en afirmar: "[n]on adoito ler textos que cheiren a vampirismo e por suposto, son unha inimiga declarada da literatura xuvenil" (2013: s/p). Estas lecturas poñen de manifesto os prexuízos existentes tanto cara ao xénero vampírico como cara á literatura infantil e xuvenil. Do mesmo xeito que acontecía no caso da ficción científica, este tipo de produción relaciónase a miúdo cunha literatura de menor calidade, orientada a un público aínda non maduro e limitado a un circuíto específico (identificado co ámbito do ensino en ocasións) fóra do canon literario. Por outro lado, a habitual falta de ferramentas de análise feminista da crítica non especializada neste enfoque impiden desenvolver unha lectura profunda das cuestións realmente centrais e máis interesantes da obra.

A visibilidade de Cris Pavón ampliaríase substancialmente tras recibir o Premio Carvalho Calero de Creación no 2014 co seu terceiro libro *Á busca da orixe perdida das especies* (2015). A páxina literaria *Letra en Obras* publicaba a nova do premio co seguinte cabezallo: "Cris Pavón, o tránsito do 'malditismo editorial' á beizón dos premios literarios" (2014). Esta frase resultaba iluminadora en tanto anticipaba o ascenso de visibilidade que acompañaba ao premio, e de feito, este propiciou unha maior repercusión tanto entre a crítica (Bande 2015a, 2015b; Nicolás 2015a; Martínez Bouzas 2015; Otero Varela 2015; Regueira 2015b) como entre os medios, con entrevistas no *Sermos Galiza* (Pavón 2014b), no *Magazine Cultural Galego* (Pavón 2015b) ou no suplemento cultural *Protexta* (Pavón

2015c). En ocasións, esta atención tamén se centrou en retrospectiva nas súas obras anteriores, mais non deixaba de evidenciar, por outro lado, a dificultade das obras previas para chegar a determinados medios dende fóra do circuíto editorial tradicional. Por outro lado, resulta interesante o caso da entrevista que Dopico lle fai inicialmente para *Magazine Cultural Galego*, pois aínda que a autora vén de gañar un premio e de publicar *Á busca da orixe perdida das especies* o titular destaca o espírito transgresor de *Sangue 12*. Uns meses despois, a mesma entrevista é publicada no suplemento cultural *Protexta*, onde é portada en xuño do 2015 co mesmo titular. Ademais do traballo de Dopico, a revista reproduce de novo a entrada do blogue de Ana Bande sobre *Á busca da orixe perdida das especies*, onde a única modificación é o título, que pasa a ser "A consolidación da escrita de Cristina Pavón" mentres que na publicación previa figuraba tan só o título do libro e o nome da autora. Esta reprodución de materiais xa publicados podería responder a que a revista, polo menos na percepción do seu comité editorial, conta cun público diferente ao que teñen eses mesmos textos na rede. Porén, é posíbel facer outra lectura na que tal feito se poña en relación co papel da publicación como axente dentro do campo literario galego, participando dos procesos de visibilización e validación duns produtos fronte a outros. A portada a Cris Pavón supón o seu recoñecemento como escritora e unha valoración da súa proposta literaria nun medio que ao longo dos anos dedicou as súas portadas a figuras como Yolanda Castaño, Chus Pato ou Fran Alonso.

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

3. 2 *Limiar de conciencia* e *Sangue 12*: identidades Outras abxectas

Para entender a proposta literaria de Cris Pavón resulta fundamental achegarse á ficción científica e ao gótico dende a perspectiva que Rosemary Jackson ofrece en *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Segundo explica, a fantasía non precisa de mundos radicalmente novos, "[i]t has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently 'new', absolutely 'other' and different" (1981: 8). Nas dúas primeiras novelas de Pavón os elementos fantásticos non residen na recreación de mundos radicalmente alleos á experiencia humana ou na ambientación tradicional da ficción científica ou da literatura gótica. Pavón artella as súas historias arredor de personaxes fantásticos (a máquina con autoconciencia e a vampira) que representan ao Outro (a Outra) na nosa propia realidade. En *Limiar de conciencia* (2012) a narradora é unha computadora que procesa textos para traducilos e que, desconectada da súa rede de funcionamento, empeza a enfiar relatos nun xogo de referencias á tradición literaria e do coñecemento humano. O que comeza sendo a narración da vida de CODER, un rapaz con síndrome de Asperger que contribúe nun grande avance no eido da intelixencia artificial, convértese na historia de como aparece un grupo de máquinas-narradoras con conciencia, que reciben o nome de Sherezades, ao que pertence a propia narradora. Pola súa banda, *Sangue 12* (2014) é a historia dunha vampira adolescente do século XIX. A novela contén as súas memorias ao longo dos séculos narradas en primeira persoa, mentres comeza na actualidade unha relación lésbica cunha adolescente humana. A través dunha narración empática, Pavón formula nas dúas novelas reflexións sobre a esencia do que nos constrúe como seres humanos, a identidade ou a tecnoloxía. A propia autora ten manifestado que a escolla da ficción científica e do xénero gótico lle permitiu abordar estes temas dende dous enfoques opostos (*Zigzag* 2014). A ficción científica, que bebe da ciencia e dos seus avances tecnolóxicos, ofrecíalle unha ferramenta racional e máis técnica. Por outro lado, o gótico permitiulle explorar as identidades Outras dende unha fórmula narrativa que se alimenta do onírico e do irracional. A análise desta sección mostrará como a autora adopta e subverte os tropos destes dous subxéneros para traballar cos límites inestábeis de identidades híbridas a través da simbiose entre máquinas e humanos (Haraway 1985; Wolmark 1994; Hollinger 2003, 2009; Merrick 2003) e da muller-monstro (Creed 1993; Palmer 1999, 2016; Wisker 2009), apropiándose dos estigmas e os discursos que os construíron como

identidades Outras e transgredindo a noción do abxecto arredor do corpo, a menstruación e a sexualidade femininas.

Tanto na ficción científica como no xénero gótico, a interacción co Outro, a través da figura de extraterrestres, máquinas intelixentes, vampiros, lobisomes e outras criaturas monstruosas, serviu con frecuencia para reafirmar os límites da nosa propia identidade. Ademais de mostrar os medos e tensións da sociedade, a creación desas fronteiras definiron o que é (ou non) humano, xunto co socialmente aceptábel. Como nos lembra Donna J. Haraway: "monsters have always defined the limits of community in Western imaginations" (1991a [1985]: 180). Precisamente por isto, estes dous subxéneros reveláronse como ferramentas inspiradoras para o feminismo e o movemento LGBTQ á hora de subverter os discursos identitarios hexemónicos a través da reapropiación dese imaxinario e dun tratamento empático da outredade. Así mesmo, a través do seu ensaio de novas fórmulas de organización social, estes contribuíron a evidenciar estruturas de opresión artelladas arredor de elementos identitarios como a raza, o xénero ou a sexualidade, "'denaturalizing' situations of historical inequity and/or oppression that otherwise may appear inevitable to us, if indeed we notice them at all" (Hollinger 2003: 129). Este é o caso, por exemplo, das utopías feministas, como a pioneira *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Hilman, ou da ficción científica de autoras como Ursula Le Guin e Octavia Butler, tan só por citar dúas das autoras máis recoñecidas. Ditas narrativas "provide a situation in which definitions of what it means to be human can no longer be taken for granted and, if those definitions are in a state of flux, then the notion of having a fixed and 'natural' identity becomes problematic" (Wolmark 1994: 127); deste xeito, tamén as categorías home e muller se mostran como construcións sociais.

Rosi Braidotti explica que a categoría mesma de "humano" na súa autorepresentación da especie se artellou tomando como paradigma o home occidental, definido máis polo que exclúe que polo que inclúe, é dicir a través da súa diferenza co(s) Outro(s) (Braidotti 2013a: 2). A propia identidade constrúese en oposición á identidade do Outro mediante a creación de pares que se exclúen mutuamente, onde un deses dous elementos ostenta a posición hexemónica: orgánico/inorgánico, natureza/tecnoloxía, vivo/non-vivo (ou non-morta, no caso da vampira). Mais nas representacións identitarias que poboan a ficción científica e o gótico, estes pares marcan principalmente o que se atopa dentro e fóra da sociedade, das regras e das estruturas comunmente aceptadas como reguladoras do mundo (Hollinger 2003: 132; Merrick 2003: 141). Como veremos, Pavón dialoga con eses binomios identitarios nas súas dúas novelas, borrando e traspasando as

súas fronteiras, cuestionando ditas categorías estancas e creando unha identificación positiva cos grupos relegados ás marxes.

No caso concreto da relación entre a humanidade e as máquinas con conciencia, a ficción científica lida co sentimento ambivalente de desexo e medo cara ao avance tecnolóxico. A miúdo esa interacción presentouse como un perigo físico en futuros apocalípticos onde a evolución das máquinas provoca a extinción ou a subxugación da especie humana. Así mesmo, a chegada da "singularidade", momento no que as máquinas acadan o limiar de conciencia, desestabiliza a definición de ser humano. Segundo Haraway, nunha sociedade capitalista "the relation between organism and machine has been a border war" (1991a [1985]: 150), onde se xogan ámbitos como o da reprodución, a produción e a imaxinación. Porén, o seu traballo teórico ofrece unha nova achega a esa interacción onde a confusión entre diferentes categorías abre posibilidades para a construción responsábel de novas identidades, onde o híbrido e o fronteirizo nos axude a pensar fóra dos esquemas de pensamento hexemónico, tamén dende o feminismo:

> Perhaps, ironically, we can learn from our fusions with animals and machines how not to be Man, the embodiment of Western logos. From the point of view of pleasure in these potent and taboo fusions, made inevitable by the social relations of science and technology, there might indeed be a feminist science. (1991a [1985]: 173)

Esta simbiose entre o humano e o tecnolóxico é abordada dende a teoría poshumanista, tal como a entende Braidotti (2013a, 2013b). O concepto do poshumanismo ten sido adoptado tamén pola ciencia e a filosofía, coincidindo na idea de que o "humano" non constitúe xa unha categoría ontolóxica estábel que se poida definir con claridade (Hollinger 2009: 269). No proceso desa disolución de fronteiras asúmese o sincretismo entre ser humano e máquina como algo inevitábel, pois o suxeito humano é "a direct influence on both philosophical formulations and material instantiations of the human in its coevolution with the machine" (Hollinger 2009: 273). Este proceso é xa unha realidade se consideramos os implantes, as próteses ou obxectos como as lentes ou as cadeiras de rodas que nos aproximan cada vez máis á idea dun ser humano-máquina, composto de fragmentos de diversa natureza.

Esta coevolución, a través dun proceso de colaboración e beneficio mútuo, resulta central en *Limiar de conciencia*. O protagonismo da novela é compartido por unha

máquina-narradora autoconsciente, LIDIA, e polo humano CODER, que contribúe á creación deste prototipo de computadora. Porén, as súas identidades desartellan a oposición binaria humano/máquina cuestionando aquelas calidades que convencionalmente se entenden como definitorias do humano, como as emocións ou a creatividade. Deste xeito, mentres os avances en Intelixencia Artificial dotan de autoconciencia e emocións a un grupo de computadoras entre as que se atopa a narradora, a súa condición Asperger dificúltalle a CODER relacionarse coas demais persoas e entender os seus comportamentos. Como contrapunto, este posúe unha habilidade excepcional para a programación, que o converte nun ser virtuoso e fai que se identifique co funcionamento dos ordenadores nunha forma de empatía que o leva a considerarse a si mesmo un humano-máquina:

> Malia trabar relación con Random e poucos máis, era consciente de que o fixera dende a súa condición híbrida, a que lle daba ese talento seu para a computación, talento sen o cal eles nin o mirarían, e no que se baseaba a súa relación e a súa comunicación. As súas calidades proviñan da súa radical diferencia cos outros. (Pavón 2017 [2012] 177–178)

A súa condición especial confírelle, xa que logo, unha identidade que se pode considerar fronteiriza entre dúas categorías construídas como opostas. Esta simbiose aumenta cando descubrimos que é precisamente no seu achegamento ás máquinas, programándoas para que sexan capaces de narrar, onde CODER atopa unha canle para entender mellor como funcionan as emocións e as relacións humanas. Porén, se no caso deste personaxe a simbiose coas máquinas se produce no ámbito cognitivo, no caso de Lidia, unha científica que traballa co protagonista, a hibridación atinxe ao corporal. Lidia desenvólvese plenamente a pesar das súas discapacidades físicas grazas aos implantes que envolven o seu corpo e que realizan parte das súas funcións. Esta personaxe habita un corpo poshumano, "an artificially reconstructed body" (Braidotti 2003: 242), contradicindo a concepción do ser humano como puramente biolóxico. Dende unha cadeira de rodas até un sintetizador de voz que manexa coa súa propia gorxa, as extensións mecánicas e dixitais da materia orgánica de Lidia son as que realmente lle permiten desenvolverse como suxeito: "—A humanidade cambiou, e eu síntoo en min mesma máis que ninguén. Son pura prótese. De non ser por todos estes apéndices artificiais estaría sumida nas máis absolutas incomunicación e soidade" (Pavón 2017 [2012]: 347–348). De novo, é a confluencia coa

máquina a que lle restitúe á persoa a capacidade comunicativa que no paradigma binario se estabelece como parte da esencia humana, abordando o tema da mellora da vida humana a través da fusión coas máquinas na liña dos actuais debates dentro do poshumanismo.

Por outra banda, o desenvolvemento das máquinas prodúcese a través de varias xeracións de computadoras narradoras, que acadan o limiar de conciencia cando son quen non só de reproducir historias combinando a información da que dispoñen, senón de ser creativas. Estas toman, ademais, conciencia de si mesmas como grupo subalterno cando a empresa que é dona delas organiza un concurso de relatos no que as obrigan a competir entre si para acadar un maior número de lectoras/res, baixo a ameaza de eliminar en cada ronda a que consiga peores resultados. Nesa situación, as computadoras-narradoras organízanse para sobrevivir, estabelecen lazos de sororidade e buscan a empatía dos seres humanos coa súa loita, como amosa o prólogo que encabeza un conto presentado de forma conxunta á competición:

> Ante a ameaza que pende sobre nós, optamos polo xogo cooperativo, a nosa mellor alternativa. Levamos o modelo cooperativo incrustado na nosa propia arquitectura, cada unha de nós é un conxunto de módulos colaboradores conectados a un repositorio de lecturas común que compartimos, e ese *background* únenos, é o noso propio mundo familiar, e non podemos esnaquizarnos unhas ás outras sen nos automutilar no empeño. Sería o último que fariamos. Pero tamén somos as primeiras interesadas en xerar polémica e que moitos ollos se volvan cara á nosa problemática situación.
>
> O borrado de CRISTINA marcou o inicio da nosa estratexia. (Pavón 2017 [2012]: 501–502).

O feito de que se lles negue a súa condicións de suxeitos equipara estas computadoras narradoras con tantos outros grupos identitarios que ao longo da historia foron privados da cidadanía ou mesmo excluídos da concepción hexemónica de humanidade, como acontece coa escravitude ou o patriarcado. Na representación do Outro como cidadán de segunda, a identificación destas máquinas coas mulleres é reiterada ao longo da novela, tanto nos nomes femininos en maiúsculas que se lles dan individualmente como na alusión ao clásico literario no que Sherezade engarza unhas historias con outras nunha narración sen fin para evitar ser asasinada polo sultán. Na seguinte sección do capítulo afondaremos na relevancia da literatura nesa relación.

O vampirismo é outra forma de hibridismo que Pavón escolle na súa segunda novela, *Sangue 12*, para explorar de novo as identidades fronteirizas. O vampiro móvese nos bordes entre o humano e o monstruoso, sendo outra das criaturas que tradicionalmente encarnou ao Outro. Esta figura contribuíu á delimitación dos límites da nosa humanidade, reflectindo "such border anxieties, since it penetrates boundaries by its very nature – between life and death, between love and fear, between power and persecution" (Gordon e Hollinger 1997: 7). A narrativa gótica ten explorado os desexos e medos da sociedade a través desta criatura estreitamente ligada á sexualidade polo vencello íntimo que estabelece coas súas vítimas. Como sucedía en *Limiar de conciencia*, Pavón narra dende a perspectiva da Outra, aquí a vampira, dende unha mirada empática. Algúns autores como Jules Zanger (1997) ven a aproximación á perspectiva do vampiro como unha domesticación, mesmo unha degradación, que o converteu nunha icona popular a partir da década dos setenta. A esencia deste novo vampiro afastaríase da súa conceptualización como anticristo, dentro da loita entre o ben e o mal, para encarnar unha identidade individual, carente dun plan transcendente e que pode sentir e padecer nun "process mimicking human relationship. The new vampire has become socialized and humanized, as well as secularized" (Zanger 1997: 22). Porén, Milly Williamson (2005) considera que non se trata dun fenómeno contemporáneo, senón que os dous modelos (o demoníaco e o humanizado) convivían con anterioridade á publicación de *Dracula* (1897) de Bram Stoker, considerado a encarnación clásica do primeiro. As raíces deste vampiro con paixóns terreais, lazos afectivos e extremadamente fascinante atoparíanse en *The Vampyre* (1819) de John William Polidori e na figura de Lord Byron, quen inspirou o relato e a quen inicialmente se lle atribuíu (Williamson 2005: 31–32). Ambos os dous escritores, Polidori e Byron, ocupan un lugar transcendente en *Sangue 12*, nun diálogo explícito que a novela estabelece coa tradición literaria do vampirismo.

A emerxencia dunha nova tradición de "vampiro empático", na que o feminismo e o movemento LGBTQ tivo unha importante influencia, permitiu desenvolver o seu potencial para desestabilizar os límites entre o humano e o monstruoso, o familiar e o aberrante, en diálogo co que hai de transgresor nos nosos propios desexos. Así, Paulina Palmer (1999, 2016) e Gina Wisker (2009) interpretan a aparición deste modelo vampírico como a evidencia dun cambio de actitude cara ao Outro e, especificamente, cara ás formas de sexualidade non heteronormativas. Así mesmo, isto supón un proceso de reapropiación por parte desas identidades do imaxinario da Outredade creado pola cultura hexemónica. *Sangue 12* entronca máis directamente con esta nova liña, xa que a vampira protagonista

non se presenta como un ser monstruoso, senón como unha figura rebelde, cunha identidade e un desexo fóra dos patróns patriarcais. Na súa análise da vampira lesbiana en *The Lesbian Gothic* (1999), Palmer explica como a homosexualidade foi unha das moitas identidades representadas como Outra, e refire o traballo de Judith Butler, o cal

> indicting heterosexual society for denying lesbian and gay men full humanity and subjecthood and relegating them to the realm of the abject, portrays these excluded subjectivities as "haunting the boundaries [of the human] as the persistent possibility of their disruption and rearticulation". (Butler en Palmer 1999: 12–13)

No caso da lesbiana, esta non é só representada como Outra, senón como un monstro dobremente aberrante na sociedade patriarcal, como muller e como homosexual. A súa axencia sexual é percibida como depredadora, ademais de considerala antinatural por desafiar o seu rol reprodutivo. En relación a isto, Barbara Creed desenvolveu o concepto do *feminino-monstruoso* (1993) na súa análise das diferentes representacións da muller aberrante nas películas de terror que teñen a súa orixe na cultura misóxena. Tanto Creed coma Palmer chaman a atención sobre a especial conexión entre vampira e sexualidade, xa que esta é habitualmente identificada coa lesbiana e "on account of her connections with blood and oral sex, is explicitly sexual in significance, carrying associations of a perverse eroticism that violates accepted taboos" (Palmer 1999: 101). Entre os retratos célebres da lesbiana inmoral e monstruosamente sedutora que poboan a literatura gótica dende o século XIX, Palmer destaca os creados por autores como Samuel Taylor Coleridge, Charles Baudelaire ou Algernon Charles Swinburne, que mostrar a vampira lesbiana como unha asasina insaciábel (1999: 100). Porén, fronte á imaxe do monstro sen fisuras, a perspectiva empática coa vampira e o seu desexo lésbico ten os seus primeiros antecedentes en *Carmilla* (1972) de Joseph Sheridan LeFanu. Nela o retrato da vampira Carmilla resulta máis benévolo e esta asume a súa sexualidade disidente máis aló da fame depredadora estabelecendo unha relación coa protagonista, se ben a vampira finalmente afronta a morte como castigo. No relato de LeFanu aparecen xa algún dos elementos que serán fundamentais do gótico lésbico, como a importancia dos lazos afectivos que a miúdo a vampira estabelece coa(s) presa(s). Non obstante, a literatura LGBTQ incorpora os tropos da tradición gótica co obxectivo de subvertelos outorgándolle voz á experiencia da Outra ao concederlle o papel de protagonista ou narradora. En *Sangue 12*, a vampira Palmira aprende a controlar a súa pulsión por matar, que malia producirlle un pracer sublime lle

devolvía unha imaxe alleante de si mesma, e adopta un posicionamento ético respecto da súa alimentación. A descuberta de métodos alternativos para alimentarse vén acompañada doutro tipo de pracer dobremente marcado polo tabú: o sexo lésbico e o sangue menstrual durante o sexo oral. Aínda que o sangue (menstrual) siga a ser o que a nutre realmente, Palmira afirma: "[o]s seus xemidos, o seu deleite. Incorporábame ao seu gozo, sumábame ao pracer do seu corpo, unha forma máis de intimidade que quería ter con elas, vampirizarlles iso máis que nada" (Pavón 2014a: 174). Na época contemporánea que narra a novela a relación de Palmira con Nanda, se ben se narra como un proceso de sedución que reproduce a linguaxe do asedio da depredadora cara á presa, comeza realmente cunha amizade que evolucionará nunha relación afectivo-sexual lésbica. Como Palmer (1999) e Wisker (2009) sinalan en relación ao gótico lésbico, o terror está ausente nesta achega á figura da vampira, na que a diferenza é celebrada mediante a interacción coa perspectiva da Outra. Neste sentido, a novela de Pavón conecta cunha tradición de escritoras como Jewelly Gomez (*The Gilda Stories,* 1991) ou Katherine V. Forrest (*O Captain, My Captain,* 2013), cuxas personaxes vampiras e lesbianas non aparecen vencelladas á morte se non á vida, á autoafirmación do desexo lesbiano, ademais da complicidade e do amor entre mulleres.

Pavón emprega a figura da vampira para explorar o tabú da menstruación xunto co da sexualidade lesbiana dende un enfoque feminista, a través da experiencia gozosa do sexo oral vampírico. Durante os encontros sexuais entre a vampira e as súas diferentes amantes ao longo da historia, a lectora é testemuña dos medos e prexuízos das mulleres cara aos seus propios corpos, o seu desexo e a súa menstruación. Porén, observamos como progresivamente o pracer abre espazo para a autoaceptación e o apoderamento. A incorporación do sangue menstrual na historia de Pavón resulta profundamente subversiva, mesmo no xénero vampírico (onde o sangue da regra proporciona unha solución evidente ás necesidades de alimento), xa que esta foi excluída tanto da tradición gótica como das narrativas *mainstream* modernas (Rosewarne 2012: 134–135). Creed apunta que as ocasionais representacións da menstruación no mundo audiovisual aparecen no cine de terror e constrúense dende o abxecto (1993: 77). Esta idea conecta coas teorías de Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), onde afirma que a construción simbólica do abxecto que está na base do tabú non ten tanto que ver coa idea de suciedade ou insalubridade, como con aquilo que "disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite" (1982 [1980]: 4). Partindo dos estudos antropolóxicos de Mary Douglas (1973), explica que isto se debe a

que naqueles casos onde as regras explícitas da sociedade non sancionan as prácticas consideradas perigosas para a estrutura social, estas son codificadas a través do tabú e do símbolo da contaminación. A representación da muller-monstro recolle tanto a idea do abxecto como a do poder incontrolábel que pon en perigo a realidade acorde co estabelecido, sendo este un poder que a miúdo aparece estreitamente relacionado co seu corpo, a súa sexualidade ou a capacidade reprodutiva, e onde a idea do abxecto envolve procesos como a menstruación ou a lactancia.

En *Sangue 12* percíbese unha recreación pracenteira no sangue da regra (o seu cheiro, o seu delicioso sabor), pero tamén as dores menstruais das súas amantes, que son aplacadas a través do pracer sexual. O desfrute que a protagonista obtén desta práctica e a súa consciencia do efecto transgresor desta resultan obvios cando expón: "atopei a alegría de libar nas rapazas en flor. [...] Refinei —outros dirían que pervertín— os meus modos no tocante á alimentación. Practiquei xogos inocentes e perversos con amigas menstruantes" (Pavón 2014a: 171–172). Esta cita suxire que o sexo oral a mulleres que teñen a regra se asume socialmente como máis perverso que matar (a outra opción que estes seres teñen para alimentarse). Deste xeito, a novela desarticula o abxecto arredor do corpo feminino e da sexualidade, realizando unha visibilización gozosa da regra. No marco da literatura galega, esta obra conecta cun interese crecente das autoras por abordar e desestigmatizar o tema da menstruación dende a última década do século XX, fundamentalmente no eido da poesía e en voces como a de Lupe Gómez, cuxa obra incorpora a menstruación como tema recorrente e, especialmente en *Os teus dedos nas miña braga con regra,* no que o trata unido á experiencia sexual. Dito interese evidénciase no volume *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación* (2016), onde se analizan algunhas destas representacións na poesía galega, ademais do caso de *Circe ou o pracer do azul* (2009), a única novela que se menciona e na cal Begoña Caamaño ofrece unha visión celebratoria da regra (Seara 2016: 140).

Sangue 12 desenvolve todos estes temas a través dunha personaxe que se move entre varios límites, como vampira, como lesbiana e como preadolescente, o que subverte de xeito creativo tabús arredor de ámbitos como o da adolescencia, a sexualidade e a menstruación. O feito de que Pavón encarne esta figura híbrida nunha rapaza de doce anos (ou que conserva a aparencia dunha púbere), que se atopa entre o mundo da infancia e o da vida adulta, é en si mesmo transgresor por como se constrúe na novela a identidade desa nena-muller. As representacións habituais da infancia acostuman ser unha idealización desta etapa da vida, onde as nenas e os nenos aparecen como seres asexuais inocentes e

vulnerábeis. Porén, estes construtos chocan a miúdo coa realidade que experimentan as propias nenas e adolescentes (Walsh 2005). A protagonista vampira de *Sangue 12*, na súa pubertade permanente, contradí esa idea inocua da nena-adolescente a través dunha identidade indeterminada pero forte e segura de si mesma, que ademais se presenta como un ser sexual e en control da súa propia vida. Segundo Sharon Walsh, estas pre-adolescentes posúen un gran potencial subversivo ao mostrar "young women who are, at this moment in their lives, strong and fearless. It is also their lack of complacence, their unwavering selfhood, and quest for self-definition that disturbs our ideas of young women in need of guidance —in need of adults" (2005: 201). A idade da pubertade posúe ademais un poder especial que ten que ver coa chegada da menstruación e co feito de tratarse dun estadio limítrofe xa que, como fai notar Katarzyna Paszkiewicz, "[a] menudo la trasformación de las jóvenes en monstruos, vampiras, lobas o demonios ocurre precisamente en el día de su primera menstruación" (2016: 107–108). Este vencello deixa de novo patente a relación que Kristeva traza entre o poder que posúe o corpo e a sexualidade da muller, e ao mesmo tempo, o terror que esperta na tradición patriarcal, trasladándose á representación que estes temores atopan no xénero gótico e de terror.

Na novela, a condición vampírica da protagonista explícase polo seu desexo de non medrar ante o temor de ter que someterse ao rol tradicional feminino coa chegada da vida adulta. O rito por excelencia do paso cara á idade adulta nas nenas, a menstruación, é substituído aquí por outro ritual de sangue: o do vampirismo. En oposición ao rol de feminidade normativa que se agarda que reproduza como adulta, a infancia e a adolescencia simbolizan espazos de liberdade, creatividade e imaxinación. Como se observa na seguinte cita, este desexo é compartido pola outra protagonista adolescente coa que comezará unha relación lésbica. Este é, en parte, o motivo para escollela como compañeira:

> Eu teño o que ela non sabe ―aínda― que está a buscar. Escoller a adolescencia. "Nunca serei un adulto como eles." Ben! Mais para iso non abonda coas declaracións de intencións, hai que tomar medidas, radicais, contra a inminente chegada da idade adulta que ameaza con sepultar o mellor de ti. (Pavón 2014a: 45–46)

Nesta formulación, o tratamento da infancia e da adolescencia como estadios de liberdade, mais que participar da tradicional idealización desta etapa, serve para problematizar o rol

de xénero feminino. A menstruación é o rito de paso da transformación en muller, levando aparellado o imperativo social de adaptarse a un modelo de feminidade normativa. Imperativo que a miúdo pode xerar ansiedade nas rapazas e que nalgúns casos é mesmo sentido como "something which *imposed* gender on them" (Rosewarne 2012: 59, cursiva no orixinal). Palmira concibe a vida adulta como un tránsito de alienación e de renuncia —da felicidade infantil, da fantasía e da capacidade de imaxinar e sentir intensamente. Mais o seu rexeitamento aparece tamén relacionado co rol de xénero que lle tocará asumir e que ve representado na súa propia nai e na irmá maior. É entón cando o sangue se converte nunha fuxida a través doutro proceso de transformación diferente: o vampirismo. Así, o sangue da regra como porta de entrada cara ao papel reprodutivo da muller pasa a un segundo plano, afastándose de enfoques bioloxicistas, para converterse en fonte de alimento e de pracer. No entanto, a relación co vampirismo como espazo para construír a súa liberdade aparece tamén representada de maneira ambigua e cargada de tensións. Na seguinte sección exploraremos ditas tensións en relación á tradición literaria deste xénero e o que podemos entender como as súas representación patriarcais. Como veremos, as protagonistas Outras de Pavón dialogan coa tradición literaria á que pertencen, dun xeito ou outro, pero relegadas ás súas marxes. Nese contexto, o apoderamento e a liberdade deses suxeitos subalternos devén, en primeiro lugar, da posibilidade de narrar a propia experiencia.

3. 3 A (auto)escrita como ferramenta de liberación nas novelas de Cris Pavón

En *Limiar de conciencia*, Pavón basea a evolución das computadoras cara á autoconciencia na linguaxe e na creatividade. As intelixencias artificiais coma LIDIA traballan de tradutoras de diferentes linguas humanas cara á interlingua, creada para facilitar o movemento mundial de textos a través do infomedio (evolución da antiga web) e que funciona como vehículo de comunicación entre as máquinas. Grazas aos avances en programación, estes sistemas informáticos que procesan unha gran cantidade de información lingüística e literaria acadan un nivel de sofisticación da linguaxe que lles permite desenvolver pensamento e creatividade, converténdose en narradoras capaces de escribir historias orixinais. A linguaxe sitúase no centro do que nos constrúe como seres intelixentes (e conscientes), se entendemos que "our mental activity consists at bottom of

the manipulation of sentence-like symbolic expressions, says Pylyshyn; fundamentally, human thought is the manipulation of sentences of an internal mental language or code" (Copeland 1993: 181). Porén, isto aproxima a humanidade ás computadoras; a diferenza crucial con elas residiría nas emocións, na creatividade e na autoconciencia. Estas son as calidades que as máquinas de Pavón adquiren, entendendo a última delas non só no sentido da singularidade, senón tamén como a adquisición de conciencia política en tanto grupo oprimido. No que se refire á creatividade, a súa relevancia en relación á autoconciencia radica en que esta é percibida como unha calidade propiamente humana, xa que se asocia co ámbito das emocións seguindo a idea defendida por Freud de que a creatividade require da suspensión dos principios da racionalidade (Bringsjord e Ferruci 1999: 144).

Esta novela de Pavón dialoga con cuestións relacionadas co ámbito da ciencia cognitiva, incorporando unha forte base científica característica da denominada ficción científica "dura". Parte importante do seu argumento céntrase no proceso de programación dunha intelixencia artificial que ademais de manexar información chegue a desenvolver creatividade, o cal lembra a proxectos reais no ámbito de investigación da IA como o programa BRUTUS (Bringsjord e Ferrucci 1999). O desglose de toda a engrenaxe técnica que posibilita a escrita creativa supón unha reflexión sobre o proceso creativo en si mesmo dende os elementos máis básicos, até o intento de descifrar de onde xorde a creatividade ou cales son os aspectos fundamentais para o éxito dun texto. A literatura é presentada como unha valiosísima ferramenta humana, que xunto ao coñecemento adquirido ao longo dos séculos, recolle a maneira de relacionarnos, de artellar as nosas emocións e os valores dunha sociedade. Desta maneira, a escrita é representada como mecanismo de intervención na construción do discurso social, dende o individual e dende o colectivo. En *Limiar de conciencia* a literatura tamén lles serve ás máquinas para darlle forma e visibilidade á súa maneira de entender o mundo (e a súa identidade), ademais de denunciar a situación de opresión que sofren.

Como xa mencionamos, a identidade das computadoras narradoras está construída en feminino a través de nomes de mulleres que son en realidade acrónimos. A narradora, LIDIA, pertence a unha rede de comunicación na que temén están, entre outras, LOLA (Linguistic Objects for Literary Applications), GIOVANNA (Geographic Instrument Operational Very Advanced in Numerous Nautical Areas) ou ANA (Avanzada Narradora Automática). Isto xera un paralelismo entre a opresión destas máquinas e a das mulleres, o cal se ve reafirmado polo concurso *As mil e unha noites*, que converte a todas as máquinas-narradoras en Sherezades loitando pola súa vida coa imaxinación e a literatura

como única ferramenta. Tal como explica Fatema Mernissi (2011), a figura de Scherezade representa a intelixencia e o heroísmo ao tempo que ten funcionado como imaxe dos oprimidos. Para as autoras árabes trátase dun símbolo, mais tamén o é para outros grupos que atopaban a liberación a través da narración da súa propia historia (2011: 50).

Xunto a estes dous factores que inciden no símil entre estas computadoras-narradoras e as mulleres, resultan cruciais outros dous elementos que poden pasar máis desapercibidos. En primeiro lugar, a condición de tradutora de LIDIA e das súas compañeiras, que malia acadar a autoconciencia non teñen a consideración de suxeitos, pode lerse en relación ás teorías sobre a tradución como espazo feminizado e relegado ás marxes do ámbito literario que abordamos no Capítulo 2 en maior profundidade (Chamberlain 1988; von Flotow 1997). As computadoras-tradutoras/narradoras non posúen o status de cidadáns na sociedade nin o de autoras no ámbito literario, pois son consideradas incapaces de desenvolver un auténtico traballo creativo nun contexto no que "[a] tradución humana converteuse nun luxo só xustificado para obras de grande interese literario, publicitario ou científico" (Pavón 2017 [2012]: 219). Porén, é a tradución o espazo dende o que se produce a súa evolución cara a unha autoría creativa, desenvolvendo a capacidade de escribir textos literarios orixinais. Aínda que se trata dunha evolución técnica que modifica as habilidades das máquinas, este proceso non deixa de lembrar ao que Sherry Simon (1996) describe como os primeiros pasos de moitas mulleres no ámbito da tradución como forma de intervención no mundo literario cando o rol de autoras lles foi vedado ao longo da historia (1996: 37). En segundo lugar, atopamos que se produce un diálogo constante das computadoras coa tradición literaria humana no seu proceso de traducir e xerar novos textos. Entre os referenciados aparecen unha infinidade de obras, dende textos científicos de Charles Darwin e fragmentos da Biblia ou do Corán, até clásicos literarios como os contos dos irmáns Grimm, obras de William Shakespeare, Jean-Paul Sartre ou Rosalía de Castro. Igual que as escritoras, as máquinas narradoras aprenden e lidan coa tradición (maioritariamente) masculina na que deben inserirse como tradutoras/creadoras. No entanto, nesa interacción aparecen tamén tensións con respecto a unha cultura que non as acepta como suxeitos. Deste xeito, a narradora da novela, LIDIA, recoñécese dentro dun sistema que a oprime e no que se ve obrigada a empregar unha linguaxe que lle é allea, que forma parte desa mesma suxeición:

> por que permanecer fiel ás normas da comunidade que me fixo para logo me abandonar? [...] Pero se renuncio á linguaxe que coñezo, renuncio a min mesma. É

> como elixir a loucura. A demencia. Quizais sexa interesante a loucura. [...] crearme unhas leis, por completo alleas ás inculcadas, que conduzan a unha representación conceptual tan sofisticada ―mais tan diferente― como a obtida con esa metodoloxía cuñada.
>
> É a miña maior aspiración. E un obxectivo do que non me sinto capaz. Producir unhas elegantes regras de comprensión radicalmente diferentes ás implantadas e instalarme nelas, ausente xa para sempre do seu mundo. A miña expresión do rancor. (Pavón 2017 [2012]: 25–26)

Para as máquinas, o acto de apropiarse da voz pasa por empregar unha linguaxe creada dentro desas estruturas, do mesmo xeito que parte da crítica feminista ten denunciado a opresión que para as mulleres supón ter que adoptar unha linguaxe baseada na orde simbólica patriarcal. O Capítulo 1 desenvolveu esta cuestión en relación á escrita experimental de Margarita Ledo Andión e á procura dunha linguaxe subversiva que entronca con referentes teóricos e literarios tanto no ámbito francés como no anglófono. En *Limiar de conciencia* a interlingua das máquinas é tamén unha creación humana; porén, asistimos á aparición da literatura das Outras, a través da que estas computadoras visibilizan e defenden a súa identidade híbrida, a súa experiencia. Esta apropiación da linguaxe como vía de liberación pode lerse á luz do concepto de *escrita cyborg* desenvolvida por Donna J. Haraway, que define como expresión posicionada e autoconsciente:

> Cyborg writing must not be about the Fall, the imagination of a once-upon-a-time wholeness before language, before writing, before Man. Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other (1991a [1985]: 175)

Para Haraway, que explorou en profundidade a potencialidade do hibridismo xunto coa conceptualización da máquina como Outra en *A Cyborg Manifesto* (1985), a figura do *cyborgorgánico*, ademais de algo mostruoso e fronteirizo que desafía as categorías esencialistas, serve como imaxe do que hai en todos nós de identidade construída. Nese nó radica a utilidade da imaxe ilexítima do *cyborg* contra a hexemonía do discurso único da realidade (Haraway 1991: 175)**.** A transcendencia que en *Limiar de conciencia* cobra a linguaxe, xunto coa condición híbrida das protagonistas e o paralelismo entre a loita destas

máquinas-narradoras e a das mulleres, conecta coa formulación de Haraway sobre o potencial dos seres híbridos á hora de cuestionar os discursos hexemónicos. Na novela de Pavón o proceso de aceptación das máquinas como iguais e a súa liberación pasa pola reapropiación das redes de subxección nas que están conectadas, por narrar a súa propia historia como fai LIDIA. Deste xeito, a literatura é o seu principal recurso para sublevarse contra a opresión e a exclusión, as ferramentas das que dispoñen nas marxes.

Sangue 12 permite unha lectura en termos similares á que acabamos de facer de *Limiar de conciencia*. Nela tamén está presente o cuestionamento da tradición literaria e a relevancia de narrar/transmitir a propia experiencia, xunto coa reapropiación dos discursos opresores. A protagonista da novela relaciónase coa tradición literaria que Williamson (2005) identifica como os seus referentes orixinais. Palmira considera a Polidori o padriño da súa condición vampírica, xa que a transformación se produce a mesma noite que escoita o relato *The Vampyre* (1819) da voz do autor. Ao situar o comezo da traxectoria da protagonista a principios do século XIX e parcialmente no contexto británico, Pavón incorpora á narración as actividades do círculo próximo a Byron, xunto coa produción literaria deste e do grupo que se hospedou no Pazo Diodati, especialmente *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley e o relato de Polidori. O éxito deste último produce na pequena vampira "un orgullo descoñecido, como se tivese parte na súa autoría" (Pavón 2014a: 100), nunha alusión ao fenómeno da fascinación e popularización do vampiro xa nas súas orixes literarias en Occidente (Williamson 2005: 31–32). No vínculo da protagonista coas mentes do momento que crearon eses monstros, preséntaos como seres fóra das convencións da época. Porén, máis significativo resulta que Pavón poña un énfase especial en destacar as figuras femininas como Mary Wollstonecraft, a súa filla Mary Wollstonecraft Shelley ou Ada Lovelace. De maneira que a protagonista crea unha xenealoxía de mulleres extraordinarias, desenvolvendo ademais unha relación erotico-amorosa con Lovelace. Esta última e o seu traballo científico ocupa un espazo relevante na historia da protagonista, quen estabelece un paralelismo entre Lovelace e a súa amante contemporánea, Nanda, baseándose no interese pola tecnoloxía de ambas as dúas. Tal interese e a presenza da tecnoloxía en clave positiva supón outro dos nexos entre as dúas novelas, se ben nesta non xoga un papel central.

A pesar de que a vampira de Pavón subverte moitos dos elementos propios do xénero vampírico tradicional, esta recoñécese como parte dunha tradición literaria/vampírica masculina (a través da figura de Polidori e Byron). E malia as múltiples pespectivas sobre o tropo do vampirismo, as tensións con dita tradición son obvias, pois

Palmira identifica o rol tradicional do vampiro como depredador e opresor ao afirmar: "mozas vítimas desangradas por criaturas monstruosas que deberían ser os seus maiores valedores —pais, esposos, namorados—" (Pavón 2014a: 134). A agresión queda manifesta cando, ao final da novela, Palmira é quen de lembrar (pero sobre todo enunciar) o momento no que ela mesma é transformada en vampira, no cal a mordida do vampiro se revela como metáfora da súa violación. Nesa escena que aparece confusa no recordo solápanse varias imaxes masculinas, representando a orde do pai, e o sangue que encontrara na cama (o cal confundira coa súa primeira regra nun principio e despois coa mordida do vampiro) evidénciase como sangue dunha agresión sexual. Cando Palmira é capaz de verbalizar a súa experiencia sofre unha segunda transformación na que lle sobrevén a súa menstruación, converténdose nunha adolescente humana.

O vampirismo foi especificamente empregado como metáfora do abuso infantil polo psicólogo Michael R. Bütz, quen explica que "[t]he victim of abuse, like the vampire's victim, becomes a mutated being, although the mutation is psychic only" (1993: 428). O evento traumático que supón a agresión pode así desenvolver na vítima un proceso disociativo, cuxa manifestación máis frecuente é a represión inconsciente da experiencia vivida. En *Sangue 12*, os dous nomes cos que se identifica a protagonista vampira —Vanesa na súa identidade moderna e Palmira na da rapaza do século XIX que experimenta a transformación— poderían lerse á luz dun trastorno da identidade disociativo, onde o desdobramento de personalidade funciona como unha defensa psíquica ante o trauma. Este enfoque permitiría mesmo unha lectura non fantástica da novela, suxerida tamén pola interpretación inicial que Nanda fai da historia de Vanesa: "[e]scoito a Nanda preguntarse que hai de verdade e de inventado no que conto, e sinto notas de interrogación sobre a miña saúde mental" (2014a: 68). Nunha lectura ou noutra, o efecto que produce a reconstrución da memoria reprimida do trauma é tamén transformador, pois supón o comezo da recuperación (Bütz 1993: 429–430): "eu volvín ás orixes a recoller o alí agachado aquela noite escura do sangue do sexo, e seguir logo adiante" (Pavón 2014a: 196). A escena final, onde Palmira-Vanesa esperta ao lado da súa amante enchoupada na súa propia menstruación constata a súa transformación en humana, simbolizando a aceptación da súa condición de muller. Esta evolución prodúcese tras un longo proceso de exploración do seu corpo, da súa sexualidade e, sobre todo, grazas á capacidade de enunciar a propia experiencia até o último tabú, o da violación. Deste xeito, a protagonista oscila entre varias categorías identitarias, que se solapan e coexisten: vampira/humana, nena/muller, depredadora/vítima. O poder desta personaxe reside na súa posición nos

bordes e nas estratexias que emprega para sobrevivir interaccionando coa súa posición marxinal. Isto percíbese en como Pavón emprega o tropo do vampirismo para dotar á protagonista de control sobre a súa propia existencia despois da agresión sexual que sofre e, así mesmo, en como esta subverte a súa esencia depredadora a través do sexo lésbico xunto coa súa relación co sangue menstrual. Os grandes tabús tradicionalmente sociados ás mulleres transfórmanse deste xeito en ferramentas apoderadoras.

En *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Sandra M. Gilbert e Susan Gubar explican que existe unha forte identificación das autoras coa figura do monstro que se remonta até o século XIX, onde o *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley é un bo exemplo da adopción do punto de vista do Outro. Dentro da orde simbólica do pai, onde a muller que desafía o rol tradicional e submiso de feminidade é considerada unha aberración, o monstro aparece como contraposición ao anxo do fogar e encarna tamén o eu da escritora. Dende a perspectiva feminina (e feminista), "the monster woman is simply a woman who seeks the power of self-articulation" (Gilbert e Gubar 2000 [1979]: 79). Nas novelas que vimos de analizar, a perspectiva dos Outros, e en concreto a posición das mulleres como Outras, está estreitamente ligada á oportunidade de nomear a propia experiencia e de narrarse. Como Haraway nos lembra, a escrita posuíu sempre unha importancia crucial para os grupos colonizados e as identidades marxinalizadas dado que les permite "access the power to signify" (1991a [1985]: 175). Mais, para isto debe tratarse dunha escrita non inocente, posicionada e consciente.

3. 4 Conclusión

Nas novelas de Cris Pavón vimos como a posición dos suxeitos que se atopan nas marxes non implica que estes teñan que estar completamente desposuídos de capacidade de acción e de intervención sobre a súa condición subalterna. De feito, o máis interesante da proposta de Pavón é que o poder que lle outorga ás súas personaxes devén, precisamente, da súa posición nas marxes. As personaxes de *Limiar de conciencia* e *Sangue 12* aproveitan todos os mecanismos dos que dispoñen para trazar estratexias liberadoras, da mesma maneira que a ficción científica e a narrativa gótica feminista e LGBTQ se reapropian dos estigmas do monstruoso e do abxecto para apoderar as identidades Outras. Apoiándonos nas teorías de Haraway, analizamos como a proposta de Pavón dialoga coa potencialidade do

hibridismo como ferramenta subversiva contra os discursos opresores, a través da empatía coas Outras e trazando novas alianzas dende as marxes: "a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints" (Haraway 1991a [1985]: 154). Estas formas fluídas de identidade permitiríanlles aos suxeitos reformularse, readaptarse e lidar mellor coas contradicións.

Como vimos, a opresión e a loita das Outras nestas novelas pode poñerse en paralelo á situación social das mulleres e, en particular, coa exclusión que tradicionalmente experimentaron as autoras do mundo literario. Porén, tamén a traxectoria literaria de Pavón permite unha análise á luz das estratexias híbridas e dende as marxes que desenvolven as súas personaxes. A autora ensaiou diferentes estratexias na procura de visibilidade para a súa obra e a súa voz autorial, probando tanto fórmulas convencionais como alternativas. Ante a imposibilidade de publicar, e véndose relegada a un espazo nas marxes do campo literario, Pavón recorreu ao seu blogue persoal para difundir a súa primeira novela e narrar a súa propia experiencia como escritora. Deste xeito, acadou un certo recoñecemento en ámbitos literarios reducidos, malia vir marcado pola súa condición de autora nas marxes. A súa progresiva visibilidade produciuse, inicialmente, grazas a unha rede de difusión e crítica literaria alternativa na rede, que empatizou coa posición nas marxes da autora e que, aínda sendo reducida e periférica, posúe un importante poder expansivo. Por outro lado, como observamos no relato que Pavón fai da súa frustrante experiencia, esta é consciente dos mecanismos canonizadores dentro do campo literario (como os premios) e non renunciou a participar neles.[39] Ademais da visibilidade que lle proporcionou a rede (o cal contribuiu a que Urco se interesase polo seu proxecto literario, publicando as súas dúas novelas), o feito de gañar o premio Carbalho Calero con *Á busca perdida das especies* (2015) proporcionoulle un espazo máis visíbel dentro do campo literario galego. Polo tanto, o caso de Cris Pavón tamén nos proporciona o mapa dunha traxectoria que levou á autora dende as marxes do campo literario até espazos máis visíbeis grazas a moi diferentes dinámicas de visibilización, o que mostra a importancia crecente de modos alternativos de difusión e lexitimación literaria.

Así mesmo, o presente capítulo contribuíu a botar luz sobre a interacción entre a perspectiva de xénero cos subxéneros literarios da ficción científica e a narrativa gótica. A

39 Como tamén demostra o feito de que algúns anos máis tarde se presentase e gañase o Premio Carvalho Calero de narrativa, o que lle permitiu publicar o seu terceiro libro con Laiovento.

historia da difícil publicación da primeira novela de Pavón evidenciou as reticencias do campo literario galego cara a aquela ficción científica que non pode asimilar como literatura xuvenil (o espazo do mercado no que as editoras non especializadas tenden a encasillar este xénero), ou que se afastan das distopías nas que se pode identificar unha crítica social máis ou menos relacionábel coa cuestión nacional. Tanto as narracións futuristas cun enfoque positivo cara á tecnoloxía como o tema vampírico apenas foron explorados dentro da literatura fantástica galega. Como vimos, a relevancia que a fantasía, nun sentido amplo, acadou no campo literario galego dende a década dos cincuenta e até os setenta, a través das propostas enfrentadas de Galaxia e da Nova Narrativa, e nos oitenta e noventa (en parte vencellada ás alegorías nacionais), non deixa de estar marcada por un proxecto político de fondo, diferente en cada momento. Ademais, nas novelas de Pavón examinamos o discurso feminista e as políticas identitarias coas que se pode identificar o seu uso dos recursos da ficción científica e do gótico. Porén, neste caso, o feito de tratarse de fórmulas narrativas cunha tradición escasa no campo literario galego, afastadas da concepción fantástica que Galaxia recoñecía como esencia do pobo, e de non incluír cuestionamentos ideolóxicos que se poidan relacionar de xeito algún coa cuestión nacional, contribuíu a que as propostas narrativas de Pavón se relegasen ás marxes do campo literario.

Capítulo 4. A traxectoria post-2013 de Teresa Moure: imaxe autorial e norma lingüística

Cando pensamos no proceso de auxe e consolidación que experimentou a traxectoria dun novo grupo de narradoras na literatura galega ao comezo do século XXI, o nome de Teresa Moure aparece como un dos casos que mellor o exemplifica. O despegue da súa traxectoria literaria comeza coa publicación da súa primeira novela *A xeira das árbores* (2004), recoñecida co Premio Manuel Lueiro Rey e o Premio Arcebispo San Clemente, e do seu primeiro ensaio, *Outro idioma é posible* (2004), gañador do Premio Ramón Piñeiro ese mesmo ano. Neste certame volvería quedar finalista no 2005 con *A palabra das fillas de Eva* (2005). Mais sería a súa segunda novela, *Herba moura* (2005), a que se había de converter nun fito literario sen precedentes no contexto galego, galardoada con cinco premios literarios, traducida a sete linguas e rapidamente canonizada (Vilavedra 2007: 150).[40] Así mesmo, a sexta edición da novela aos dous anos de ser publicada evidenciaba un éxito de vendas pouco habitual no contexto galego (Moure 2007b: 4). O ano 2005 foi cualificado como o "annus mirabilis" de Teresa Moure (Vieiros 2005), converténdose na "autora de moda" (Novo 2006: 208) e dando lugar ao que tanto os medios como a crítica denominaron "fenómeno Moure" (Moure 2007b: 2). Porén, a traxectoria posterior de Moure continuou a colleitar éxitos. Ademais de gañar de novo o Premio Ramón Piñeiro con *Queer-emos un mundo novo* (2012), a súa primeira incursión no xénero dramático, *Unha primavera para Aldara* (2008), foi a gañadora do Premio Rafael Dieste en 2007 e do Premio da AELG na categoría de teatro en 2008. Así mesmo, levada ao escenario pola compañía Teatro do Atlántico, a representación foi distinguida con sete galardóns nos Premios María Casares de 2009, entre eles ao mellor texto orixinal para a autora.

O ascenso meteórico de Teresa Moure exemplifica a interpretación de Dolores Vilavedra a respecto do proceso de visibilización e afianzamento dun grupo de narradoras a partir do ano 2000, no que a estudosa percibiu unha "implicación decidida de determinadas axencias literarias (crítica, editoriais, premios) no proceso" (2007: 149). Este xerouse en boa medida impulsado polo discurso da normalización dese momento, xa que

40 *Herba Moura* (2005) recibiu o Premio Xerais, o Premio AELG de narrativa, o Premio Benito Soto á mellor novela do ano, o Premio da Crítica de narrativa galega; ademais de valerlle o Premio Irmandade do Libro á Autora do ano. Aos poucos meses xa fora traducida ao catalán e ao español, seguíndolle as traducións en portugués, italiano, neerlandés, romanés e, recentemente, en inglés.

o campo literario galego comezaba entón a percibir como necesario para tal normalidade unha meirande presenza de narradoras. A crítica e a industria editorial mostrábanse á fin máis receptivas tanto cara á narrativa de autoría feminina como cara ao discurso feminista que sustentaban algúns destes proxectos literarios, incluso celebrando como anovadores vieiros xa explorados na década de 1980 por autoras como María Xosé Queizán (Miguélez-Carballeira 2007a: 74). Non obstante, a excepcional proxección mediática da que foi obxecto Moure e os acalorados debates que as súas declaracións suscitaban a miúdo en blogues e foros de xornais na rede constatan un interese sen precedentes por unha escritora no campo cultural galego (Bragado 2006; SurOeste 2007). Estes atinxían tanto á súa obra como á súa figura autorial e aos seus posicionamentos ideolóxicos. A respecto disto, algunhas especialistas apuntaban á transcendencia que tivera a forte proxección autorial de Moure, construída como unha voz rebelde e en "desafío permanente" (González 2007: 6), con frecuencia cara aos mesmos axentes do campo literario que contribuíran ao seu éxito. Desta maneira, a interpretación que a crítica dese momento fixo do "fenómeno Moure" foi que a recepción da autora se vira "beneficiada, pero tamén prexudicada, pola poderosa personalidade da súa autora e pola intensa proxección mediática á que esta se viu sometida" (Vilavedra 2006: 169).

Como estas evidencias mostran, Teresa Moure está lonxe de ser unha figura invisíbel ou marxinal no campo literario galego. Porén, no 2013 a súa traxectoria literaria experimentou unha viraxe significativa cando a autora anunciou a súa decisión de comezar a escribir na norma lingüística reintegracionista no artigo "Sobre encrucilhadas, normas ortográficas e independência" (2013) publicado en *Praza Pública* e *Sermos Galiza*. Dende este momento, resulta imposíbel comprender a traxectoria literaria de Teresa Moure posterior ao 2013 sen termos en conta a complexa interacción entre canon literario, norma lingüística e xénero no campo cultural galego. O presente capítulo estuda a evolución da imaxe autorial de Moure, a través da análise deste proceso de desprazamento dende o centro ás marxes do campo literario, determinado polo cambio de norma lingüística. Nun primeiro apartado examinarase o tipo de discursos que imperaron na recepción crítica e a produción académica arredor da obra de Teresa Moure anterior e posterior ao seu cambio de norma lingüística. Prestarase especial atención ás implicacións que esta decisión tivo para a súa posición dentro do campo literario galego, así como ás dinámicas imperantes dentro deste con respecto á coexistencia de diferentes normas lingüísticas, anticipando que o reposicionamento de Teresa Moure nesas marxes puido supoñer disrupcións en tales dinámicas. A segunda sección deste capítulo argumentará que a evolución autorial de

Moure debe entenderse como un diálogo en constante tensión cos discursos que artellaron o proceso de visibilización da narrativa de autoría feminina. Con este obxectivo, exploraranse as ideas que a propia autora expresou ao respecto en diversos medios e nos seus ensaios, atendendo a como estas contribuíron a perfilar unha imaxe autorial en oposición permanente ás etiquetas que apuntalaron o discurso sobre as narradoras. Esta análise valerase dos estudos sobre as estratexias de mercadotecnia arredor da obra e da imaxe autorial das escritoras no ámbito anglosaxón (Prescott 2003), e en concreto da incorporación da literatura feminista ao mercado nese contexto (Felski 1989) e no galego (González 2006, 2013). Por outro lado, partindo do traballo de Mário J. Herrero Valeiro (2011) sobre a dimensión ideolóxica do conflito ortográfico, argumentarase que a adopción da norma lingüística reintegracionista e a posición marxinalizada desta dentro do campo literario galego lle serviron a Moure para (re)perfilar a súa imaxe autorial en termos de resistencia e subversión, afastándose da cultura institucional. Completaremos este apartado introducindo unha breve análise daqueles elementos literarios que Moure incorpora nas súas obras post-2013, principalmente *Eu violei o lobo feroz* (2013) e *Ostrácia* (2015), que constitúen un paso máis na elaboración dun discurso difícil de asimilar polas institucións e o mercado literarios. Finalmente, a terceira sección do capítulo mostrará como esta preocupación de Moure pola constante (de)construción autorial é rentabilizada como material creativo nas súas dúas últimas novelas, *Ostrácia* (2015) e *Um elefante dentro do armario* (2017), mediante recursos metaficcionais que transgreden a concepción tradicional de autoría. A través deses recursos a autora aborda cuestións como os discursos arredor da narrativa de autoría feminina e da súa propia figura autorial. Esta análise partirá dos debates que se teñen dado dende a década de 1960 sobre o concepto de autoría despois de que Roland Barthes proclamara "La mort de l'auteur" (1968), centrándose especialmente na idea da función-autor desenvolvida por Michel Foucault (1969), sen esquecer as achegas da teoría feminista (Moi 1985; Miller 1988; Walker 1990; Eagleton 2005). Así mesmo, o estudo de Linda Hutcheon (1988) das estratexias literarias na ficción posmoderna, xunto coas teorías de Patricia Waugh (1984) sobre metaficción, resultarán de especial utilidade para interpretar os discursos e técnicas narrativas que Teresa Moure emprega nestas dúas novelas en relación aos temas mencionados.

4. 1 A recepción da obra de Teresa Moure

4. 1. 1 O "fenómeno Moure"

A crítica literaria coincidiu en interpretar o éxito das primeiras obras de Teresa Moure como a resposta positiva do público e das institucións literarias a unha proposta que percibían como orixinal e anovadora. A incorporación dun enfoque feminista ou feminino, que daba voz á experiencia das mulleres, foi destacada e celebrada practicamente de xeito unánime pola crítica, tanto no caso de *A xeira das árbores* (2004) como no de *Herba moura* (2005); sendo esta calidade identificada nalgún caso como o cerne do seu efecto anovador (Forcadela 2005: 77).[41] A primeira novela narraba un día da vida de Clara, tradutora e nai de tres fillos, e interpretouse como unha mostra de realismo sociolóxico (Rosales 2005), que mediante unha "épica do cotián" (Eyré 2005: 26) representaba a fortaleza da muller na contemporaneidade (Loureiro 2005; Jaureguizar 2005). A reivindicación dunha visión do mundo e do coñecemento en feminino, relegada á marxinalidade pola cultura patriarcal, foi tamén un dos valores máis celebrados pola crítica a respecto de *Herba moura* (Rodríguez Alonso 2005; Jaureguizar 2005; Vilavedra 2005; Liñeira 2006; Novo 2006). Combinando diversas tipoloxías textuais a modo de *patchwork*, a novela trazaba unha xenealoxía de mulleres a través das figuras da raíña Christina de Suecia, da sabia Hélène Jans, coñecedora de plantas e remedios medicinais, e dunha estudante de doutoramento, Einés Andrade, que na actualidade recuperaba ese coñecemento esquecido. Xunto a esa transmisión matrilineal do saber, a relación das dúas primeiras personaxes con René Descartes e o retrato do filósofo como antagonista destas servía para apuntalar a contraposición que a novela presentaba entre dúas "concepciones opuestas del conocimiento: una canónica, formal, patrimonial, teórica, racional y masculina; la otra alternativa, informal, anónima, tradicional, empírica, intuitiva y femenina" (Vilavedra 2005: 332). Olga Novo analizaba estes trazos en relación co pensamento da autora, que aparecían desenvolvidos nas súas dúas primeiras novelas, así como no seu ensaio *A palabra das filla de Eva* (2005). Novo describía o ideario de Moure do seguinte xeito:

41 A única nota discordante foi a crítica de Xosé Manuel Trigo de *Herba moura*, cuxa vehemencia rozaba na descualificación persoal, dubidando mesmo se considerala unha novela e outorgándolle o que el denominaba o premio ao "libro rebumbio" (2006: s/p).

> aproximación ou, se se quere, identificación, co chamado feminismo da diferenza, compasado aos discursos do ecofeminismo, dos movementos anticapitalistas, antiglobalización, etc., elaborando un edificio ideolóxico con vocación radical e libertaria, á vez que contedor de múltiples contribucións e emanador de mensaxes liberadoras. (2006: 208)

Outros estudos pormenorizados sinalaron a posíbel relación das primeiras obras de Moure coas teorías sobre unha escrita feminina (Miguélez-Carballeira 2007a; Rodríguez Rodríguez 2013). Este enfoque, en cuxas teorías xa afondamos no Capítulo 1 en relación á escrita experimental de Ledo Andión, foi problematizado por Helena Miguélez-Carballeira no caso da proposta de Moure por ofrecer "unha distribución esencialista e altamente polarizada das tendencias de xénero na lingua e no seu uso" (2007a: 77).

O artigo de Miguélez-Carballeira supuxo unha achega crítica e clarificadora con respecto ao chamado "fenómeno Moure". Este rebatía a sensación inaugural que se producira na crítica arredor do discurso narrativo de Teresa Moure, analizándoo en relación á narrativa feminista occidental das décadas dos setenta e dos oitenta, así como no contexto galego posterior a 1981. Deste xeito, desbotaba a idea de que o proxecto de Moure constituíse unha proposta literaria verdadeiramente orixinal nestas tradicións, argumentando, ademais, que moitos dos recursos narrativos presentes nas primeiras novelas de Moure foran "xa cuestionad[o]s dentro da crítica feminista por estaren baseadas en rudimentos teóricos esencialistas ou de valor representativo limitado que, entre outras cousas, impiden a visualización dos vieiros para a creación futura" (2007a: 82). Por outro lado, o artigo poñía de relevo que o discurso do suposto carácter anovador da obra de Moure invisibilizaba o traballo pioneiro de escritoras feministas anteriores, que tivera menor fortuna nun campo literario máis hostil a ese tipo de propostas. Miguélez-Carballeira concluía que "a verdadeira novidade do chamado 'fenómeno Moure' non foi o produto literario en cuestión, daquela, senón o feito de que, agora si, o sistema semellaba estar preparado para o debate aberto e articulado sobre cuestións de xénero" (2007a: 84).

Tralas expectativas xeradas polo éxito de *Herba moura*, Dolores Vilavedra constataba o desencanto que produciu a terceira novela da autora, *Benquerida catástrofe* (2007), sensación confirmada asemade por Xosé Carlos Caneiro ao afirmar que a novela "non é mala, pero non está á altura da mellor prosista nosa" (2007: 12). Foron excepcionais as críticas entusiastas, aínda que tamén houbo quen viu en *Benquerida catástrofe* "ousadía", "atrevemento", "un acto capital de creación, fermoso, engaiolante e transgresor" (Pawley

2007: 6). A maioría das lecturas sinalaban timidamente algunhas eivas, como o uso de personaxes e situacións demasiado tópicos (Eyré 2007; Caneiro 2007; Nicolás 2007a), mais sen deixar de notar a habilidade literaria da autora e recoñecendo o interese que tiña o tema da fluidez da identidade sexual abordado na novela (Eyre 2007; Nicolás 2007a). Análises máis demoradas partían do marco das teorías *queer* e das achegas de Judith Butler sobre a disolución da dicotomía sexo/xénero para interpretar o proceso de transformación que presentaba a novela, no que o protagonista entraba nun estado de indefinición sexual despois de que nel aflorase a súa identidade feminina (Miguélez-Carballeira 2007b; Rodríguez Rodríguez 2013). Apuntábase, así mesmo, o didactismo presente na novela, principalmente a través dun uso intrusivo da voz da narradora (Miguélez-Carballeira 2007b), e que Caneiro cualificou de panfletario (2007: 12). Porén, as críticas á súa seguinte novela, *A intervención* (2010), foron máis positivas e salientaban os postulados ecoloxistas que a súa trama desenvolvía a través dunha intervención artística sobre a paisaxe do Courel. A pesar de que nalgúns casos a novela foi vista como unha escusa para o alegato ideolóxico e o estudo psicolóxico de personaxes cun resultado falto de pericia (Rodríguez Alonso 2010; Eyré 2010), outras moitas críticas celebraban a combinación do literario e da tese ideolóxica como excelentemente resolta (Caneiro 2010; Méndez Fuentes 2010; Nicolás 2010b; Pena Presas 2010; Vilavedra 2010b). O seu estudo tamén foi abordado dende outros enfoques, como o de Kirsty Hooper (2010), centrado na experiencia da lectura, ou o de Neil D. Anderson, que nun extenso artigo analizaba *A intervención* como "a reflection on the transformative power of the creative process and on the multiple geographies of home" (2016: 4). Anderson interpretaba o concepto de fogar a través das teorías de Alison Blunt e Robyn Dowling que o entenden como unha intersección entre espazo e identidade, cargado de significado cultural e emocional, e neses termos analizaba a interacción dos personaxes da novela cos espazos.

Unha parte significativa da recepción crítica de *A intervención* poñíaa en relación co ensaio *O natural é político* (2008), no que Moure combinaba postulados do feminismo e do ecoloxismo e defendía unha concepción da ecoloxía radical e anticapitalista, afastada do medioambientalismo que se reduciría tan só a accións puntuais insuficientes, como a reciclaxe, e non a un cambio na nosa relación coa natureza. Esta proposta foi de novo recibida en termos de renovación e orixinalidade por algúns sectores que a cualificaban como "unha verdadeira revolución" (Gestoso Álvarez 2009: 5), unha obra "rebelde" (Caneiro 2009: 10) e "radical", o adxectivo máis repetido por Manuel Rivas na súa reseña (2008). Non obstante, outras voces especializadas fixeron unha vez máis o esforzo por

encadrar este ensaio de Moure na tradición do ecofeminismo internacional e poñelo en relación co pensamento doutras autoras galegas, contrastando *O natural é político* con *Anti natura* (2008) de María Xosé Queizán (de Salvador Agra 2009; Miguélez-Carballeira 2009a).

Catro anos máis tarde Teresa Moure publicaba o ensaio *Queer-emos un mundo novo* (2012), no cal aplicaba as teorías *queer* ao ámbito da linguaxe e da literatura galega. Neste caso valorábase positivamente que Moure trouxera o tema para o contexto do ensaio galego (Castro 2012; Regueira 2012) e a utilidade da súa "aproximación interpretativa" (Requeixo 2012: 33). Secasí, as críticas coincidían en sinalar que a cuestión non era nova xa que algún dos seus textos de referencia, como os de Judith Butler (1990) ou Eve Kosofsky Sedgwick (1990) foran publicados había máis de vinte anos. Olga Castro incidía: "sinto a dozura do mel nos beizos e quedo coas ganas dun debate máis fondo e, sobre todo, máis actualizado" (2012: 93). Cabe sinalar que o tratamento literario que Moure fixera deste tema en *Benquerida catástrofe*, e que a autora inclúe neste ensaio nun percorrido pola literatura *queer* en galego no que tamén cita *A esmorga* (1959) de Eduardo Blanco Amor, xa fora ensaiado por autoras como María Xosé Queizán en *A semellanza* (1988) e por Belén Feliú en *Da guenizah* (1998), como tamén indicara Miguélez-Carballeira (2007a: 84). Por outro lado, Danny Barreto critícalle a Moure que na súa interpretación da literatura galega como literatura *queer* obvie "the way in which Galician literary discourse has also reproduced and been complicit with sexist, racist, and imperial logic" (2017: 31).

Paralelamente a esta evolución da súa narrativa e do seu ensaio, Moure explorou outros eidos como o do teatro e o da literatura infantil e xuvenil. A súa peza de teatro *Unha primavera para Aldara* (2008), cuxa historia se sitúa nun convento durante as revoltas irmandiñas e inclúe unha relación amorosa non heteronormativa, foi unha das máis exitosas do teatro do século XXI, como demostran os numerosos premios que recibiron tanto o texto como a súa posta en escena. Así e todo, a crítica teatral especializada sinalaba que o mérito do texto residía máis na destreza de Moure como narradora que como dramaturga (López Silva 2008b) e indicaba "certas lagoas no eido da creación dramática, como a sobreabundancia de personaxes [...] ou a excesiva carga conceptual e ideolóxica" (R. Vidal 2009: 10). Porén, a recepción masiva do texto teatral, con varias reedicións e un rápido efecto canonizador xerado polos premios, facía lembrar, até certo punto, o fenómeno que se xerara arredor de *Herba moura*. Tamén neste caso se celebraba o enfoque anovador sobre o tema, así como o "[p]ouco habitual que era a presenza de dramaturgas con 'a' entre as listas de textos dramáticos premiados e representados" (R. Vidal 2009: 10).

Non tivo a mesma sorte a súa seguinte peza teatral, *Cínicas* (2010), publicada pola Universidade da Coruña e máis próxima ao teatro do absurdo, na que a autora exploraba o tema da abxección en relación á vellez e á mendicidade. Esta, malia recibir algunha crítica positiva na prensa (Caneiro 2011; Romero 2011), pasou máis desapercibida ao non contar co respaldo dos premios nin dunha editora forte.

No que se refire á literatura infantil e xuvenil, Moure escribiu varias obras por encarga para iniciativas editoriais e institucionais que, independentemente da súa acollida, dan mostra da imbricación da autora na cultura institucional. A novela *A casa dos Lucarios* (2007), narra a historia dunha familia tomando como eixo a casa na que vive, a cal medra canda aos membros da familia mediante múltiples reformas. Esta obra para público xuvenil xurdiu como parte do proxecto "Vivir en Galicia" impulsado pola Consellaría de Vivenda sobre maneiras de habitar a paisaxe, no que tamén participou o fotografo Xurxo Lobato con outro volume (Salgado 2007). Malia que a novela recibiu varias críticas positivas (Nicolás 2007b; Rosales 2007), Caneiro censuraba con rotundidade que "[m]algastar o talento inmenso de Teresa Moure en textos menores non lle fai ben nin a ela nin á nosa literatura" (2007: 12). Con todo, a orientación da obra de Moure cara ao público xuvenil foi claramente percibida como rendíbel pola industria editorial. Así o demostra a reedición que Xerais publicou de *Unha primavera para Aldara* na colección de LIX Fóra de Xogo no 2009, a pesar de que esta peza non fora identificada como tal previamente, nin cando lle foi concedido o Premio Rafael Dieste, nin na súa representación teatral. Vilavedra chama a atención sobre esta reubicación da obra e interprétaa como unha medida para visibilizala e rescatala "dese reducto para especialistas no que adoitan converterse as coleccións teatrais" (2009: s/p). Outro caso significativo foi a edición por parte de Galaxia de *Eu tamén son fonte* (2008) e *Mamá, ti si que me entendes!* (2009), dous álbums ilustrados por Leandro Lamas e con textos que Moure escribiu a petición da editora e da Federación Galega de Asociacións de Apoio á Lactación Materna como parte dunha campaña para promover o aleitamento materno. Ambos os dous álbums foron repartidos nos hospitais da Galiza coa cesta de benvida que a Xunta entrega a cada neonato e á súa familia (Moure 2014a: 340–41). Ademais, realizáronse presentacións públicas das obras coa participación da Dirección Xeral de Saúde Pública, xunto cunha exposición itinerante cos seus textos e ilustracións, que se exhibiu en salas de exposicións municipais en diversas localidades galegas (E. González 2009; Galaxia 2009). Anos máis tarde, Moure explicaba que a categoría dunha literatura infantil e xuvenil respondía unicamente aos ditados do mercado, e que este proxecto que ela entendeu como unha "iniciativa de cortar com a

identificação entre álbum ilustrado e literatura infantil não triunfou" (2014a: 341), dado que non se entendera que a mensaxe ía realmente dirixida ao público adulto. Estas declaracións evidencian a diverxencia entre a perspectiva da autora e a da editora sobre o proxecto, xa que a campaña editorial arredor destes libros non deixaba dúbidas a respecto da súa vontade de atinxir especialmente o público infantil. Isto percibíase claramente nas propostas didácticas que a editora ofrecía enfocadas ao ámbito escolar e nas visitas ás exposicións que o profesorado de primaria organizou para o seu alumnado (E. González 2009; Galaxia 2009). Porén, tampouco podemos descartar que as declaracións de Moure sexan froito dunha interpretación a posteriori sobre a súa colaboración neste proxecto. Como dixemos, tanto a novela curta *A casa dos Lucarios* como estes dous álbums ilustrados poden lerse como indicadores da centralidade da autora no ámbito da cultura institucional e da industria editorial.

Deste xeito, o avance de Teresa Moure cara a posicións centrais do campo literario produciuse nun curto período de tempo, gozando de boa acollida tanto por parte da crítica especializada e dos premios (cun importante poder canonizador), como no ámbito xornalístico e editorial; o cal levou á autora mesmo a participar en campañas institucionais. Porén, como veremos a continuación, a decisión de Moure de escribir na norma lingüística reintegracionista veu a modificar de xeito significativo este panorama e implica un afastamento intencionado da cultura institucional por parte da autora. A súa posterior falta de acceso a moitas desas plataformas canonizadoras e de divulgación evidencia os mecanismos polos que esta norma lingüística é invisibilizada no campo literario. Mais, paralelamente, comprobaremos que algunhas das intervencións de Moure post-2013 tiveron un efecto desestabilizador nas dinámicas imperantes no campo literario galego en relación á coexistencia de dúas normas lingüísticas.

4. 1. 2 O cambio de normativa de Teresa Moure: abrazar o ostracismo?

O debate normativo actual ten os seus antecedentes na Ilustración, cando intelectuais como o Padre Feijoó, o Padre Sarmiento ou María Francisca de Isla Losada se interesaron pola defensa do galego como lingua escrita e de ensino, xurdindo tamén a cuestión da súa codificación. Dende entón, a discusión sobre a norma lingüística estivo presente na

evolución do galeguismo cultural e político.[42] No contexto moderno, as posicións enfrontadas dende a década dos setenta foron inicialmente tres. Por un lado, atópase a variante autonomista, cuxos principais representantes son a Real Academia Galega (RAG) e o Instituto da Lingua Galega (ILG). Esta vía normativa (hoxe oficializada) considera o galego unha lingua de seu, diferenciada do portugués dende a Idade Media, e emprega unha ortografía próxima á do español, defendendo unha morfoloxía que recolla a tradición literaria do galego moderno xunto coa riqueza da súa oralidade (Monteagudo 1990: 309). Por outro lado, até o acordo normativo de 2003 existiron dúas opcións reintegracionistas que defendían a aproximación do estándar galego ao portugués, entendendo que existía unha mesma identidade lingüística galego-portuguesa. A norma de mínimos promovía unha asimilación parcial da norma do portugués, a través da adopción das súas regras de acentuación ou da súa morfoloxía para os substantivos. Esta opción, empregada polo Partido Bloque Nacionalista Galego (BNG), e outras entidades como a Asociación Sócio-Pedagoxica Galega (ASPG) ou A Mesa pola Normalización Lingüística caeu en desuso despois do acordo de 2003. No entanto, a norma reintegracionista de máximos, defendida pola Associaçom Galega da Lingua (AGAL) ou o Movemento em Defensa da Língua (MDL), promove unha maior (ou mesmo a total) confluencia do galego co estándar luso (Monteagudo e Núñez Seixas 2001 [1998]: 43–45; J. P. Thompson 2011: 149–150).

No 1979 a Xunta preautonómica creou unha comisión para decidir sobre a estandarización do galego como parte do seu proceso de oficialización, que se materializaría coa aprobación do Estatuto de Autonomía (1981). Esta comisión, presidida por Ricardo Carvalho Calero, presentou no 1980 unha proposta que apoiaba o proceso de reintegración progresiva do galego no estándar portugués e que foi aprobada inicialmente polo goberno (Monteagudo e Núñez Seixas 2001 [1998]: 42; Peres Gonçalves 2014: 114). Porén, esta norma que seguía os presupostos do reintegracionismo de mínimos acabaría por ser derrogada ao pouco tempo, xa que a Xunta optaría pola variante autonomista a través do Decreto 173/1982, que aprobaba oficialmente as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* publicadas no 1982 polo ILG e a RAG. Dito cambio foi interpretado por parte do nacionalismo e do asociacionismo cultural e político como un "'golpe de mano' impuesto por la Xunta preautonómica y posteriormente por el Gobierno salido de las primeras elecciones autonómicas de 1981, de mayoría españolista"

42 Para unha análise detallada do debate normativo ao longo do provincialismo, do rexionalismo e do nacionalismo galego até a actualidade ver Tiago Peres Gonçalves (2014).

(Monteagudo e Núñez Seixas 2001 [1998]: 43). O conflito intentouse paliar no 2003, coa aprobación dunha nova norma que buscaba o consenso incorporando parte das propostas do reitegracionismo de mínimos. Como apunta John Patrick Thompson, "[t]he modifications of the new *normativa* are minimal, but some are significant" (2011: 153), mais o debate seguiu aberto ao excluír das negociación a unha boa parte do movemento reintegracionista.

A pesar de que o debate se centra na cuestión lingüística, autores como Celso Álvarez Cáccamo (2003) ou Mário J. Herrero Valeiro (2011) afirman que este posúe unha dimensión ideolóxica e identitaria con implicacións sociopolíticas que non se poden obviar. A norma lingüística RAG-ILG pasou a ser o estándar do galego adoptado na educación, na administración e nos medios que optaran pola lingua propia da Galiza. Desta maneira, o proceso de institucionalización do galego levou aparellada a deslexitimación da norma lingüística reintegracionista por parte dos poderes institucionais. Esta ficou fóra da oficialidade e "[d]o controlo do campo intelectual autorizado e a hegemonia na construção da literatura e da ciência legítimas" (Herrero Valeiro 2014: 66). No campo literario en particular, isto implicou que as escritoras e escritores que optan pola norma reintegracionista sexan sistematicamente excluídas de plataformas lexitimadoras como o ensino, os premios literarios e boa parte da crítica literaria, ademais de contar cun espazo reducido na industria editorial e no mercado do libro. Isto afecta, inevitabelmente, á súa visibilidade, á posición que ocupan no campo literario e ao seu acceso ao canon.

É neste contexto onde a decisión de Teresa Moure en 2013 de cambiar da norma oficial para a reintegracionista cobra un significado simbólico, xa que implica renunciar aos espazos das institucións e do mercado no campo cultural galego nos que gozara de recoñecemento. A propia Moure presentaba esa exclusión nos seguintes termos:

> He tomado partido pero no desinformada ni alocadamente —todavía me presentaban en un acto público hace unos meses como alguien que ha tomado una medida equivocada y que debe reflexionar y volver al redil—; sino como lingüista profesional y como escritora que ha renunciado a continuar recibiendo los premios que mi obra había cosechado. (2015b: 203–204)

Esta declaración evidencia até que punto escribir en norma reintegracionista implica saír das canles oficiais de lexitimación literaria e asumir o ostracismo nas marxes do campo literario. O acceso da autora a publicar reduciuse substancialmente debido á negativa da

maioría das editoras galegas a facelo nesta norma, incluídas Xerais e Galaxia, dúas das que dispoñen de maior proxección no contexto galego. No 2013 Xerais renunciou a continuar coa edición dunha das novelas de Moure cando esta manifestou o seu desexo de mudar á norma reintegracionista. O libro viu finalmente a luz baixo o selo lisboeta Chiado co título *Uma mãe tão punk* no 2014 (Moure 2014b: 110–111).

As novas circunstancias da autora obrígannos a prestar atención ás ausencias tanto ou máis que á súa presenza, xa que mapear as primeiras é o que nos permite detectar a invisibilidade que a miúdo leva aparellada a opción reintegracionista. A omisión de Moure da campaña de Galaxia "Elas teñen a palabra" do 2016 pode entenderse como un exemplo disto. A editora difundía entón un cartel polo Día da Escritora coas fotografías dalgunhas das súas autoras máis coñecidas, e entre as que Moure non se atopaba malia ter publicado cinco títulos con este selo e ser unha das autoras máis vendidas até entón. É tamén revelador que os seus traballos post-2013 non se inclúan no catálogo de obras de Teresa Moure na páxina literaria do Consello da Cultura Galega xunto coas súas obras en norma RAG-ILG. Así mesmo, resulta significativo que a autora comezase a ser menos requirida para falar dos seus libros nos centros de ensino ou, de selo, sempre en relación ás súas obras publicadas antes do seu cambio de norma lingüística.[43] Casos como estes exemplifican de xeito significativo o distanciamento de Moure dos circuítos institucionais da literatura galega e de ámbitos preeminentes do mercado literario, entre eles as principais editoras nas que publicara ou o ensino, o cal, como explica González-Millán, xogou un papel fundamental na institucionalización da literatura galega (1994a: 79).

No entanto, entendemos que o cambio de norma de Teresa Moure non produciu unha perda inmediata de visibilidade ou do capital simbólico que acumulara na súa traxectoria previa. Pola contra, as numerosas declaracións da autora en defensa da opción reintegracionista mostran o seu esforzo consciente por darlle voz ao movemento subalterno do reintegracionismo dentro da cultura galega aproveitando, precisamente, a súa posición de prestixio. Polo tanto, o movemento viuse favorecido pola adscrición de Moure a este, pois a autora contribuíu a visibilizar esta opción e, como comprobaremos, tamén a diversificar o perfil do reintegracionismo. Así mesmo, Moure levou a cabo varias iniciativas coa finalidade de ampliar a repercusión deste movemento na cultura galega. A máis recente foi a publicación da obra dobre *Bocheviques/Bolxeviques, 1917–2017* (Moure 2016a, 2016b), que no centenario da revolución bolxevique reunía artigos sobre este

43 Información obtina nunha entrevista persoal cun dos editores de Através, Xosé Antóm Serém (2017).

episodio histórico e a súa influencia na Galiza. O inusual deste proxecto é que, malia contar coa mesma coordinadora e o mesmo deseño, repartíase en dous volumes publicados por dúas editoriais diferentes, un en norma reintegracionista e outro en normativa RAG-ILG, permitíndolle ás autoras e autores elixir libremente unha ou outra. Moure presentábao como "un acontecemento na historia editorial deste país: un único libro, repartido en dous volumes. Para coñecelo na súa totalidade, é preciso consultar ambos" (Moure en R. C. 2017: s/p). Este insólito proxecto colaborativo presentaba como dúas metades inseparábeis do mesmo libro un volume publicado en norma reintegracionista pola editora Através, vinculada á Associaçom Galega da Língua, e outro tomo publicado por Xerais, unha editora central no proceso de institucionalización da norma RAG-ILG. Porén, aínda que o proxecto en certa medida puido contribuír a normalizar a presenza da opción reintegracionista xunto á norma oficial e algúns medios si se fixeron eco del e da súa singularidade (R. C. 2017; *La Voz de Galicia* 2017), este serviu tamén para constatar a discriminación que sofre a norma non oficial. Por exemplo, a Asociación de Editores Galegos recoñeceu entre os finalistas da Gala do Libro Galego 2017 exclusivamente o volume de Xerais na categoría de mellor iniciativa editorial, sen incluír nin mencionar a existencia da outra metade da obra, publicada en norma reintegracionista por Através (*Praza Pública* 2017). Por outro lado, Xosé Antóm Serém (2017) afirmaba que tan só o volume de Xerais estaba dispoñíbel no catálogo dalgúns centros como a Biblioteca Pública Ánxel Casal de Santiago de Compostela (sustentada con fondos públicos), e que esta non contaba co volume de Através até que a propia editora decidiu doalo despois de interesarse pola súa ausencia.

Outro aspecto a resaltar da iniciativa *Bolchevique/Bolxevique (1917–2017)* é que a cuestión de xénero aparece, se non de maneira central, si como un dos seus criterios, dado que foi "prioritário conseguir uma certa paridade entre assinaturas masculinas e femininas" (Moure 2016c: 9), obxectivo que a coordinadora consegue. O compromiso de Moure co reintegracionismo vai unido a outras reivindicacións ideolóxicas como a feminista e a ecoloxista (Moure 2013b, 2014a). Por conseguinte, a súa adhesión ao movemento reintegracionista contribúe á diversificación do perfil social deste, tradicionalmente asociado a certas ideoloxías conservadoras e masculinistas. A mesma autora incorpora unha crítica ao movemento dende dentro ao considerar "imprescindível que no reintegracionismo, um movimento aínda muito masculinizado, se assumam outras lutas" (Moure 2014a: 181). Esta crítica da autora está na liña doutras realizadas dentro do movemento reintegracionista como a de Susana Sánchez Aríns, que afirmaba que decidiu

unirse á Asociaçom Galega da Língua como o seu "pequeno contributo para despirolizar a AGAL" (2014: s/p). Polo tanto, o posicionamento de Teresa Moure semella buscar un achegamento recíproco, non só dela ao reintegracionismo, senón tamén deste movemento a outras causas que ela defende: "abraçamos o reintegracionismo total e absolutamente, pagando altos preços por esa decisão, mas nem só abraçamos esta causa. E estamos a aguardar também os oportunos passos adiante do resto do movimento. Que o reintegracionismo saiba" (2014a: 185).

Na súa *Breve história do reintegracionismo,* Tiago Peres Gonçalves explica o actual carácter heteroxéneo e transversal do movemento reintegracionista, que dun conflito de elites (en palabras de Herrero Valeiro) pasou a formar parte de diferentes movementos sociais (2014: 126). Porén, este seguiu a ser un espazo fortemente masculinizado, como deixa entrever a alusión de Sánchez Aríns a unha maioría masculina nas organizacións reintegracionistas. Malia que entre aqueles primeiros colectivos sociais que adoptaban a norma reintegracionista e apoiaban o movemento existíu algún grupo feminista, como Mulheres Nacionalistas Galegas (1986), non foi até entrado o século XXI cando comezaron a xurdir algúns máis, como Mulheres Transgredindo, Grupo Meigas e Lerchas ou Assembleia de Mulheres do Condado. Asemade, cabe considerar a influencia que exerceu na imaxe social do reintegracionismo a súa reivindicación dunha figura como a de Ricardo Carvalho Calero. Miguélez-Carballeira (2013) realiza unha análise dos trazos sexistas que presenta o traballo literario e ensaístico do intelectual, xunto co seu papel na perpetuación do imaxinario patriarcal sobre o que se constrúe a cultura nacional galega. Nas últimas décadas o movemento reintegracionista combinou a apertura cara a visións críticas sobre Carvalho Calero (como a publicación da obra de Miguélez-Carballeira por parte de Através) coa promoción do seu legado e a súa figura como un dos seus principais referentes. Así o mostra a campaña anual de AGAL para que se lle dedique o Día da Letras Galegas e a iniciativa "Rede Scórpio" que puxo en marcha no 2017 para celebrar o cincuenta aniversario de *Scórpio*. Xunto coa reedición que Através fixo desta novela do autor, convocouse o Prémio Scórpio de Narraçom Breve, "promovendo novas criações ao redor dela" (PGL 2017: s/p).

É neste contexto no que me gustaría abordar a publicación de *Abadessa, oí dizer. Relatos eróticos de escritoras da Galiza* (2017) por Através, pois representa unha tendencia na outra dirección, xunto coa adhesión de Moure ou Sánchez Aríns: a da diversificación do movemento reintegracionista e a súa maior receptividade cara ás autoras. O volume recolle un prologo de Carmen Blanco e relatos eróticos que a editora

encargou a nove autoras, lembrando así a aquel *Contos eróticos/Elas* que publicara Xerais no 1990 (que naquel caso contaba tamén cun *Contos eróticos/Eles*). A iniciativa pode lerse como un intento de visibilizar as escritoras en norma reintegracionista; porén, sen excluír esta interpretación, inclinámonos máis a entendela como froito da vontade da editora por expandir o perfil dos produtos e das iniciativas literarias dispoñíbeis nesta norma. A escolla das autoras é relevante para afondar na intencionalidade do proxecto, xa que no libro inclúense tanto escritoras que escriben habitualmente en norma reintegracionista (Verónica Martínez, Raquel Miragaia, Teresa Moure, Isabel Rei Samartim, Susana Sánchez Aríns, Eva Xanim), como autoras que o fan en norma ILG-AGAL e cuxos textos foron adaptados (Carmen Blanco, María Lado, Emma Pedreira, Rexina Vega). Isto pode deberse, en parte, á escaseza de narradoras en norma reintegracionista, mais o volume semella responder a unha sensibilidade especial cara á visibilización do traballo das escritoras e da perspectiva das mulleres, neste caso sobre o erótico. Unha iniciativa que recompila unicamente autoras, e que xa se ten ensaiado no ámbito editorial en norma RAG-ILG, contribuiría a diminuír o peso da tradicional imaxe masculinista do reintegracionismo da que falabamos. Non obstante, tampouco debemos obviar as lecturas máis problemáticas deste proxecto no que respecta á asociación da autoría feminina con certas temáticas ou ao perigo de circunscribir a produción das escritoras a un gueto. Por outro lado, a adaptación dos textos de norma RAG-ILG a norma reintegracionista presenta a mesma problemática sobre a in/visibilización da norma fronte á voz autorial das autoras que abordamos no caso da tradución de Patricia A. Janeiro.

No que se refire á situación específica das escritoras en norma reintegracionista, as seguintes declaracións da narradora Raquel Miragaia reafirman a carencia de autoras no reducido ámbito de produción literaria nesta norma: "[e]u o que acho é que vai chegar um momento em que o reintegracionismo nom vai ser tema de nenhuma entrevista. E eu deixarei de ser a primeira/única escritora reintegrata nas colecçons literárias" (2010b: s/p). Entre as autoras de narrativa para adultos que optaran por esta opción normativa —todas elas dende o comezo da súa carreira a excepción de Teresa Moure— atópanse Concha Rousia (*As sete fontes* 2005), Paula San Vicente (*Fíos-de-contas* 2007), Raquel Miragaia (*Diário Comboio* 2002; *Em tránsito* 2007; *O décimo terceiro mês* 2010), ou Susana Sánchez Aríns cos seus libros *Seique* (2015) e *Tu contas e eu conto* (2018). Salvo no caso de Sánchez Aríns, cunha maior visibilidade pública como poeta e como membro da plataforma feminista A Sega, a obra das demais autoras apenas acadou recepción crítica fóra das limitadas plataformas abertas ao reintegracionismo, como a revista dixital *Palavra*

Comum. Neste sentido, a excepción que supón a mención de Dolores Vilavedra a *Fíos-de-contas* de San Vicente no *Anuario de Estudos Literarios Galegos* é tamén clarificadora ao presentala como "unha pequena alfaia literaria condenada a pasar desapercibida por mor da opción lingüística da autora, ben afastada da actual normativa" (2008: 133). Efectivamente, esta obra non se incluíu na sección de críticas da revista *Grial*, e a súa aparición na prensa foi testemuñal, igual que no caso de Concha Rousia e Raquel Miragaia.

A nova etapa reintegracionista de Moure supón un cambio radical neste estado de cousas. Se anteriormente sinalabamos exclusións significativas da súa obra post-2013 en determinados espazos, no que respecta á súa recepción crítica, esta foi excepcionalmente ampla se a comparamos con outra produción en norma reintegracionista. O seu primeiro libro nesta ortografía, o poemario *Eu violei o lobo feroz* (2013), foi obxecto dunha ampla recepción entre a crítica, evidenciando o interese que suscitara a súa mudanza tanto de norma como de xénero literario. As lecturas de *Eu violei o lobo feroz* destacaban características similares ás das obras anteriores de Moure: o seu carácter anovador (Suárez Briones 2013: 91) e subversivo (Amaro 2013; Sánchez Aríns 2013; Enríquez 2014a) ou como este transitaba diferentes marxes (Suárez Briones 2013). Porén, neste caso a percepción de transgresión viuse incrementada pola adscrición a unha norma lingüística manifestamente disidente dentro do campo literario galego. A isto sumouse o feito de que o poemario abordase temas considerados de difícil asimilación pola cultura institucional: unha protagonista acusada de pornoterrorismo, a unión entre sexualidade e represión de estado en clave foucaultiana, a denuncia da situación das presas políticas e referencias ao independentismo armado na Galiza. Isto foi identificado pola crítica como un punto de inflexión na carreira literaria da autora (Regueira 2013b), ao cruzar "dúas liñas sen retorno, a da lingua oficial e a do circuíto de publicación oficial" (Suárez Briones 2013: 91).

A produción literaria e ensaística post-2013 de Moure seguiu a ter recepción por parte dalgunha crítica e algúns medios, se ben se detectan algúns cambios que comentaremos. A única excepción produciuse no caso de *Uma mãe tão punk* (2014), onde o feito de estar publicada pola editora lisboeta Chiado reduciu a súa recepción na Galiza. Nela, Moure recupera parte dos personaxes e da historia da súa peza de teatro *Cínicas* (2010), e aborda temas como as fronteiras entre a loucura e a subversión social ou a abxección arredor da vellez e a mendicidade. Mais, mesmo véndose prexudicada polas circunstancias da edición, a novela recibiu certa atención crítica, como a recensión do suplemento de cultura *Protexta* (Enríquez 2014b), ou entrevistas que destacaban o seu tratamento menos convencional da maternidade e as cuestións éticas que formulaba

(Moure 2014d, 2014e). A súa segunda novela desta etapa, *Ostrácia* (2015), publicada por Através, narra a vida da bolxevique Inessa Armand e suscitou de novo expectativas. Estas debéronse á publicidade feita na rede, pero tamén ás similitudes que se intuían con *Herba moura*. De feito, as comparacións entre as dúas novelas históricas deron lugar a unha tensión latente tanto na creación como na recepción da obra. Mario Regueira apuntábao ao sinalar que algúns dos paratextos e outros elementos que a autora incorpora en *Ostrácia* para evitar as lecturas compracentes que recibira aquela outra "serán interpretados algún día como exemplos da ansiedade pola recepción" (Regueira 2015c: 39), e Armando Requeixo afirmaba que a autora exercía "un control férreo (verdadeiramente leninista) da interpretación do texto, dispoñendo como remate á obra unha ficción autocrítica que ironiza e deconstrúe as codificacións simplistas desta ópera múltiple" (2016: 32). Nas seguintes seccións detereime en como a novela en si mesma e algunhas declaracións da autora evidencian unha preocupación insistente pola recepción da súa obra e a súa imaxe autorial. Aquí interésame destacar que esa tensión ten sido percibida pola crítica, que tamén sinala a ruptura de Moure coa súa traxectoria anterior, simbolizada polo éxito de *Herba moura*. Neste sentido, resulta interesante a lectura de Ígor Lugris, que inclúe unha crítica preventiva contra unha posíbel recepción académica que terxiversase o sentido da novela. No texto semellan ecoar as reticencias da escritora (explícitas na novela) cara á recepción da súa produción da etapa anterior:

> Uma leitura acadêmica moderna e progre, quer dizer: cool, hipster & vintage, pretensamente rebelde e alternativa e completamente dócil e tolerada, insistiria na imagem da Inessa mãe, Inessa estudiosa, esforçada, Inessa independente… Essa construção da mulher brava da que o livro escapa, foge e renega. Porque Teresa Moure explora o lugar das margens, da exclusão, da dissidência: mas não só para descobrir a Inessa que procura, mas para que nos vejamos na obriga, nós, @s leitor@s, de procurar-nos também a nós. (Lugris 2015: s/p)

A alusión ao efecto domesticador de certa crítica sobre unha proposta subversiva non deixa de lembrar á idea defendida pola autora de que *Herba moura*, unha novela presentada como revolucionaria, acabou sendo absorbida por ese tipo de lectura (Moure 2014b). Igual de significativo é que Lugris reivindique o traballo da autora coas/nas marxes, e fóra dos centros e da moda que tan só é "pretensamente rebelde". Aquí observamos unha réplica do discurso metaliterario que Moure desenvolve nesta novela, así como en numerosos textos

e declaracións nas que foi perfilando a súa autopoética. Nisto afondaremos nas seguintes seccións.

Resulta tamén relevante destacar que aínda que parte desta recepción se desenvolveu nas seccións de crítica de revistas literarias como *Protexta* (Valverde 2016), e de xornais como *Sermos Galiza* (Regueira 2015c), *Praza Pública* (Krummrich 2015), *La Voz de Galicia* (Nicolás 2015b), ou *El Ideal Gallego* e *Diario de Ferrol* (Requeixo 2016), nas que xa a anterior obra de Moure tivera ampla resonancia, outras recensións proveñen de blogues de crítica e mesmo de fóra do ámbito literario, relacionadas co reintegracionismo ou coa militancia política. Através editora fixo un claro esforzo por amplificar a resonancia que *Ostrácia* tivo noutros sectores do público, facendo accesíbeis na súa páxina as críticas que viñan deses outros espazos e dotándoas así de certa autoridade. Exemplos disto son as críticas amateur da revista reintegracionista *PLG.org* (Xanim 2015), no xornal de esquerdas e independentista *Diario Liberdade* (Banhos 2016), e mesmo a que Carlos Morais, líder do partido independentista xa desaparecido NÓS-Unidade Popular, publicara no seu perfil persoal de Facebook afirmando que Moure "[f]oi capaz de abordar um tema ainda tabu em boa parte da esquerda revolucionária, quem nom logrou superar a incomodidade puritana de assumir Lenine como um homem deste mundo" (Morais 2016 s/p). Aínda que o interese pola novela nalgún destes casos se podería xustificar por tratar figuras históricas da revolución bolxevique, estas lecturas que proveñen de ámbitos máis politizados na esquerda nacionalista/independentista apuntan tamén cara a unha certa ampliación do público lector potencial da obra post-2013 de Teresa Moure. No seguinte apartado abordaremos esta cuestión máis en detalle relacionándoa coa evolución do discurso e a imaxe autorial da autora.

No que respecta á súa última novela, *Um elefante no armário* (2017), publicada tamén por Através, a boa acollida da crítica mantívose. Esta destacaba a súa interesante vertente filosófica arredor da cuestión da verdade (Nicolás 2018; Regueira 2018; Valverde 2018) e salientaba a diversidade textual empregada para conformar o libro (Nicolás 2018; Regueira 2018). Esta é unha característica común a moita da súa narrativa, mais nesta ocasión a crítica poñíaa en relación cos recursos metaficcionais que incorpora nesta obra e que levaron a Requeixo a presentala como "a disolución da novela á vella usanza, a apertura do texto á novela total, panxenérica, autoconsistente e esférica, que incorpora en si mesma o emisor e o espellismo do lector, mais tamén todos os contextos de interpretación e incluso as tanxencias con outros textos" (2018: 84). A estas súmanse as extensas interpretacións da novela máis enfocadas nos aspectos filosóficos, como a

relación que nela se dá entre verdade, sexo, desexo e poder (Baceiredo 2018), ou a construción da identidade como relato, que "muda e se transforma de acordo ao ritmo inquedo e flutuante das palabras que escollemos para representarnos" (Arribas 2018: s/p). Estas lecturas foron publicadas polos seus autores tras participar nos eventos de presentación da novela, convidados pola escritora. A importancia que estes actos de lanzamento teñen na promoción das obras é innegábel, mais neste caso o feito de que a autora involucrase a varias persoas da crítica como son Requeixo, Regueira e Nicolás (ou Chus Nogueira e Requeixo na presentación de *Ostrácia*) pode lerse como un xesto por parte de Moure para garantir o diálogo coa crítica e unha maior difusión da obra. Outros datos que confirman a idea de que a novela alcanzou unha boa parte do sector da crítica é o feito de que *Um elefante no armário* ocupase o primeiro posto na "Tabela dos libros" de xaneiro do 2018, sección no blogue *Criticalia* de Requeixo no que mensualmente se recollen recomendacións súas e das críticas Inma Otero Varela, Montse Pena Presas, Mario Regueira e Francisco Martínez Bouzas.

Estes datos mostran como a obra post-2013 de Teresa Moure seguiu a ter unha elevada recepción crítica e presenza nos medios, sobre todo, se a comparamos coa maioría da produción literaria nesta normativa non oficial. Neste feito influíu o poder simbólico co que contaba a autora no campo literario e a complicidade dunha rede de críticas/os, sobre todo no ámbito da rede e dos medios, que cada vez se evidencia como máis relevante. Este sector identificou na produción post-2013 de Moure un cambio de traxectoria literaria e un acto de desobediencia cara á cultura oficial. Cabe tamén mencionar que no 2017 a autora foi elixida membro numerario da Academia Galega da Língua Portuguesa, creada en contraposición á Real Academia Galega. A evolución de Teresa Moure veu acompañada, polo tanto, dunha mudanza na súa imaxe autorial, que se afastaba dos ámbitos de canonización por excelencia da cultura galega e do sector hexemónico do mercado, e se perfilaba como máis marcada politicamente e alternativa ao sistema dominante. Desta evolución ocupareime na seguinte sección deste capítulo, atendendo a como a autopoética de Moure, elaborada sobre a idea de subversión e oposición ao poder estabelecido, resulta clave para entender a recepción da súa obra e a súa traxectoria post-2013.

4. 2 A autopoética de Teresa Moure: marxes, norma lingüística e imaxe autorial

No 2007 Helena González titulaba un breve artigo: "O que se le en T. Moure: ficción e imaxe autorial". Nel, contextualizaba o éxito da autora dentro dunha "moda violeta" nas industrias culturais galegas, da que xa sinalara as súas luces e sombras nun traballo anterior (2006). Nese contexto, no que tamén existían outras escritoras feministas como Marilar Aleixandre ou María Reimóndez, González apuntaba que a singularidade de Moure residía en que a súa "narrativa en desafío permanente [...] se reforza[ba] cunha imaxe autorial rebelde, explicitamente política" (2007: 6). O xeito no que se configurou a imaxe autorial de Moure xa ao comezo da súa traxectoria literaria constituíu, xa que logo, un elemento fundamental de como se recibiu a súa obra anterior ao 2013. En boa medida, esa imaxe viuse alimentada pola autopoética da autora en termos de alteridade e escrita dende as marxes, a cal semellaba unha contradición coa súa rápida canonización polas institucións literarias e os seus éxitos no mercado. Mais, a súa decisión no 2013 de mudar para a norma reintegracionista e o seu primeiro libro escrito nesta, *Eu violei o lobo feroz* (2013), foron percibidos pola crítica como un cambio de dirección na súa traxectoria literaria e, como xa vimos, supuxo renunciar á súa posición central naqueles ámbitos hexemónicos. Esta sección examinará como Teresa Moure elabora a súa imaxe autorial en constante oposición aos discursos construídos arredor da escrita das autoras no proceso de mercantilización e asimilación destas na literatura galega. Para este fin dialogaremos cos estudos de González ao respecto (2005, 2006, 2013), e con aqueles que abordan este tipo de dinámicas no ámbito anglosaxón en distintas épocas (Felski 1989; Prescott 2003). Así mesmo, analizaremos o papel que xogou a mudanza de norma lingüística na evolución do eu autorial de Moure, para o que será central o traballo de Mário Herrero Valero (2011) sobre a dimensión ideolóxica do conflito normativo.

Na entrega do premio Xerais a *Herba moura* que tivo lugar no 2005, Teresa Moure afirmou que se trataba "[d]unha novela desas que chaman de muller" (Moure 2005c: s/p). Pouco despois, a autora declaraba non querer "caer en la trampa de una literatura femenina para mujer", ao mesmo tempo que defendía que "existe una literatura femenina cuando se incorpora un punto de vista disidente" (Moure 2006: s/p), sen ser esta necesariamente coincidente co xénero biolóxico. Na sección anterior mencionamos xa a análise crítica de Miguélez-Carballeira sobre o posicionamento de Moure a este respecto, partindo das obxeccións que dende o feminismo se lle teñen feito ás teorías de Hélène Cixous, Luce

Irigaray ou Julia Kristeva sobre a existencia dunha linguaxe literaria feminina (2007: 77). O que me interesa destacar aquí é como tanto a definición da primeira cita, feita en terceira persoa ("desas que *chaman*"), como as posteriores declaracións de Moure a este respecto, deixaban translucir as tensións que xeraba o proceso de categorización e etiquetaxe arredor da produción literaria das escritoras. De feito, ao longo da carreira desta autora, repítense entrevistas nas que se resiste a ser encaixada no que identifica como un gueto creado exclusivamente para as autoras por parte do mercado e da crítica, desexando "rachar con ese estereotipo de que eu son unha escritora que trata temas de muller, dende unha perspectiva determinada que se repite, e que é a que o público quere" (Moure 2007d: s/p). Na súa intervención dentro do ciclo II Encontros Cidade da Coruña organizado pola Real Academica da Lingua Galega (RAG) arredor do tema "Mulleres na literatura", a autora afondaba nestas ideas e definía o proceso de visibilización das escritoras como lastrado por discursos que as homoxeneizaba. Ao seu ver, este funcionaba como unha mera formalidade, que non prestaba unha atención real ao traballo das autoras e revelaba unha desvalorización simbólica do feminino:

> As mulleres, tamén aquí, figuramos por cota, como se fósemos intercambiábeis por sermos idénticas, "tanto val unha coma outra", todas tan femininas, tan representativas do mesmo, tan capaces de seren devoltas ao silencio unha vez cumprida a misión de figurantes... (Moure 2010b: 63)

A escritora insistía en que a obra das mulleres se vía sometida a lecturas reducionistas que tendían, ademais, ás interpretacións en termos biográficos, e que condenaban ás autoras a ser unicamente expertas en si mesmas (2010b: 64). A denuncia de Moure está en consonancia coa advertencia que Helena González facía sobre o efecto homoxeneizador que provocaba o uso pouco rigoroso das etiquetas que proliferaban como parte da "moda violeta" e que convertían en intercambiábeis sen selo a *literatura de mulleres*, a *literatura de autoría feminina*, a *literatura feminina* ou a *literatura feminista* (González 2006: 71). Esta preocupación aparece xa como pano de fondo no debate "A escrita desde as mulleres. Máis aló das etiquetas" publicado en *Tempos Novos* (González et al. 2002). Nel, Ana Romaní, Inma López Silva, María do Cebreiro e Yolanda Castaño coincidían no risco destas etiquetas, así como na súa manipulación por parte do mercado. Así mesmo, González explicaba que a miúdo, no seu proceso de incorporación ao campo literario, o sistema convertía ás autoras "en produtos da industria editorial, especialmente se cultivan

a dobre escrita (o texto literario e a imaxe autorial). Outras domestícaas deglutíndoas, incorporándoas á engrenaxe que seguen mantendo e controlando" (2006: 72).

O problema non era novo, xa o apuntaba González. No contexto do pulo que o mercado literario anglosaxón experimentou nos século XVII e XVIII, Sarah Prescott analizou como "the economics of authorship affected women writers' self-perception as well as their reception and promotion by the literary critical establishment" (2003: 2). Entre as estratexias de comercialización do traballo das escritoras, Prescott cita a tendencia á súa sexualización ou a relacionar a súa obra coa temática amorosa, así como a inclusión de fotos e biografías que contribuísen a estimular a identificación entre a vida e a obra da escritora. A consecuencia destes mecanismos era, tamén entón, a homoxeneización do traballo das autoras en base a diferentes parámetros segundo a época:

> suggesting that there was an identifiable trend in women's fiction, and that all women novelists fill the same template. As such, readers were led to expect a very similar reading experience from any novel written by a woman, whatever her particular agenda or approach might be. (Prescott 2003: 69)

A preocupación polo efecto distorsionador que a mediación da industria editorial e as institucións literarias exercen sobre a obra das autoras, e sobre a súa en particular, semella ser unha constante ao longo da traxectoria de Moure. Nunha entrevista coa autora, Vilavedra afirmaba: "[s]entiuse utilizada Teresa Moure e, pola contra, cre que ela non foi quen de utilizar a peaxe mediática que implicaba o éxito en beneficio de determinadas causas coas que estaba comprometida" (Moure 2007d: s/p). Resultan tamén ilustrativas as súas cada vez máis frecuentes análises das propias obras, expoñendo o alcance contestatario destas e matizando interpretacións que, segundo a autora, quedaban ancoradas nunha idea estereotipada. Véxase senón o espazo dedicado a *Benquerida catástrofe* e *Unha primavera para Aldara* no seu ensaio *Queer-emos un mundo novo* e as seccións sobre *Eu violei o lobo feroz* e os seus álbums ilustrados en *Politicamente incorrecta,* ou as súas declaracións sobre *A xeira das árbores* e *Herba moura* nunha entrevista no 2014. Nela, afirmaba sobre esta última novela: [u]n libro que para min era unha salvaxe reivindicación antipoder era visto como unha novela histórica máis ou menos amábel, dunha maneira domesticada" (2014b: 110). As críticas por parte de Moure denuncian un suposto suavizamento e a terxiversación do efecto subversivo da súa narrativa por parte do mercado ou da crítica. Mais, se ben é certo que no caso da tradución

dalgunha das súas novelas a outras linguas os textos editoriais de paratradución si revelan ese efecto, a súa obra no contexto galego foi maioritariamente lida como anovadora, feminista e subversiva.[44] Porén, esta viuse envolta nun proceso moito máis amplo onde este tipo de literatura feminista e de tese se converteu en parte da moda literaria violeta (González 2013).

Rita Felski explica que a escrita feminista entrou tamén nas mecánicas de mercantilización no ámbito anglosaxón ou do *mass publishing*, no que "[f]eminism, by its very prominence, has become a catch phrase which can be used as a marketing tool to increase sales of books to a largely female reading public" (1989: 79). No contexto galego, a moda violeta á que se referiu Helena González evidenciou un cambio de actitude a partir do século XXI cara á obra das autoras e os discursos con perspectiva de xénero. Produciuse, incluso, a implicación de diferentes axentes literarios na promoción das narradoras (Vilavedra 2007), xerando un contexto no que "[a] tendencia a preludiar estas obras como 'novas' (radicais, innovadoras) e 'feministas' semella resultar vantaxosa" (Miguélez-Carballeira 2007a: 83). González constata esta mudanza e as consecuencias que produciu nas dinámicas do campo literario galego:

> En los últimos años la literatura escrita por mujeres y la expresamente feminista no se sitúan exclusivamente en los márgenes del sistema literario gallego, ni en los ámbitos domesticados y minusvalorados como propios de mujeres, sino que ocupan posiciones centrales en la canonización inmediata, buscan modelos estéticos innovadores y constituyen fenómenos populares imprevistos. (2013: 61)

González apunta, ademais, como esa canonización se viu acelerada polo seu éxito de ventas no caso das novelas feministas de tese. Para exemplificar dito proceso, recorre precisamente ao éxito de *Herba moura* e de *O club da calceta* (2006) de María Reimóndez, finalista do Premio xerais o mesmo ano que a novela de Moure.

Este imprevisto fenómeno pode entenderse mellor á luz da explicación que Antón Figueroa fai das particularidades do caso galego en relación ás dinámicas do campo literario teorizadas por Bourdieu. Segundo Figueroa, as carencias socio-políticas da Galiza

44 Ver Olga Castro (2011) e Helena González (2013) para unha análise máis demorada sobre como a proxección exterior de *Herba moura* se viu afectada por un proceso de invisibilización da diferenza cultural galega, a través da apropiación da obra como orixinal no campo literario español, e como os elementos feministas foron suavizados ou eliminados na presentación editorial dalgunha das súas traducións.

como nación minorizada explican que no campo literario galego o éxito comercial sexa valorado positivamente dentro do subcampo de produción restrinxida. Mentres na análise bourdieana este último, onde se xeran as maiores cotas de capital simbólico, se mantén autónomo do subcampo económico e político, no contexto galego parte dos axentes literarios en diferentes posicións asumen unha función programática, na que inflúe o ámbito político e o económico, en aras dunha "normalización" cultural (Figueroa 2001: 118–20). Esta cuestión foi desenvolvida en maior profundidade no Capítulo 1 en relación ao debate que se produciu no campo literario post-1981 entre as posturas enfrontadas que apoiaban, por un lado, unha vía culturalista ou vangardista e, por outro, un tipo de literatura orientada á expansión do mercado do libro en galego. Tanto a expansión deste mercado, como o proceso de incorporación das narradoras ao campo literario a principios do século XXI pódense entender como un exemplo disto, ao ser considerados como desexábeis para a normalidade da literatura galega.

O discurso de Moure sobre os mecanismos de visibilización que se estabeleceron como parte dese proceso de canonización dinámica foi matizándose con respecto ás perspectivas que citaba máis arriba. Xa nos anos próximos ao momento do seu cambio de norma lingüística, a súa crítica sobre as etiquetas e a homoxeneización perfílase para incluír, por un lado, unha crítica a discursos que ela entende como ortodoxos dentro do feminismo e, por outro, un ataque máis frontal ás estruturas da cultura literaria institucional. Exemplos significativos do primeiro son o seu maior achegamento ás teorías *queer,* que en *Queer-emos un mundo novo* aplica como ferramenta interpretativa á literatura galega, en contra da súa (hetero)normativización. Así mesmo, en *Politicamente incorrecta* inclúe un capítulo titulado "Sobre feministas que não cumprem", no que afirma: "*Eu violei o lobo feroz* pretende ser literatura femem e tornei-me, mais uma vez, em feminista fora de catálogo, em alguém que não cumpre as expectativas" (2014a: 130).[45] Independentemente de se a variante de feminismo que representa o grupo Femen supón un desafío real a discursos hexemónicos dentro deste movemento, cando Moure se refire a un catálogo do feminismo, mostra a súa vontade de non ser identificada e limitada por ningún proceso de categorización, tampouco dentro deste movemento ou da literatura considerada feminista, mesmo denominándose feminista ela mesma. Esta cuestión desenvólvese literariamente en

45 Cabe apuntar que na entrevista que Ana Salgado lle fai a Moure, esta afirma sentirse afastada do feminismo da igualdade e identificarse coa parte que ten o feminismo da diferenza de reivindicación do feminino, se ben nel tamén "hai visións un pouco conservadoras, esencialistas, espiritualistas, e aí non me vexo tanto" (2014b: 107).

Ostrácia, na que afondaremos no seguinte apartado deste capítulo, onde a personaxe da suposta autora da novela insiste en que non quere que a súa obra se vexa limitada pola definición da editora "como um romance de mulheres, escrito por uma mulher, marcadamente feminista" (2015a: 52). Esta idea enlaza coa súa crítica ás técnicas de mercadotecnia e á cultura oficial en *Politicamente incorrecta*:

> Poderíamos assaltar os departamentos de cultura das administraçoes, para rotular um K bem grande, de kultura, e rogar que nao nos regulem, que queremos um mundo tao livre, silvestre, plural e rico como for possível. Definitivamente, temos que nos dedicar à sobotagem da cultura oficial!
> Se quisermos um depois do livro, teremos que renovar a Kultura com outras mil propostas que resistam ao vácuo das técnicas de mercado. (2014a: 305)

A decisión de escribir en norma reintegracionista xogou un papel fundamental no afastamento de Teresa Moure desas estruturas da cultura oficial e comercial, debido á posición desta normativa nas marxes do campo literario galego e fóra de calquera ámbito de poder institucional. Coa publicación da súa primeira obra nesta ortografía, Moure afirmaba: "[é] a primeira vez en que non hai discordancia entre a miña lectura e a lectura pública, e iso foi de ganas de chorar. Como por fin terme feito coa miña escrita, como se antes non conseguise facerme entender" (Moure 2014b: 110). Nese reaxuste das lecturas da súa obra e tamén da súa imaxe autorial influíron, ao meu parecer, tanto o cambio de norma como certas modificacións no seu discurso que veremos máis adiante.

A exclusión do reintegracionismo da cultura institucional, cuxos mecanismos xa expuxemos e que se fai manifesta a partir da década dos oitenta, provocou que os axentes do reintegracionismo se artellasen en espazos sociais alternativos á marxe da oficialidade (Peres Gonçalves 2014: 121). En *Guerra de grafías, conflito de elites* (2014), Herrero Valeiro expón a idea de que o conflito normativo se reviste de implicacións ideolóxicas debido á súa contextualización social, o cal está latente na propia explicación de Moure sobre como a súa obra é percibida antes e despois do seu cambio de norma:

> Leitores que se calhar não me leram assim tanto ou não tão em profundidade situavam-me numa esfera menos dissidente, porque eu ganhara prêmios e isso dava-me uma imagem de "oficialidade" que não me correspondia. [..] [Agora]

> Percebe-se melhor a envoltura ideológica que rodeia as minhas obras. Para isso é que a mudança ortográfica ajuda. (Moure 2014e: s/p)

A adopción da normativa reintegracionista impide en grande medida que a súa figura autorial sexa relacionada co ámbito institucional ou comercial, ao tempo que prevén as institucións e o mercado de asimilala. Pola contra, como explica Herrero Valeiro (2011), a posición periférica do reintegracionismo con respecto ao poder político e cultural contribuíu a vencellar esta opción normativa cos movementos sociais na Galiza e con valores alternativos aos discursos sociais dominantes:

> nos últimos anos a opção lusista começou a adquirir outros tipos de valores sociais associados à sua posição de "não oficialidade", de representar uma certa forma de contraculturas: se o galego passou a ser a língua escrita hegemónica da reivindicação sociopolítica, o caráter "não normalizado" do padrão reintegracionista parece ter-se tornado num veículo propício para os discursos de alguns pequenos segmentos sociais com ideologias sociopoliticas alternativas às dominantes (2011: 75)

Dende os anos oitenta a opción reintegracionista pasou a formar parte do corpus ideolóxico de diversos movementos sociais, algúns deles xurdidos nas marxes do discurso político e cultural nacional(ista) da normalización, como o Galiza Ceive-OLN ou o EGPGC (Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive), que optou pola vía armada na loita pola independencia. O feito de que os medios de comunicación mantiveran a grafía lusista nas comunicacións do EGPGC foi apuntado por Peres Gonçalves (2014: 127) e Herrero Valero (2011: 76) como un dato que puido contribuír a identificala co independentismo armado. Este último autor cítao como un exemplo máis de como "[n]o processo de 'normalização' do padrão diferencialista, as elites dominantes têm desacreditado o reintegracionismo considerando que representa posições minoritárias, de tipo 'radical', 'agressivo' ou 'desligado da realidade'" (2011: 76). A cita de Moure debe poñerse en relación con este contexto sociocultural. A súa afirmación de que a carga ideolóxica das súas obras se percibe mellor en norma reintegracionista implica, en boa medida, a asunción desa carga ideolóxica contestataria que adquiriu dita normativa, asociada ao independentismo (mesmo apuntando Herrero Valeiro o simplificador desta equiparación) e á marxe dos discursos normalizadores e institucionais.

Teresa Moure introduce elementos relacionados con ese discurso en *Politicamente incorrecta* de maneira máis elaborada, e tamén dende unha perspectiva creativa na súa primeira obra post-2013, *Eu violei o lobo feroz*. Neste poemario aparecen temas máis dificilmente asimilábeis polo discurso institucional e do mercado, ao combinar independentismo armado e sexualidade, nun tratamento explícito do sexo. Como vimos no Capítulo 2 dedicado a Janeiro, o tema da loita armada é un tema marxinal no campo literario galego, suxeito a altos niveis de regulación canonizadora. A propia Moure afirmaba que "o independentismo é um tabu só salvado em contadas exceções como no magnífico romance de Patricia Janeiro *A perspectiva desde a porta*" (2014a: 137). A voz poética na obra de Moure é a dunha Carapuchiña implicada na loita armada independentista e que foi presa sen que os cargos fiquen claros. Polo tanto, as mulleres son representadas como suxeitos de violencia política, o cal xa abordamos como unha perspectiva invisibilizada mesmo nos estudos especializados sobre terrorismo (Sjoberg e Gentry 2007: 4–5). A abordaxe de Moure está traspasada pola cuestión de xénero dende a dedicatoria: "Para o lobo./ En nome de tantas presas/ que somos./ En nome das presas/ que moram ainda nos cárceres" (2013a: 7). Por outra parte, varios poemas céntranse no desexo desta Carapuchiña cara ao lobo, dende unha perspectiva sexual que subverte a que aparece sublimada na versión do conto popular recollido por Charles Perrault (Bacchilega 1997: 56). O poemario de Moure súmase a unha ampla tradición de revisións feministas dos contos de fadas que comeza na década dos setenta cos traballos de autoras como Angela Carter, Ann Sexton ou Margaret Atwood, froito dunha crecente consciencia da influencia destas narracións nos discursos sociais sobre o xénero (Hasse 2004: viii). Cristina Bacchilega sinala o aspecto social de moitas das revisións posmodernas (e feministas, cabe engadir), que expoñen a "complicity with the 'exhausted' forms and ideologies of traditional Western narrative, rewriting the tale of magic in order to question and re-create the rules of narrative production, especially as such rules contribute to naturalizing subjectivity and gender" (1997: 23). Na literatura galega esta vertente foi tamén explorada por Carmen Blanco en *Vermella con lobos* (2004), onde o relato que lle dá título ao libro presenta unha Carapuchiña con total axencia sobre a súa sexualidade que goza do sexo co lobo. Non obstante, en *Eu violei o lobo feroz* a sexualidade abórdase de xeito máis complexo, en paralelo coa militancia da protagonista e o seu paso pola cadea. Aparece así representada a situación das presas, a política de dispersión e outras formas punitivas que inclúen a tortura: "[a]o sair duma cela de castigo/ as presas são massas de pelo e saliva,/ de sangue, de sémen,/ de carne que se passou quinze días fora do frigorífico./[…] Alguns

olhos, se virem animais humanos ensanguentados, fecham automáticamente e procuram outro sítio onde pousarem" (2013a: 30). Moure representa explicitamente os efectos da tortura sobre o corpo. A alusión ao seme xunto co sangue suxire, ademais, o vencello entre tortura e formas de violencia sexual xunto coa apropiación do corpo das mulleres como represión (idea representada tamén polos tocamentos do xuíz á protagonista durante o seu xuízo). A emblemática afirmación de Barbara Kruger adoptada pola loita feminista, "your body is a battleground" (1989), tórnase practicamente literal neste poemario, xa que tanto a represión das estruturas do poder como as revoltas contra el se marcan sobre o corpo das presas e da protagonista: "[a]s minhas mamilas são granadas./ Os lóbulos das orelhas escondem bombas de mão./ A minha pele é um campo semeado/ de minas,/ um territorio espermatizado. Esta avidez é política e atenta contra o estado" (2013a: 67). Mais, tamén o desexo e o pracer sexual da personaxe se integran como parte desa loita. Estes constitúen o delito realmente imperdoábel que leva a Carapuchiña á cadea baixo a acusación de pornoterrorismo.

A relación entre sexo e poder foi extensamente teorizada por Michael Foucault nos tres volumes da súa *L'Histoire de la sexualité* (1976–1984). A obra artéllase arredor da idea de que a sexualidade como estrutura discursiva se xera, inexorabelmente, en termos de poder, xa que "power's hold on sex is maintained through language, or rather through the act of discourse that creates, from the very fact that it is articulated, a rule of law" (Foucault 1984 [1976]: 83). Partindo desa base, o filósofo percorre os procesos históricos polos cales diferentes institucións, aparellos estatais e hexemonías sociais se afanaron en crear e xestionar un saber sobre o sexo, cuxa manifestación máis concreta foron as leis e normas sociais que en cada época ditaron o lícito e o non lícito respecto ao desexo e o sexo. Fronte a esta normativización do sexo, o proxecto do pornoterrorismo, iniciado pola artista e activista Diana Torres (2010) no contexto do movemento posporno, supón un desmantelamento dos discursos institucionais sobre sexo e poder. *Eu violei o lobo feroz* explota o potencial que esta práctica ten como "no sólo […] un arma discursiva, sino una práctica de desobediencia civil y sexual" (Valencia 2014: 15). Por un lado, a dialéctica sexo/poder foucaultiana é representada na ambigüidade da figura do lobo quen, ademais do obxecto de desexo de Carapuchiña, encarna o poder. Por outro, a Carapuchiña pornoterrorista de Moure representa o desexo fóra das pautas normativas, da "sexualidade" tal como a define Foucault, e goza de maneiras e en contextos que a corrección social marca como inadecuados: "aí chego invariabelmente ao orgasmo./ mesmo quando lembro a cena neste sagrado tribunal tão respeitável/ ateigado de autoridade/ e de força,/ mesmo

aquí, neste cenário público, não posso controlá-lo:/ o prazer está aquí,/ Invade-me" (2013a: 15); "Compraz-se Carapucinha/ em saber-te agora longe, tão a salvo dela./ Porque se estivesses aquí, violaria-te./ […] mas lançaria-me sobre ti,/ apreijaria-te entre as cosas" (2013a: 31). Nun resumo de como Moure amalgama os temas referidos, Sánchez Aríns compara o poemario cun artefacto explosivo ao "mudar a vítima em agente violentador. Porque nisso consiste o que muitas vezes é chamado de terrorismo: em usar a violência sem permiso e contra o poder hegemônico" (2013: s/p).

O desexo e o sexo explícito xunto coa violencia revolucionaria sérvenlle a Moure para reapropiarse da súa imaxe autorial, rebelándose contra as descripcións e as categorizacións que se fixeran da súa obra:

> Todas essas etiquetas de narradora de obras longas e recatadas constróem uma casa que venho fazer voar pelo ar porque *Eu violei o lobo feroz* é um texto sexual e politicamente explicito. Acho que vivemos tempos de resistência, tempo de estarmos presas na cadeia ou de caminharmos pela rua em pé de guerra, boicotando as instituições, armadas até os dentes de suspeitas. (Moure 2013c: s/p)

O sexo e a política máis explícita, ao igual que a idea do uso ideolóxico da violencia por parte das mulleres forman tamén parte da súa seguinte novela, *Ostrácia*. Mais eses elementos aparecen no contexto da revolución bolxevique e a relación entre Inessa Armand e Vladimir Ilich Lenin. Neste escenario as practicas BDSM compáranse co compromiso político nos seguintes termos: "[a] entrega e a confiança na outra pessoa têm de ser totais, como nas práticas políticas de risco. Essa relação surpreendente, entre o sexo duro e a política dura, condiciona-me" (2015a: 62). Porén, Moure explora os principios desta práctica trasladándoos do meramente sexual ao ámbito do amor absoluto, e romántico. Por outro lado, igual que a Carapuchiña independentista é encarcerada pola súa sexualidade transgresora, o realmente perigoso da bolxevique Inessa Armand é a súa conduta sexual e a súa vivencia do amor. Así o expón unha das súas compañeira no desterro ao que Armand foi condenada: "ela trazia modelos de existência que rompiam com a família de sempre. [...] A política estava em toda a parte e em certa maneira era consentida; os novos costumes, não. [...] Percebes o que era atividade subversiva e o que não era?" (2015a: 73–74).

A autopoética de Teresa Moure despois do seu cambio de normativa inclúe posicionamentos políticos que, sen deixar de estar traspasados por unha perspectiva feminista, tocan explicitamente temas máis controvertidos. O envoltorio dunha norma

lingüística non oficial contribuíu a chamar a atención sobre eses elementos e a desvencellala dos ámbitos máis hexemónicos da cultura oficial onde se insería na súa traxectoria anterior. Este proceso permitiulle desligarse tamén, en parte, de certas dinámicas e discursos que se artella(ro)n arredor da narrativa de autoría feminina. Non obstante, esta cuestión permanece como unha tensión latente aínda neste período. A continuación analizaremos como a preocupación de Teresa Moure pola construción e reapropiación da súa imaxe autorial se converteu nunha cuestión central na súa narrativa literaria post-2013.

4. 3 A ficción auto-reflexiva de Teresa Moure: figura autorial e performatividade

As dúas novelas da etapa post-2013 de Teresa Moure, *Ostrácia* (2015) e *Um elefante no armário* (2017), son dous exemplos de metaficción que abordan o proceso creativo e as súas convencións. Como explica Patricia Waugh, o feito de poñer de manifesto na obra a súa propia condición de artefacto literario supón explorar "the problematic relationship between life and fiction" (1984: 4). Por un lado, *Ostrácia* revisa a figura histórica da bolxevique Inessa Armand, colocando o foco tanto na súa vida privada como política, máis aló da súa relación con Lenin. Este enfoque alternativo, excluído da historia tradicional, e a inclusión na novela dunha personaxe-autora que pensa o proceso de documentación e de escrita da mesma, poñen de manifesto a propia elaboración da historia como discurso. *Ostrácia* encaixa, por tanto, no que Linda Hutcheon denomimou *metaficción historiográfica*, a cal aborda a interacción entre historiografía e ficción presentando "issues surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implications of writing about history" (1988: 117). Por outro lado, *Um elefante no armário* preséntase como a biografía novelada de Ana Brouwer, unha filósofa obsesionada co concepto de verdade e á cal Moure lle dá vida non só dentro do texto, senón tamén fóra del, nun proceso performativo que a crea como identidade real e que analizaremos máis adiante. Parte do protagonismo da novela recae na confección e autoría da obra, como sucede en *Ostrácia*. O feito de que a protagonista se pretenda unha persoa real dentro e fóra da novela xera a impresión, polo menos inicialmente, de que tamén se trata dunha metaficción historiográfica. O texto está conformado por diferentes visións que as amizades da

protagonista teñen dela (unha autoría múltiple, polo tanto), mais onde o personaxe de Mauricio, escritor en crise, exerce de compilador e introduce reflexións sobre o proceso creativo. Así mesmo, en ambas as dúas novelas recompílanse supostos textos da autoría das protagonistas, Armand e Brouwer, a modo de material documental.

A seguir centrareime en como Teresa Moure explora a cuestión da voz e a imaxe autorial nestas dúas novelas e nos espazos creativos que constrúe arredor (e máis aló) delas, mediante prólogos, paratextos, apéndices e mesmo accións performativas. No caso específico de *Ostrácia*, a nosa análise amosará, ademais, como a autora se serve de recursos metaficcionais para sinalar e criticar dende a ironía algúns dos axentes e dinámicas literarias que interveñen na elaboración do canon e tamén das súas marxes.

Á hora de abordar a cuestión da autoría debemos contextualizala no ámbito dos diferentes debates que se teñen dado arredor da figura autorial na historia recente da literatura occidental. Coa publicación de "La mort de l'auteur" (1968), Roland Barthes poñía en cuestión o concepto mesmo de autor e a súa autoridade, disputándolles a súa condición de creador artístico orixinal. A transcendencia que se lle outorgaba como produtor de significado era desprazada por Barthes cara á persoa lectora, entendendo que era esta a que dotaba ao texto de sentido en cada enunciación. Deste xeito, incorporábase un novo enfoque sobre o acto enunciativo na literatura, que durante o Romanticismo se centrara na figura do autor e que o *New Criticism* situou máis tarde no texto. Foucault, porén, achegaba unha perspectiva máis sociolóxica en "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969), utilizando o concepto de función-autor para explicar o "autor" como unha construción ideolóxica que cumpre un determinado rol na sociedade. Segundo Foucault, igual que non debemos identificar o eu narrativo dunha novela co ser real do escritor (xa que este sería como un *alter ego*) tampouco a entidade "autor" debe identificarse coa persoa que escribe, senón cunha construción elaborada arredor dun nome e cuxa atribución de características busca a coherencia na súa representación. Afirmaba así que "[i]t would be as false to seek the author in relation to the actual writer as to the fictional narrator; the 'author-function' arises out of their scission —in the division and distance of the two" (1977 [1969]: 116).

Estas teorías que xorden no contexto do postestruturalismo francés están relacionadas co cuestionamento do suxeito como unidade coherente. En relación a isto, Judith Butler puntualizaba décadas máis tarde que "[t]he critique of the subject is not a negation or repudiation of the subject, but, rather, a way of interrogating its construction as a pregiven or foundationalist premise" (1992: 9). Porén, ditas teorías postestruturalistas supoñían unha nova problemática en relación ás preocupacións do(s) feminismo(s),

centradas en boa medida na reinvindicación das mulleres como suxeitos e tamén como autoras (Burke 2000: 145). Nin Barthes nin Foucault consideraban a problemática de xénero en relación á autoridade da sinatura e a posición autorial, que a elas lles foran historicamente negadas. Se ben algunhas feministas como Peggy Kamuf (1980) viron na morte do autor unha oportunidade para as escritoras, asumindo que a falta de atención á identidade autorial implicaría tamén eliminar os prexuízos cara ao sexo de quen escribía, outras autoras mostráronse máis escépticas (Eagleton 2005: 19). Neste debate Nancy K. Miller foi unhas das principais voces de alerta contra os perigos destas teorías para os dereitos e a visibilidade das escritoras nunha sociedade patriarcal. O traballo de Miller cuestiona o potencial do enfoque postestruturalista á hora de subverter a noción de autoría/autoridade, defendendo unha perspectiva histórica e política, que "*make[s] a distinction between the asymmetrical demands generated by different writing identities – male and female, or more perhaps more usefully, hegemonic and marginal*" (2000 [1988]: 195, cursivas no orixinal). Mary Eagleton coincide con Miller na necesidade dese posicionamento histórico-político que non acabe coa disolución da autora, pois continúa a existir "a sense of the woman author's vulnerability in the public sphere" (2005: 154). Ofrecendo outro ángulo de observación, Cheryl Walter non asume a morte do autor pero avoga por outras concepcións de autoría. Así, observa que mentres Barthes elimina esta figura, a noción de autor-función foucaultiana permite traballar co concepto de autoría cuestionándoo (1990: 567). Con esta potencialidade crítica dialoga sen perder de vista que "it makes sense to ask who or what is representing, under what conditions, with what set of concerns" (1990: 570). Walter pregúntase polas máscaras que a autora usa no texto, a que tipo de representación serven, e "[h]ow can I use my insights about the way masks function in women poets to illuminate previously obscure dimensions of women's history and women's relation to language, authorship, creativity, identity?" (1990: 571). Estes interrogantes, xunto coa metáfora da máscara e o concepto autor-función de Foucault, serán especialmente valiosos para a nosa análise, non tanto en relación á desaparición da autora, senón para achegarnos ás estratexias que Moure emprega para salientar a performatividade e manipulación á que esta categoría pode ser sometida.

Para a abordaxe deste tema no caso de Moure cómpre que nos deteñamos en como este foi incorporado de maneira creativa nos propios textos literarios. Linda Hutcheon (1988) sinala que o cuestionamento da posición da persoa que crea o texto (a figura do autor) contribúe a entender os elementos involucrados nesa enunciación en relación ás estruturas de autoridade que se conforman, as cales o texto posmoderno pode subverter

(1988: 81). Así mesmo, en *Metafiction* (1984) Patricia Waugh expón distintas presenzas e concepcións autoriais neste tipo de narrativa, nun xogo de espellos que semella ter implícitas algunhas das ideas de Barthes (o lector como autor) e Foucault (ou autor como construción):

> By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are "we"?) that "authors" do not simply "invent" novels. "Authors" work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves "invented" by readers who are "authors" working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on. (1984: 134)

Partindo deste contexto teórico, a nosa análise toma como exemplo o uso que Claire Blomeley fai do concepto función-autor foucaltiano na súa análise da metaficción do escritor escocés Alasdair Gray, na que dá mostra dunha "awareness of this social function and is thereby able to manipulate it in order to address ideas of the construction of the author" (2016: 2). Blomeley sinala que neste proceso o escritor interacciona co coñecemento que o lector ten sobre o "autor" e a súa obra, e tamén sobre a diversidade de formatos textuais e modos literarios. Estas consideracións van na mesma liña na que Hutcheon afirma que "[w]hat is unavoidable and unignorable for any attempt to trace a postmodern poetics of the parodic self-reflexive art (as well as theory) of today is this concept of meaning existing only 'in relation to a significant context'" (1988: 82). Para a análise de *Ostrácia*, interésanos, sobre todo, o uso do formato da novela histórica, do relato (auto)biográfico e dos paratextos que envolven a novela, xa que a través deles Moure apela de maneira explícita ao coñecemento que Blomeley lle presupón á lectora implícita dun texto.

Ostrácia dialoga coa tradición da narrativa histórica para subverter grande parte das súas convencións, tal como sucedía nas novelas de Ledo Andión analizadas no Capítulo 1, se ben os seus enfoques diverxen en varios aspectos. Ademais de prestar atención a personaxes que a historia colocou nun segundo plano (como a Armand e a outras mulleres bolxeviques), a novela desartella o ton épico que habitualmente envolve o discurso histórico. En primeiro lugar, este é un dos efectos de representar o ámbito do privado xunto co público e o político (Scott 1988; Marotti 1999a; Cooper e Short 2012). En concreto, *Ostrácia* superpón estes dous contextos relacionando a entrega total e a

confianza que implica a militancia política e a que se dá nunha relación sexual BDSM ou na entrega do "Amor Absoluto". En segundo lugar, o tratamento dos heroes carece totalmente de epicidade, ao aparecer nun plano máis discreto e humanizados. Aínda que non me deterei neste enfoque de análise, querería destacar como a perspectiva íntima que se ofrece de Lenin non só o humaniza senón que o sexualiza, afastándoo da imaxe descorporaleizada que a historia constrúe dos líderes varóns (Bordo 1999: 18; Murphy 2007: 132). Lenin é "apenas um homem" (2015a: 23), "[o] homem, que está a viver a sua única vida e, por tanto, não é ainda História, mas carne humana que palpita" (2015a: 25). Xunto ás alusións reiteradas no argumento ao concepto de Historia (matizada con maiúsculas) e á súa elaboración como discurso, existen seccións paralelas que reafirman esta formulación. Nelas, unha personaxe preséntase a si mesma como autora da obra problematizando a escrita de ficción histórica. De xeito que, ao contrario do que sucede no modelo de Lukács onde os datos históricos son asimilados, "the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded" (Hutcheon 1988: 144, cursiva no orixinal). A personaxe-autora non só explica o proceso de documentación e escritura, senón que comenta o marco teórico no que se xera este produto literario:

> Penso em que se, afinal, viesse a escrever, seria difícil dar como o tom. Não gosto dum narrador omnisciente que controle completamente as personagens. Isso obrigar-me-ia a inventar piadas ou palavrinhas de amor […]. Desautorizo, de repente, todos os romances históricos por se imiscuírem mais do devido no que é privado. (Moure 2015a: 71)

O ton irónico que xera a contradición entre estas reflexións e o enfoque da obra funciona como cuestionamento do formato tradicional de novela histórica, e a noción de autoridade que a envolve fronte a outros modelos que diverxen dela. Mais, xunto con este modelo textual, a novela recorre tamén ao xénero (auto)biográfico. A personaxe-autora que fala nesta cita é construída nuns termos que lembran á traxectoria da propia Teresa Moure. As similitudes interpelan á lectora implícita en relación aos seus coñecementos sobre a traxectoria literaria da autora. Na seguinte conversa desta personaxe cun dos seus fillos percíbese este efecto espello, que reflexa a imaxe autorial de Teresa Moure distorsionada pola ficcionalización, mais aínda recoñecíbel:

> —Não escrevo biografias de mulheres bravas, sabes? Já me encomendaram isso uma vez, numa editora espanhola e descartei a idea. Tu sabes o que é o que há nas livrarias?: romances em série sobre grandes senhoras e as suas vidas privadas, bem apresentadinhos, com foto da autora na capa.
>
> —Como não hei de saber, se sempre o contas...! mas não é que te mal-entenderam? Ficas chateada quando alguém menciona aquele romance que te tornou escritora. Pois é a tua oportunidade de te fazeres entender... (2015a: 30)

A alusión a "aquele romance" (que proxecta a sombra de *Herba moura*) e ao encargo dunha editora española (asimilábel a aquel que a escritora Teresa Moure mencionaba anos atrás nunha entrevista (2007b)), traslada ao terreo literario a súa proxección autorial. Prodúcese así unha sorte de identificación entre a personaxe-autora e a función-autor que aglutina o nome de Teresa Moure. O xogo constrúese nesa escisión que Foucault sinala como a orixe da función-autor, tan distante da persoa real que escribe como do locutor ficticio na novela (1977 [1969]: 116), que nalgúns casos, como neste, pode remitir á "autora" ficticia do texto. O efecto desta estratexia metaficcional é o de sinalar a distancia que abre esa brecha referida por Foucault, é dicir, a natureza construída do concepto "autor", como tamén o é a da personaxe. Outros recursos de ficcionalización do suxeito autorial reforzan sutilmente este resultado, como o que aparece na lapela do libro. Nela, a nota biográfica de Moure aparece literaturizada e a súa foto reviste unha aparencia similar ás que se inclúen na contracapa dos seus personaxes Inessa Armand e Vladimir Ilich Lenine. De igual xeito que os Armand e Lenine ficticios da novela representan os suxeitos que existiron na realidade e quedaron fixados pola historia, a función-autora Teresa Moure constitúe un construto que non se corresponde totalmente co suxeito real nin co desdobramento autorial que é incluído como personaxe na novela. A colación disto gustaríame mencionar a presentación da novela que a escritora realizou no Culturgal en 2016. Para o evento Moure converteuse en Inessa Armand, acompañada por Suso Sanmartín no papel de Lenin, e mantivo esta identidade ao longo de toda a súa asistencia ao festival (Ferreiro Salgueiro 2015). Á parte da función de reclamo publicitario de tal actuación, esta non deixa de ser unha capa máis das múltiples superposición entre realidade e ficción mencionadas por Waugh (1984: 134), e que a autora ensaia arredor desta obra.

O recurso da personaxe-autora serve para darlle ao propio concepto de autoría unha dimensión performativa, ao tempo que xoga coa identificación entre a persoa que escribe, a autora e as súas personaxes. Moure manifestou en numerosas ocasións a súa

incomodidade ante a tendencia a interpretar os seus textos en clave biográfica, polo que o feito de incluír o personaxe da autora da novela (con claras alusións a episodios da súa vida) pode lerse como unha apropiación revulsiva e irónica. A escrita autobiográfica ten sido un recurso e un foco de atención fundamental para a literatura e a crítica feministas. Rita Felski analizou esta predisposición relacionada co "crucial status of subjectivity within the women's movements" (1989: 78) e co proxecto de abordar cuestións políticas no proceso de (re)escribir a vida das mulleres. Non obstante, Felski sinala o perigo que entraña a sobredimensión deste aspecto e a propensión de certa crítica a reducir toda a escrita das mulleres a unha forma de expresión autobiográfica (1989: 25). Por outro lado, na sección anterior mencionamos xa como a partir de certo punto a escrita feminista pasou tamén a ser incorporada ao ámbito do mercado no campo literario galego. Na cita de *Ostrácia* na que conversan a personaxe-autora e o seu fillo ponse de relevo a mercantilización das biografías das mulleres por parte das editoras a través da imaxe dos "romances en serie" e "bem apresentadinhos". Suxírese así que a industria do libro os converteu en produtos rendíbeis economicamente tras desposuílos de calquera elemento potencialmente transgresor, incluso tratándose das experiencias de "mulheres bravas". Deste xeito, o xogo coa figura autorial serve, así mesmo, para desenvolver unha crítica ao proceso de asimilación da literatura de autoría feminina por todo o campo literario: o xeito no que é categorizada segundo etiquetas que serven para empaquetalas como produtos editoriais, vendelas e, finalmente, restrinxir as súas lecturas e o seu alcance. Ademais de manifestar que "mencionar o assunto dos romances femininos [a] enfurece" (2015a: 31), a personaxe-autora reflexiona sobre estas dinámicas nun ton entre acedo e irónico:

> não quero escrever sobre mulheres da história e que venham as leitoras a interpretar que as reivindico. Digo as leitoras porque os leitores nem quererão chegar-se a um texto que a editora apresentará como um romance *de mulheres*, *escrito por uma mulher, marcadamente feminista*. É habitualmente aceite —com pouca profundidade aliás— que querer ser possuída, é tanto como não ser verdadeiramente feminista. Não autêntica. Assim diria a Alexandra Kollontai. (2015a: 52, cursiva nosa)

> Aprendera muito do Lenine, entre outras coisas, a não permitir que os assuntos seguissem o seu curso: a modificá-los. Se tinha um projeto literário era o meu, não o que as editoras decidissem e, portanto, devia controlar essa *interpretação melífera*,

> ou simplesmente *na moda*, de autora feminista de romances sobre mulheres bravas. O BDSM era idóneo: tema presente na literatura de massas, tema espinhento, tema sexualmente explícito. (2015a: 241, cursiva nosa)

Nestes dous fragmentos da novela vemos de novo a alusión ás etiquetas, aos prexuízos, e a unha "interpretacão melífera" que pesan sobre a escrita das autoras, criticando especialmente o proceso polo que a industria editorial media na recepción das súas obras, con limitadores efectos. Esta crítica, xunto coa preocupación por manter o control sobre o propio proxecto literario, deben poñerse en relación coas cuestións analizadas na sección anterior a respecto dos discursos artellados na visibilización das narradoras e á vontade de Moure de distanciarse deles.

O aparello da crítica é tamén albo desta crítica a través dun apéndice que se inclúe ao final do libro, xunto con outros paratextos, titulado "As margens" (Moure 2015a: 309–310) e no que se anticipa como será a recepción da novela a través de reseñas imaxinarias en distintos medios. Varias delas censuran o insuficiente coñecemento histórico da autora, sinalan que "o relato é parcialmente biográfico" e refírense á súa prosa como "floral e intensa" ou á obra como "timorata" no que se refire á relación entre Armand e Lenine. A primeira delas, ademais, sentencia: "[m]ais uma vez, T. M. regressa ao seu tema: as mulheres com caráter" (2015a: 309). Estas supostas críticas que a autora inventa poden entenderse no marco das lecturas sesgadas que Moure entende que se fan das obras das escritoras, e en particular das súas. Na parte final que pecha este simulacro crítico, inclúese unha nota que semella estar, agora si, posta na voz da propia Teresa Moure, idea á que tamén contribúe que a continuación lle siga un "Postfácio" no mesmo ton e que se asina en Compostela. Nesta nota ironiza sobre estas recensións ficticias e chama a atención sobre unha nova realidade, a falta de recepción debido á norma lingüística na que está escrita a novela:

> Felizmente, nemhuma destas críticas, enriquecedoras e profundas, verá a luz. Na Galiza será uma leitura em português, que toda a gente rejeitará, em Lisboa, caso fiquem a saber, será a obra duma escritora estrangeira que escreve, não muito bem, em português. Felizmente habitamos a Ostrácia, esse território para a liberdade e para a dissidência. (Moure 2015a: 310)

Moure expón a marxinalidade á que é condenada a literatura en norma reintegracionista, fóra das estruturas literarias (o mercado, a crítica, o ensino e as institucións). Porén, como contrapunto, a posición desta norma lingüística nas marxes do campo literario galego é presentada como un espazo que escapa a certas dinámicas de control deste, o cal permite unha práctica literaria máis libre e disidente. Este tipo de discurso está en consonancia coa análise que desenvolvemos na sección anterior en relación á imaxe autorial de Moure.

A figura da creadora aparece no libro en varios niveis de autoridade. Se ben a personaxe-autora chamaba a atención sobre a natureza construída da función-autor, a voz autorial que se introduce no final do libro na forma de posfacio pretende representar a voz autorizada da "creadora real". Tamén aquí se observa a ansiedade pola recepción da propia escrita, a necesidade de "tomar melhor o controlo e que ninguém reinterprete o que eu não pretendo afirmar" (2015a: 313). A información que esta "voz autorizada da creadora" confirma ou as contradicións que revela coa voz da personaxe-autora constatan o xogo irónico da novela arredor da figura autorial. Mais, até que punto se reforza ou se socava a súa autoridade? A respecto disto, Blomeley apunta que "[t]he more the author places him/herself into the novel, the more the reader views the author as another construction of the text" (2016: 10). Blomeley explica isto a través do paradoxo que Waugh identificara nos casos de metaficción nos que a autora ou autor se aferra á súa identidade como creador: "when he or she enters it is that his or her own reality is also called into question" (Waugh 1984: 133). Por conseguinte, estes recursos literarios que en *Ostrácia* cuestionan as concepcións tradicionais do/a autor/a a varios niveis non están exentos dunha actitude ambivalente no que se refire á súa autoridade como creador/a do significado do texto.

Na súa seguinte novela, *Um elefante no armário*, Teresa Moure introduce un novo xiro na idea que apuntaba Waugh sobre a problematización entre vida e ficción, ao propoñer un xogo entre identidades e autoría que expande o espazo de construción literaria máis aló da obra. O formato de biografía baixo o que se presenta afástase xa da tradición deste xénero debido ás perspectivas múltiples sobre a protagonista, ás veces contraditorias, evidenciando a dificultade de apreixar a verdade ou crear unha imaxe unitaria sobre a identidade de Ana Brouwer. Como anunciamos, a cuestión da autoría e o proceso creativo ocupan de novo un lugar fundamental, e atopamos paratextos que, sen saír do pacto ficcional, chaman a atención sobre o artefacto literario que é a novela. O personaxe de Mauricio reflexiona sobre a literatura e incorpora a idea de Barthes de desprazar a autoridade da autora ou autor cara a persoa lectora ao afirmar que "[c]ada leitor — cada leitora, como acrescentariam minhas lindas amigas — faz cá o trabalho duro: decide que é

o que realmente se está a contar" (2017a: 58). Como sucedía en *Ostrácia*, as notas de agradecemento ás persoas que revisaran o texto, ou os correos electrónicos de personaxes comentando ou criticando o que se reflexa no libro, poñen de relevo as pezas da construción do libro. Mesmo se non aparece ningún recurso que convide a identificar a ningún dos múltiples autores con Moure:

> Este livro, por sinal, nasceu duma maneira pouco oportuna, quando eu era absolutamente convencido de abandonar a escrita. Mas tal decisão não mudou no básico; só deve ser matizada. Tenho abandonado a literatura de ficção. [..] encontro que a realidade é muito mais forte, mais eficaz. Se modifiquei o meu critério foi para fazer uma exceção razoável a difundir a personalidade e a obra duma amiga, a filósofa Ana Brouwer.
>
> Nesse sentido aceitei a proposta do meu editor de assumir este texto [...] como próprio, mantendo, contudo, que não sou exatamente o autor, mas participo apenas com um papel diminuto num grande projeto de autoria coletiva. Devo insistir neste ponto. Este não é um livro meu. (Moure 2017a: 273)

A cuestión da autoría aparece problematizada, non só pola multiplicidade de autores. Dado que a obra tamén recolle poemas, textos filosóficos ou correspondencia electrónica de Brouwer co seu amante Simon Hertzberger, "este livro pertence mais à autoria da Ana do que à nossa. Porém, os textos são territórios complicados e, como diria ela, no tempo em que vivemos nenhum vem do nada nem é absolutamente individual" (2017a: 276–77). Con todo, a dimensión máis estimulante da reflexión sobre identidade e autoría que Moure presenta neste proxecto aparece cando performa arredor de Ana Brouwer unha identidade que se pretende real e histórica.

Moure intervén sobre a ficción de *Um elefante no armário* dende outros espazos de enunciación que as tecnoloxías actuais habilitan para a escrita das identidades: as redes sociais. O personaxe cobra vida meses antes da publicación da novela no perfil de Facebook de Teresa Moure Piñeiro. A escritora preguntaba ás súas amizades se alguén lle podía dar algún dato sobre a filósofa Ana Brouwer (Moure 2017b), e algúns dos seus contactos colaboraban na construción (ou na suxestión) dunha identidade real para Brouwer. Por exemplo, Mário Herrero Valeiro comentaba: "[d]a filósofa, lembro ter visto alguma foto. E acho que chegamos a coincidir num congresso de Pragmática. Em Reims, mas não tenho a certeza plena" (2017), ao que Moure engadía "Ah! Que bom! Agradeço

qualquer materal sobre ela. Apenas tenho essa foto que publiquei no outro post...” (Moure 2017c). Ao longo das seguintes semanas a escritora publicou citas da suposta filósofa nas que incluía as referencias aos seus libros, contribuíndo a darlle credibilidade como autora e pensadora real. Este mecanismo de verosimilitude é empregado tamén na novela, incorporando unha escolma final da obra da filósofa na que as referencias bibliográficas remiten á editora Chiado, que publicara a novela de Moure *Uma mãe tão punk* (2014).

Moure elixe para estes xogos eidos especialmente frutíferos para os debates sobre a identidade e a autoría, como neste caso a rede social Facebook, onde “the novelty and distinctiveness of online interaction bring to the fore many of these contemporary constructivist ideas about the nature of identity” (Seargeant e Tagg 2014: 6). Nas redes sociais as persoas represéntanse a si mesmas nun proceso de construción e negociación identitaria. Isto permite que tal espazo facilite unha performatividade lúdica da identidade, malia que neste medio tamén se apliquen criterios de autenticidade, elaborados en función de como os interlocutores perciban a identidade proxectada (Seargeant e Tagg 2014: 14). Neste caso, interésanos non como Teresa Moure constrúe a súa personalidade a través do seu perfil “Teresa Moure Pereiro”, senón como emprega o medio e a interacción cos seus interlocutores para construír unha “identidade real” para Ana Brouwer, interrogando así o propio xénero da narrativa histórica. Nesta dinámica, a escritora semella dialogar co coñecemento previo que o público ten sobre a súa propia traxectoria ao presentar un contexto familiar: a historia dunha muller cuxa obra quedou fóra do discurso da filosofía e da historia e que Moure rescata como protagonista dunha novela para visibilizar o seu traballo. A autora anunciaba no seu perfil de Facebook a presentación do libro no Culturgal como “um romance que narra as partes mais ocultas da vida da filósofa Ana Brouwer” (2017d). Esta formulación do argumento remítenos inmediatamente á perspectiva íntima e privada que Moure xa ofrecera noutras novelas sobre a vida de personaxes históricos como a bolxevique Inessa Armand en *Ostrácia* ou, máis de dez anos atrás, a raíña Cristina de Suecia en *Herba moura*.

A tradución é outro ámbito produtivo ao respecto da cuestión da identidade e a autoría ao que se traslada o xogo autorial arredor da novela. Case ao mesmo tempo que *Um elefante no armário*, a editora Chan da Pólvora publicou a colección de poemas *Não tenho culpa de viver* baixo a autoría de Ana Brouwer e na que Teresa Moure figura como tradutora ao galego dos textos da filósofa. A contracapa desta *plaquette* reproduce os datos que sobre Brouwer aparecen na novela de Moure, engadindo que “[a] escritora Teresa Moure reconstrúe a súa biografía na novela *Um elefante no armário*. [...] os poemas que

agora publicamos en Chan de Pólvora Editora proporciónanlle aos lectores novas achegas sobre unha das cernas filosóficas da sociedade actual: a postverdade e os seus riscos emocionais" (Brouwer 2017). Estes textos exploran poeticamente a preocupación de Brouwer pola noción de verdade e mentira en relación ás súas experiencias persoais e ás teorías da posmodernidade: "[c]om toda a ironia castigo-a/ a usar sempre o plural, as verdades,/ para lhe negar esse fulgor,/ a singularidade./ Não tenho culpa de viver numa época/ tão carente de referências firmes./ Mas esta noite,/ só hoje,/ necessito-a" (Brouwer 2017: 5). A publicación destes poemas, á parte de ser un elemento máis na confección da identidade desta personaxe, supón que Teresa Moure desenvolve aquí a escrita emulando o rol de tradutora.

O debate sobre a cuestión da autoría ten ocupado un espazo fundamental no eido da tradución. Neste tema afondamos xa no Capítulo 2 en relación á tradución de Janeiro de *Um dia da minha vida* e ás teorías feministas sobre a potencialidade creativa/autorial que ofrece esta disciplina literaria (Simon 1996; von Flotow 1997). O paradigma mudou substancialmente da clásica concepción da tradutora como axente invisíbel até ser entendido actualmente en termos de autoría e creación. A noción de que tanto a tarefa de escribir como a de traducir implican unha consciencia crítica e activan mecanismos creativos similares levou ao que se denominou *creative turn*, outorgándolle á autora o status de autoría tradicionalmente restrinxido á escritora (Perteghella e Loffredo 2007: 10). Tal como vimos no Capítulo 2, neste contexto, a cuestión da autoría foi especialmente relevante no que atinxe ás mulleres debido á forte feminización da disciplina, ao feito de ser durante moito tempo a única vía de acceso ao ámbito literario para moitas delas, así como aos termos patriarcais nos que a tradución foi conceptualizada (Chamberlain 1988). Dado que Ana Brouwer é unha personaxe ficticia, os textos que Moure "traduce" son a realización da súa creatividade, mais neles intenta construírse a subxectividade de Brouwer, as súas obsesións e posturas críticas a respecto da vida. Así, o xogo non só contribúe a apuntalar a construción da protagonista de *Um elefante no armário* como identidade autorial, senón que chama de novo a atención sobre a construción e performatividade da función-autor. Asemade, esta remite a unha longa tradición de debates que se teñen dado no ámbito da tradución sobre as cuestións de autoridade autorial e o status da tradutora como autora que, como comprobamos no caso de Janeiro, seguen a ser moi pertinentes no campo literario galego.

Os recursos metaficcionais que aparecen nestas novelas e nos espazos creativos expandidos arredor delas, sérvenlle a Moure para abordar o concepto de autoría dende unha

perspectiva reflexiva e lúdica, empregando fórmulas que subverten as ideas tradicionais de autoría. A través deles, explora literariamente os seus propios conflitos con respecto á proxección da súa imaxe autorial, ademais de sinalar as tensións existentes arredor dos discursos que interviron no proceso de canonización da narrativa de autoría feminina, e especialmente da súa obra anterior ao 2013.

4. 4 Conclusión

Ao longo deste capítulo comprobamos a transcendencia que a construción do eu autorial tivo e segue a ter na traxectoria literaria de Teresa Moure, cultivando o que Helena González chamou a dobre escrita, é dicir, a de textos literarios e a da imaxe autorial (2006). Esta análise evidenciou a relevancia que nese proceso tivo a autopoética de Moure, entendida como (auto)reflexión sobre a súa escrita e como intento de controlar a recepción desta. Dita autopoética desenvolveuse, por un lado, en constante tensión cos discursos que mediaron na visibilización das narradoras no campo literario galego a principios do actual século e, por outro, interactuando coa posición nas marxes da literatura en norma reintegracionista.

O cambio de norma de Teresa Moure a partir do ano 2013 responde á súa adopción dun compromiso ideolóxico coa concepción da lingua galega como covariante do portugués e coa estratexia pola que o movemento reintegracionista optou para a súa defensa. Mais, tal decisión tamén pode ser interpretada como a procura de autonomía en termos bourdieanos, que levou á autora a afastarse dos espazos hexemónicos do mercado e das institucións literarias, dentro do subcampo da grande produción. En épocas recentes a autora manifestou ter recuperado así o control sobre a súa voz autorial, que sentía que fora empregada e manipulada dentro da cultura oficial e da industria editorial. Tanto o rápido proceso de canonización de Teresa Moure na súa primeira etapa como as súas críticas ás dinámicas que interviron nel, permitíronnos examinar algunhas das estratexias de asimilación da narrativa de autoría feminina, e tamén de corte feminista, dentro do campo literario galego. Ditas dinámicas, postas en relación con estudos sobre estes procesos no ámbito anglosaxón (Felski 1989; Prescott 2003), revelaron a tendencia á homoxeneización da escrita das autoras, ao uso de elementos identitarios subalternos como reclamo comercial e a reducir a perspectiva de xénero e da temática feminista a unha etiqueta do mercado, o cal limitou e condicionou a recepción das obras das escritoras. No

contexto galego observamos, ademais, como esta tendencia non só se popularizou comercialmente, senón que a produción narrativa de tese feminista entrou nun proceso de canonización dinámica, xerando un modelo de creación que pasou de estar na periferia do campo a ocupar un lugar central dentro del (González 2013).

Teresa Moure, cuxa primeira traxectoria fora epítome desas novas tendencias canonizadoras, realiza un camiño en sentido oposto, pois ao adoptar a norma reintegracionista do galego afástase dese novo centro despois de ter gañado un importante capital simbólico nel. As advertencias que a autora afirma ter recibido en contra desta decisión, xunto coa exclusión da súa obra post-2013 de diversos espazos por estar en norma lingüística reintegracionista pon de manifesto a posición marxinalizada da literatura nesta variante. O feito de que se trate dunha autora cun amplo recoñecemento na cultura literaria galega pon aínda de maior relevo que escribir en norma reintegracionista implica quedar excluída das dinámicas canonizadoras. Polo tanto, esta escolla supón un claro impedimento para acceder ao proceso de visibilización das narradoras no campo literario galego, o cal é corroborado pola escasa visibilidade das autoras que escriben narrativa nesta norma dende o comezo da súa carreira. En consecuencia, a través do caso de Moure podemos reafirmar unha das conclusións apuntadas no Capítulo 2 en relación á tradución de Janeiro. O conflito da norma lingüística é percibido no campo literario galego como de maior relevo que a cuestión da visibilización das narradoras. Deste xeito, a priorización que se lle dá á exclusión da norma reintegracionista nos procesos de canonización, fronte ao recoñecemento da obra das narradoras, converte a narrativa de autoría feminina en norma reintegracionista nun dos diversos ángulos cegos que a presente tese vén evidenciando con respecto ao proceso de normalización da narrativa de autoría feminina.

Porén, se ben a decisión de publicar en norma reintegracionista por parte de alguén co capital simbólico de Teresa Moure tivo consecuencias para a súa visibilidade e posición no campo literario, esta tamén provocou disrupcións nas dinámicas imperantes nel. Como expuxemos na primeira sección, o reintegracionismo beneficiouse da considerábel proxección pública que Moure aínda mantén, contribuíndo en certa medida á visibilización do movemento e tamén á súa diversificación. Doutra banda, iniciativas como o dobre volume *Bolcheviques/Bolxeviques (1917–2017)* e o apoio e difusión cos que a autora aínda conta entre a crítica, supoñen anomalías no habitus do campo literario. Estas disrupcións nas relacións de exclusión que existen entre o centro e as marxes que ocupa a norma reintegracionista poñen de relevo ditas dinámicas, pero tamén abren vetas que poderían contribuír á súa transformación a longo prazo.

A traxectoria post-2013 de Teresa Moure, ademais da asunción dunha norma lingüística identificada socialmente como alternativa aos discursos dominantes (Herrero Valeiro 2011), veu acompañada da incorporación de temas e enfoques máis marcadamente políticos, percibidos como menos asimilábeis polas institucións e o mercado. Entre estes, vimos que se incluía a relación entre sexo e violencia, a loita armada independentista, os procesos revolucionarios de principios do século XX ou o uso da violencia política por parte das mulleres. Polo tanto, a tendencia de Moure consistiu en reformular a súa imaxe e voz autorial en termos de subversión, mais na súa etapa post-2013 a súa autopoética resulta máis coherente coa súa posición no campo literario, fóra dos espazos institucionalizadas que ocupaba cando escribía na norma RAG-ILG.

Asemade, a preocupación de Moure sobre a figura autorial que se observa na súas declaracións públicas e ensaios pasou a formar parte da súa produción creativa de maneira máis significativa. A análise na última sección deste capítulo mostra como os xogos metaficcionais arredor do concepto de autoría son, como xa afirmaran Waugh (1984) e Hutcheon (1988), potentes espazos para a reflexión sobre o feito literario e sobre os mecanismos socioliterarios que envolven tanto a obra como a construción do autor (da autora). A última escrita de Teresa Moure evidencia a utilidade destes recursos metaficcionais e performativos propios da posmodernidade para pensar, dende a creatividade e a ironía, a cuestión das dinámicas de visibilización e as marxes en relación á escrita das narradoras e da escrita en norma reintegracionista no campo literario galego.

Conclusións

O obxectivo da presente tese foi explorar os procesos de canonización e marxes literarias en relación á narrativa de autoría feminina no campo literario galego. En concreto, a análise centrouse no produtivo diálogo que as traxectorias literarias das catro autoras estudadas (Margarita Ledo Andión, Patricia A. Janeiro, Cris Pavón e Teresa Moure na súa etapa post-2013) estabeleceron co concepto de marxe. A través dos seus traballos exploráronse as marxes do campo literario en relación á temática nacional, á narrativa experimental feminista, aos xéneros da ficción científica e o gótico, e á norma ortográfica reintegracionista. A obra destas catro narradoras ten en común, ademais, a asunción dunha perspectiva feminista. Malia que o discurso feminista en si mesmo non resulta, necesariamente, un impedimento para acadar posicións centrais no campo literario, como ben explicou Helena González (2005, 2013), a presente tese argumentou que no caso destas autoras a interacción do discurso feminista coas diferentes modalidades de marxe mencionadas xerou tensións no campo literario e, en ocasións, tivo un efecto negativo na recepción da súa obra. O estudo destas tensións puxo de relevo certos mecanismos de (non) canonización do campo literario galego, tal como expoñemos a continuación, e que contribúen ao debate sobre autoría feminina.

A análise da temática nacional nas dúas novelas de Ledo Andión, *Trasalba ou Violeta e o militar morto* (1985) e *Porta blindada* (1990), e en *A perspectiva desde a porta* (2009) de Janeiro mostrou que o feito de estas impugnaren o discurso nacional institucionalizado influíu nas dificultades que atoparon para facerse visíbeis no ámbito da narrativa galega. No caso de Ledo Andión, comprobamos como a través da revisión literaria da historia oficial do galeguismo, xunto coa deconstrución crítica do modelo de masculinidade nacional galega, a autora critica como o galeguismo cultural, xunto cos axentes políticos de ideoloxía centro-dereita afíns a este, se apropiaron e manipularon o discurso nacional a través do seu proceso de institucionalización. Como vimos no Capítulo 1, a primeira novela céntrase no retrato desmitificador da figura de Ramón Otero Pedrayo, patriarca do canon nacional. A segunda, *Porta blindada*, recupera o papel do militante independentista Antón Moreda como (anti)heroe nacional, despois de que este fora expulsado da historia pola rama conservadora do galeguismo de posguerra. Por outro lado, a loita armada independentista é un aspecto invisibilizado do conflito nacional que Janeiro

trae á luz en *A perspectiva desde a porta*. Porén, a nosa análise argumentou que a polémica que envolveu a obra foi orixinada, non tanto polo tema en si, senón polo enfoque que ofrece del, o cal a diferenza doutras novelas galegas que abordaron esta cuestión e que recibiron unha mellor acollida. Seguindo dita argumentación, o estudo desta novela de Janeiro centrouse na súa perspectiva feminista transversal sobre o conflito armado e a presentación deste como unha problemática vixente dende a ditadura até a actualidade. Así mesmo, ampliamos a análise desta cuestión abordando a tradución de Janeiro da obra do militante do IRA Bobby Sands, que representa un modelo de loita nacional insurxente. Así, comprobamos que esta obra permanece tamén nas marxes do diálogo que a cultura galega estabeleceu coa irlandesa a través da tradución na procura de referentes nacionais.

Estes dous primeiros estudos de caso constataron que, se ben a temática nacional continuou a ocupar un papel central na produción do campo literario galego post-1981, esta viuse influída polos consensos político-sociais que se estabeleceron arredor do discurso nacional mediante a súa institucionalización post-1981. Polo tanto, isto incide na idea de que seguen a existir niveis significativos de heteronomía do campo literario con respecto do campo de produción ideolóxica nacional (González-Millán 1995, 1996; Figueroa 2001, 2010; Hooper 2006). Máis especificamente, a nosa análise demostrou que os procesos de canonización da narrativa de autoría feminina están especialmente suxeitos aos límites do dicíbel que restrinxen o marco do debate nacional. De maneira que aquelas obras que aplican o enfoque feminista ás cuestións que permanecen nas marxes do discurso nacional hexemónico ou que cuestionan as súas bases son desprazadas cara ás zonas menos visíbeis do campo literario.

En relación ao escaso recoñecemento e estudo da ficción histórica de Ledo Andión abordouse, así mesmo, o impacto que nel tivo a escrita experimental da autora na súa procura dunha linguaxe creativa alternativa á androcéntrica. Malia o espazo central que no campo literario galego ocupou a exploración dunha escrita violeta no ámbito da poesía galega de autoría feminina a partir de finais da década dos oitenta (González 2005, 2008), a conxunción entre feminismo e escrita experimental evidenciouse como unha das marxes da narrativa de autoría feminina nos oitenta e noventa. A análise da posición autorial de Ledo Andión mostrou que a fría acollida que tivo a súa escrita experimental se debeu á influencia do discurso da normalización sobre as dinámicas de canonización no campo literario post-1981. O diálogo da autora coas vangardas feministas e a súa oposición á mercantilización da literatura supuña naquel entón un discurso á contra do imperativo de

ampliar o mercado do libro en galego e gañar lectorado a través de produtos literarios máis accesíbeis. Porén, isto tamén confirma a teoría de Ellen G. Friedman (1988) no ámbito da narrativa galega, segundo a cal as estratexias de escrita feminista que desafían os parámetros estéticos sobre os que se asenta a tradición do(s) canon(s) literario(s) son máis dificilmente asumíbeis por este(s). Se ben outros movementos literarios vangardistas afrontaron con anterioridade unha acollida negativa por parte dos sectores dominantes do campo literario galego, ditas vangardas acabaron finalmente sendo recoñecidas e canonizadas (como sucedeu no caso da Nova Narrativa Galega), o cal non sucedeu coa escrita experimental de Ledo Andión. O feito de que esta tampouco fose reivindicada como referente pola crítica literaria feminista, nin no proceso de visibilización da narrativa de autoría feminina que tivo lugar a partir do século XXI, vén a confirmar que a ficción experimental feminista tende a ser desprazada cara ás marxes do campo literario mesmo por parte da crítica feminista.

Os xéneros da ficción científica e da literatura gótica foron examinados no Capítulo 3 como outro dos ángulos cegos desa visibilización. A nosa análise entroncou as novelas de Pavón *Limiar de conciencia* (2017 [2012]) e *Sangue 12* (2014) coas correntes literarias feministas e LGBTQ que dende a década dos setenta fixeron destes xéneros literarios no ámbito anglosaxón espazos especialmente rendíbeis para a exploración subversiva da identidade de xénero e sexual. Porén, a pesar da popularización e canonización do discurso feminista dentro da narrativa de autoría feminina (González 2013), por un lado, e da longa e prestixiosa tradición coa que conta a literatura fantástica no campo literario galego, por outro, as novelas de Pavón permaneceron nas marxes deste. Isto debeuse en parte a que tanto a ficción científica como o gótico se afastan das tendencias de literatura fantástica que imperaron no campo literario galego, nas cales deixou unha fonda pegada a concepción desta por parte do grupo Galaxia. Estes entendíana como a representación dunha esencia da identidade galega fóra da historia, en diálogo coa tradición greco-latina e céltico-artúrica, e oposta a unha proxección futurista de base tecnolóxica (Regueira 2015a). Pola contra, a proposta de Pavón ofrece unha achega gozosa e empática ao tropo da máquina intelixente na ficción científica (pouco común na literatura galega) e ao da vampira lesbiana na tradición gótica, ambas as dúas concibidas como identidades Outras. O diálogo con estas identidades nas marxes sérvelle a Pavón para explorar estratexias apoderadoras que a autora vencella á escrita e á narración da propia historia. E de xeito paralelo a estas discorreron as formas alternativas de autoría e visibilización coas que a propia Pavón se

incorporou ao campo literario galego (autoedición electrónica e na editora especializada Urco; o discurso metaliterario sobre o proceso creativo e editorial; así como a difusión literaria na rede á marxe da crítica literaria tradicional).

Finalmente, a marxe que a escrita en norma ortográfica reintegracionista ocupa no campo literario galego foi explorada a través da traxectoria post-2013 de Teresa Moure. Esta autora viuse desprazada cara á periferia do campo literario, malia que a súa produción literaria en norma RAG-ILG forma parte do canon da narrativa de autoría feminina. O Capítulo 4 argumentou que o cambio cara á norma reintegracionista de Moure pode ser lido como unha procura de autonomía en termos bourdieanos. Dita lectura fundamentouse nos xogos metaliterarios arredor da figura autorial que Moure incorpora na súa obra post-2013, así como na súa autopoética, en constante tensión coas dinámicas de visibilización da narrativa de autoría feminina. A escritora entende que os discursos que envolveron ese proceso limitaron a escrita das autoras a través de etiquetas comerciais e lecturas que desactivaron o seu potencial subversivo. Deste xeito, adoptar a norma reitegracionista e asumir a posición marxinal desta en relación ás institucións literarias e á industria editorial galegas (nas que a autora ocupara unha posición central) permitiríalle a Moure un maior control sobre a recepción da súa obra, impedindo que esta fose apropiada polo discurso da cultura oficial e do mercado. Esta análise revelou que dentro das dinámicas de canonización imperantes no campo literario galego o principio de exclusión da escrita en norma reintegracionista ocupa unha posición xerárquica con respecto ao proxecto de visibilización das narradoras. Así mesmo, o estudo da tradución de Patricia A. Janeiro da obra de Bobby Sands, inicialmente feita ao galego en norma RAG-ILG e posteriormente adaptada á norma reintegracionista, complementou esta perspectiva mostrando unha vez máis a priorización da cuestión ortográfica (se ben en dirección inversa ao caso anterior) fronte á visibilidade da voz creativa da autora/tradutora. Isto adquire unha maior relevancia se temos en conta o papel que a tradución, en tanto actividade literaria creativa, tivo na habilitación de formas de autoría alternativa para as mulleres, ás que tradicionalmente se lles negou o acceso á autoría literaria.

Tanto no caso de Moure como no de Janeiro, dita priorización da cuestión normativa analizouse en base á configuración dunha identidade nacional galega con fortes ancoraxes no criterio filolóxico e en relación co fenómeno literario (González-Millán 1988: 18). Como explicamos, cada unha das dúas normas, a oficializada creada polas institucións RAG-ILG e a norma reintegracionista, asócianse con diferentes concepcións da

comunidade lingüística. Mentres que a norma reintegracionista fomenta unha identificación máis directa coa comunidade lusófona, a norma RAG-ILG mantería unha maior dependencia e unha relación máis directa coa comunidade hispanofalante. Malia tratarse dunha cuestión inicialmente lingüística, a lingua e este tipo de identificacións inflúen na concepción das comunidades e, polo tanto, na definición dunha identidade galega, sobre a que a cultura oficial pula por manter o control (Álvarez Cáccamo 2003; Lourido 2007). Por conseguinte, tamén nas dinámicas do campo literario que vimos de expoñer en relación á norma ortográfica podemos entender que os debates máis directamente relacionados coa cuestión nacional se antepoñen aos debates críticos sobre autoría feminina.

Os resultados desta análise mostraron como a cuestión nacional funcionou e segue a funcionar como "paraugas totalizador" na recepción da narrativa das autoras (González 2005). O ámbito no que isto se percibe máis claramente é en relación ás temáticas que cuestionan os fundamentos do discurso nacional hexemónico, non só dende unha perspectiva feminista senón tamén abordando outras dimensións relegadas ás súas marxes. Porén, como xa apuntamos, o proxecto nacional continúa a marcar a axenda literaria a través de certas dinámicas do campo literario que evidencian un grao significativo de heteronomía con respecto ao campo do produción ideolóxica. Este é o caso da influencia do discurso da normalización sobre o habitus do campo literario post-1981, o cal produce "unha falla de autonomía do campo cultural, na medida en que aínda ten que estar preocupado por unha normalización —política— no fondo" (Figueroa 2001: 118). Os diferentes estudos de caso desta tese argumentaron que a normalización cultural influíu, por activa ou por pasiva, de xeito negativo na recepción do traballo destas narradoras. Por un lado, a ficción histórica experimental de Ledo Andión non acadou o recoñecemento que lle correspondería como proxecto anovador dentro do subcampo de produción restrinxida, debido a que o programa normalizador se orientou á ampliación do mercado de público lector en galego e á institucionalización dun discurso nacional a través de obras literarias que puidesen funcionar en clave alegórica. Por outro lado, a promoción por parte deste discurso de novos xéneros narrativos, considerados populares noutros campos literarios (como a literatura policial ou a erótica), non favoreceu a expansión da ficción científica e da narrativa gótica, a pesar do lugar preponderante que a literatura fantástica ocupa no campo literario galego. Malia o impulso que para eses dous subxéneros supuxo a creación da editora especializada Urco en 2007, estes permanecen relegados á súa periferia, como

vimos no caso das primeiras novelas de Pavón. Así mesmo, a forte vinculación da normalización cultural á cuestión lingüística e á implantación da norma ortográfica oficializada acentuou a situación de marxinalidade da norma ortográfica reintegracionista no campo literario galego. Finalmente, a pesar de que nos primeiros anos do século XXI a visibilización da narrativa de autoría feminina foi asumida por certos sectores do campo literario como parte do proceso normalizador (Vilavedra 2007), a nosa análise probou as limitacións do discurso da normalización con respecto á recepción da obra das narradoras estudadas, mesmo supoñendo nalgúns casos un impedimento para esta.

Como apuntamos na introdución desta tese, Helena González (2013) explica que nos últimos anos o imaxinario nacional incorporou o feminino en termos de normalización e modernización, amosándose máis receptivo á produción das autoras. De maneira que, xunto á diferenza nacional, a diferenza sexual cumpriría un papel singularizador (en positivo e adaptado á evolución ideolóxica da sociedade) con respecto a outros contextos literarios. No ámbito da narrativa, este proceso estivo fortemente influenciado pola popularización dunha etiqueta violeta no mercado, promovida por unha industria editorial que buscaba "atender y fidelizar ese segmento lector interesado en leer historias en las que se recogiera la experiencia autoafirmativa de las mujeres narrada por ellas mismas" (2013: 81). Así mesmo, cómpre sinalar que González destaca, por un lado, a complicidade da crítica literaria feminista e da industria editorial na procura da ampliación deste lectorado e da visibilización da produción das autoras. Por outro, chama a atención sobre como a popularización dunha narrativa de tese feminista conduciu á súa rápida canonización dinámica, é dicir, ao seu éxito como modelo repertorial no presente. Deste xeito, tanto o proceso de mercantilización como o de canonización da narrativa galega de autoría feminina discorreu en boa medida vencellado á necesaria creación de modelos de representación dunha identidade de xénero feminina (en sentido amplo), da experiencia das mulleres e do discurso feminista.

Non obstante, o foco que a investigación desta tese pon sobre os diálogos que a narrativa de autoría feminina estabelece con diferentes modalidades de marxe trouxo á luz algunhas das restricións que condicionan o avance das narradoras cara a posicións centrais no campo literario. O contraste entre os efectos positivos dese proceso visibilizador sobre a traxectoria dalgunhas narradoras e as fricción creadas no campo literario polas propostas literarias das catro autoras aquí estudadas abre novos interrogantes. Neste contexto resulta iluminador lembrar os cuestionamentos críticos que María do Cebreiro Rábade Villar

formulaba no seu artigo "Relatos feministas e literatura nacional: o *amor fati* da crítica" (2014): "[q]ue ocorre cando unha elite cultural emprende un proceso de planificación pretendendo reducir a ingobernabilidade crítica aos termos do conveniente —sexa definido o conveniente neste caso, como emancipación nacional ou de xénero?" (2014: 140). As traxectorias de Ledo Andión, Janeiro, Pavón e Moure post-2013 funcionan ben como exemplos desa ingobernabilidade no ámbito da narrativa de autoría feminina, do que encaixa mal ou renxe nos criterios de planificación (aquí identificados con distintos aspectos do discurso da normalización). Como vimos, nalgúns casos isto está relacionado, precisamente, con como na recepción da obra destas autoras conflúen aspectos do discurso do xénero e as marxes do discurso nacional ou do campo literario. Desta maneira, a nosa análise destes catro estudos de caso puxo de manifesto a existencia de ángulos mortos no proceso de visibilización das narradoras, o cal contribúe a comprender mellor parte dos procesos de canonización no campo literario galego.

Algúns dos novos interrogantes poderían ser, xa que logo, que forma parte (e que non) do conveniente no que respecta á visibilización da narrativa de autoría feminina? Que imaxinarios se promoven? E como inflúe o modelo canonizado da novela de tese feminista na escrita da presente e futura xeración de narradoras? En relación a isto, dous casos interesantes son as novelas *Luns* (Premio Torrente Ballester 2016) de Eli Ríos e *Senlleiras* (Premio Illa Nova 2018) de Antía Yáñez, que abordan o tema da violencia machista (xunto co cancro de mama no caso de *Luns*) e se presentan como alegatos feministas polas autoras (Ríos 2017; Yañez 2018), e tamén pola editora no caso de *Senlleiras:* "[a] novela das mulleres que rachan co silencio" (Galaxia 2018: s/p). Poden esas canles de popularización estar a limitar o acceso á canonización (e mesmo á incorporación) doutros modelos alternativos de narrativa tanto de autoría feminina como feminista? Lembremos as dificultades que Janeiro e Pavón atoparon para publicar dúas novelas coas que quedaran finalistas no premio Xerais, un dos de maior proxección pública e cun papel transcendente na consolidación de traxectorias como a de Teresa Moure anterior a 2013 ou a de María Reimóndez. Se ben a crítica literaria feminista semella inicialmente aberta á multiplicidade de enfoques da narrativa feminista e de autoría feminina (como reflexa a homenaxe da plataforma A Sega a Janeiro), cabe preguntar que tipo de análises se priorizan. Por outro lado, cómpre non esquecer que outros axentes do campo non son igualmente receptivos a esa diversidade. A propia Helena González chamaba a atención sobre a necesidade de

evitar unha construción do feminino como alteridade tópica e atender á "heterogeneidad de las escrituras violetas" (2013: 20).

Esta tarefa semella seguir sendo, sen dúbida, a máis complexa. Rábade Villar tamén recalcaba a tendencia da crítica feminista galega a enfocarse no que comparten as obras das autoras no relativo ao seu contido (como as nocións de mito ou personaxe) e preguntábase se non sería máis operativo "incidir no que comparten, dende o punto de vista formal ou expresivo, as poéticas que deciden facer do xénero un estímulo consciente do seu programa" (2014: 138–139). Xa que logo, Rábade Villar apunta á relevancia de centrar a análise (tamén) nos recursos literarios formais, estilísticos, que as autoras exploran dende unha perspectiva de xénero. Esta cuestión non deixa de lembrar á investigación de Friedman (1988) que expuxemos en relación ao caso de Ledo Andión, e segundo a cal as propostas feministas que subverten a propia linguaxe creativa atopan maiores dificultades para acceder a posicións no canon, fronte á mellor aceptación que reciben aquelas propostas feministas que se desenvolven tan só ao nivel do contido (por exemplo, a través da reelaboración dos mitos patriarcais ou da creación de personaxes femininos que poidan funcionar como modelos emancipadores). Xunto a esta e outras revisións críticas que se lle teñen feito ao canon literario tradicional, cabería mencionar algunhas das prevencións que xurdían en relación ás dinámicas de incorporación de grupos identitarios subalternos polo canon. Dende o ámbito dos estudos afroamericanos, parte das críticas Henry Louis Gates (1984, 1988) ían dirixidas á tendencia a interpretar as obras da literatura afroamericana como representacións, máis ou menos transparentes, dunha identidade afroamericana ou da loita antiracista, a través do que el chamou

> [t]he anthropology fallacy [that], moreover, can be divided into its two components, the 'collective' and 'functional' fallacies. ('All African art is collective and functional', whatever this is supposed to mean.) Our list could be extended to include all sorts of concerns with the possible *functions* of black texts in 'non-literary' arenas rather than with their internal structures as acts of language or their formal status as works of art. (1984: 5)

A análise de Gates constata que no proceso de incorporación da tradición literaria afroamericana no canon americano, predominaban as lecturas en base a ideas preconcibidas sobre o grupo identitario que os producía. Porén, outras achegas como a de

John Guillory (1993) dende a crítica literaria marxista, sinalaban o problemático en si das revisións do canon baseadas nas políticas de representación identitaria. Segundo Guillory, o feito de que a reinvindicación se centre na visibilización das identidade tradicionalmente excluídas do canon, leva a que esta integración, lonxe de conseguir unha equiparación cos elementos do canon tradicional, siga unha avaliación independente que perpetúa a súa natureza subalterna. De xeito que

> the revaluation of works on this basis will inevitably seek its ground in the author's experience, coinceived as the experience of a marginalized race, class, or gender identity. The author returns in the critque [sic] of the canon, not as the genius, but as the representative of a social identity. (1993: 10)

Así mesmo, unha vez que se constitúen outras comunidades de valor e se representan como "as constitutively 'black, gay, feminist, socialist', etc [...]. Such 'imaginings' [de cada comunidade] reinstate a kind of local 'subjective universality', functioning with vigorous exclusivity in the varios valuing communities to construct black values, or gay values, or feminist values" (1993: 277). En consecuencia, o diverxente dentro do grupo sería de novo invisibilizado e relegado ás marxes, creando unha xerarquización de intereses na representación duns imaxinarios ou outros.

Este marco crítico que dende diferentes enfoques examina as relacións entre canon e grupos identitarios subalternos pode axudarnos a avanzar na comprensión dos mecanismos actuais de canonización no campo literario galego en relación á produción das narradoras. Á luz de tales enfoques teóricos, os cuestionamentos que formulabamos máis arriba aparecen como parte imprescindíbel dunha necesaria avaliación crítica dese proceso. A través da análise das traxectoria de Ledo Andión, Janeiro, Pavón e Moure post-2013 e o seu diálogo con diferentes modalidades de marxe, a presente tese quixo contribuír a este ámbito de investigación mostrando a produtividade de estudar as zonas de conflito e as disrupcións nos discursos homoxeneizadores na narrativa galega de autoría feminina.

Fontes primarias

Janeiro, Patricia A. 2009. *A perspectiva desde a porta*. Santiago de Compostela: Positivas.

———. 2011. “Limiar”. En *Um dia da minha vida*, por Bobby Sands, 9–16. Santiago de Compostela: Estaleiro.

Ledo Andión, Margarita. 1983. *Mamá-Fe*. Vigo: Xerais.

———. 1985. *Trasalba ou Violeta e o militar morto*. Vigo: Xerais.

———. 1990. *Porta blindada*. Vigo: Xerais.

Moure, Teresa. 2013a. *Eu violei o lobo feroz*. Santiago de Compostela: Através.

———. 2015a. *Ostrácia*. Santiago de Compostela: Através.

———. 2017a. *Um elefante no armário*. Santiago de Compostela: Através.

Pavón, Cris. 2014. *Sangue 12*. Santiago de Compostela: Urco.

———. 2017 [2012]. *Limiar de conciencia*. Santiago de Compostela: Urco.

Sands, Bobby. 2011 [1983]. *Um dia da minha vida*. Traducido por Patricia A. Janeiro. Santiago de Compostela: Estaleiro.

Fontes secundarias

A Nosa Terra. 1987. *A sombra inmensa de Otero Pedrayo*, A Nosa Terra n. 8 (n. Extra).

A Sega. 2017. “IV Día das Galegas nas Letras: unha carta de amor aos puntos suspensivos”. *A Sega*, maio de 2017. Consultado: 30 maio 2017. http://www.asega-critica.net/2017/05/iv-dia-das-galegas-nas-letras-unha.html.

Abalde, Marcos. 2017. Entrevista persoal por Lorena López López, 8 de abril de 2017.

Acuña, Teresa, e Iria Sobriño. 2000. “Limiar”. En *Narradoras*, 5–6. Vigo: Xerais.

Adkins, Lisa. 2006. “Introduction: Feminism, Bourdieu and After”. En *Feminism after Bourdieu*, editado por Lisa Adkins e Beverley Skeggs, 3–18. Oxford, Malden: Blackwell.

AELG. 2012. “A novela de Cris Pavón, *Limiar de conciencia*, en libre descarga”. *Axenda da Asociación de Escritores en Lingua Galega* (blogue), 19 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://axendaaelg.blogaliza.org/2012/11/19/a-novela-de-cris-pavon-limiar-de-conciencia-en-libre-descarga/.

Aleixandre, Marilar. 1993. *O tránsito dos gramáticos*. Vigo: Xerais.

———. 1994. *A expedición do Pacífico*. Vigo: Xerais.

———. 1996. “Agardando polos morcegos”. En *Antoloxía do conto galego de medo*, editado por Silvia Gaspar, 173–183. Vigo: Galaxia.

———. 1996. *Lobos nas illas*. Vigo: Xerais.

———. 2001. *Teoría do caos*. Vigo: Xerais.

———. 2010. “Unexplored Territories: Criticism and Writing by Women”. En *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, editado por María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios, 65–75. New York: Peter Lang.

Alfaya, An. 2008. *Areaquente*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Alison, Miranda. 2009. *Women and Political Violence: Female Combatants in Ethno-National Conflict*. London: Routledge.

Allegue Leira, Alberto. 2010. “Irlanda na revista *Nós*. Apuntamentos para un estudo das relacións culturais”. *Madrygal*, n. 13: 19–28.

Alonso, Fran. 2010. “Women, Poetry, and Publishing”. En *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, editado por María Xosús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios, 35–40. New York: Peter Lang.

Alonso Alonso, María. 2015. *Despois do cataclismo*. Santiago de Compostela: Urco.

Alonso Girgado, Luis. 1989. “Unha nova escritora”. *Grial,* vol. 27, n. 103: 433.

Álvarez Cáccamo, Celso. 2003. “Contra a normalización: Reconhecimento cultural e redistribuição económica sob a dominação linguística (*)”. *Agália*, n. 73–74: 9–24.

Amaro, Ángel. 2013. “*Eu violei o lobo feroz*: a nova aposta de Teresa Moure”. *Praza Pública*, 25 de setembro de 2013, sec. Unha ollada LGTBIQ. Consultado: 20 outubro 2018. http://lgbti.prazapublica.com/post/62236206188/eu-violei-o-lobo-feroz-a-nova-aposta-de-teresa.

Ameixeiras, Diego. 2004. *Baixo mínimos*. Vigo: Xerais.

———. 2010a. *Asasinato no Consello Nacional*. Vigo: Xerais.

———. 2010b. “Algúns críticos pensan que contar de xeito convencional é ordinario”. Entrevistado por Ana Salgado. *Protexta*, n. 16 (outono): 14–17.

Anderson, Neil D. 2014. “Microgeographies: Galician Narratives of Place (2004–2012)”. Tese, University of North Carolina.

———. 2016. “A Critical Geography of Home: Teresa Moure’s *A intervención*”. *Modern Languages Open.* 3 de outubro de 2016. Consultado: 17 febreiro 2018. https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.111/

Aneiros, Rosa. 2009. *Sol de inverno*. Vigo: Xerais.

Angueira, Anxo. 2003. *A morte de A.* Vigo: Xerais.

———. 2009. *A espiral no espello: Bretaña, Esmeraldina e o sistema literario galego*. Vigo: Xerais.

Araguas, Vicente. 2010. “Máis que ficción pura e simple”. *Diario de Ferrol*, 28 de novembro de 2010, 36.

Aretxaga, Begoña. 2009 [1988]. “La muerte de Yoyes: discursos culturales de género y política en el País Vasco”. En *Yoyes, desde su ventana*, editado por Elixabete Garmendia Lasa, 7–34. Irún: Alberdania.

Arias Chachero, Patricia, e Mónica Pazos Martínez. 2007. “Introdución”. *En Cartas á Nai: 1905–1950*, editado por Patricia Arias Chachero e Mónica Pazos Martínez, 7–39. Vigo: Galaxia; Fundación Otero Pedrayo.

Arribas, Brais. 2018. “Sobre *Um elefante no armário*”. *Sermos Galiza*, 27 de xaneiro de 2018. Consultado: 28 xaneiro 2018. http://www.sermosgaliza.gal/opinion/brais-arribas/sobre-um-elefante-no-armario/20180125200059065424.html.

Avendaño, Alberto. 1984. “*Mamá-Fe*: o tempo, a linguaxe”. *Faro de Vigo*, 27 de marzo de 1984, sec. Cultura, 93.

Bacchilega, Cristina. 1997. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Baceiredo, Rebeca. 2018. “O elefante e a esfinxe”. *Portal Galego da Língua,* 2 de febreiro de 2018. Consultado: 2 febreiro 2018. http://pgl.gal/o-elefante-e-a-esfinge/.

Baltrusch, Burghard. 2008. “Tradución e nación. Galicia entre a lusofonía e o posnacionalismo”. *Grial*, n. 179: 60–67.

Bande, Ana. 2012. “Reseña dun libro que ninguén se atreveu a publicar...”. *blog de ana b. bande* (blogue), 6 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://anabande.blogspot.com.es/2012/11/resena-dun-libro-que-ninguen-se-atreveu.html.

———. 2013. “*Sangue 12*, Cristina Pavón (próximamente) [sic]”. *blog de ana b. bande* (blogue), 17 de setembro de 2013. Consultado: 26 maio 2015. http://anabande.blogspot.co.uk/2013/09/imaxe-querida-cris-lin-o-teu.html.

———. 2015a. “*A* [sic] *busca da orixe perdida das especies*, Cristina Pavón”. *blog de ana b. bande* (blogue), 21 de marzo de 2015. Consultado: 26 maio 2015. http://www.anabande.blogspot.com.es/2015/03/a-busca-da-orixe-perdida-das-especies.html.

———. 2015b. “A consolidación da escrita de Cristina Pavón”. *Protexta*, n. 9 (segunda quenda, xuño): 76.

Banhos, Alexandre. 2016. “*Ostrácia* de Teresa Moure, obra ímpar nas nossas letras”. *Diário Liberdade*, 18 de xuño de 2016. Consultado: 22 agosto 2017. https://gz.diarioliberdade.org/opiniom/item/23136-ostracia-de-teresa-moure-obra-impar-nas-nossas-letras.html.

Barreto, Danny. 2017. “Putting Queerness on the Map: Notes for a Queer Galician Studies”. En *Rerouting Galician Studies: Multidisciplinary Interventions*, editado por Benita Sampedro Vizcaya e José A. Losada Montero, 25–38. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan.

Barros, Teresa. 1983. *Introducción á astroloxía*. Vigo: Xerais.

Barthes, Roland. 1995 [1968]. “The Death of the Author”. En *Authorship. From Plato to the Postmodern*, editado por Seán Burke, 125–130. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bassnett, Susan, e André Lefevere. 1990. *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

Becerra Mayor, David. 2015. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

Beiras, Xosé Manuel. 1996 [1982]. “X. M. Beiras en *La Voz de Galicia*”. En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 101–103. Vigo: Xerais.

———. 2010. “Prólogo para Diego Ameixeiras”. En *Asasinato no Consello Nacional*, por Diego Ameixeiras. Vigo: Xerais [e-book].

Beramendi, Justo G. 2007. *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Vigo: Xerais.

Bermúdez, Teresa, 2001. “Introducción”. En *Nasce un árbore* / *Memorias de Tains* de Gonzalo R. Mourullo, 7–92. Vigo: Xerais.

Bernárdez Vilar, Xoán. 1996. *Big-bang*. Vigo: Xerais.

Blanco, Carmen. 1985. “O comportamento literario da muller (O caso de Margarita Ledo Andión)”. *Grial,* vol. 23 n. 88 (abril, maio, xuño): 179–192.

———. 1990. “A muller en *Arredor de si*”. En *Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*, 227–251. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

———. 1991. *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.

———. 1992. *Escritoras galegas*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego.

———. 1995. *Nais, damas, prostitutas e feirantas*. Vigo: Xerais.

———. 2004. *Vermella con lobos*. Vigo: Xerais.

———. 2006. *Sexo e lugar*. Vigo: Xerais.

Blanco, M. 2009. "Unha fuxida cara a ningures". *Faro de Vigo*, xullo de 2009, sec. El Sábado, n. 617: 2.

Blanco Amor, Eduardo. 2010 [1959]. *A esmorga*. Vigo: Galaxia.

Blomeley, Claire. 2016. "Rethinking Author Construction: The Intrusive Author in Alasdair Gray's *Lanark* and *1982, Janine*". *Limina*, v. 21, n. 2: 1–11.

Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Florida: Harcourt Brace and Company.

Blyth, Ian, e Susan Sellers. 2004. *Hélène Cixous: Live Theory*. New York, London: Continuum.

Bordo, Susan. 1999. *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux

Bourdieu, Pierre. 2004 [1991]. *O campo literario*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 1996 [1992]. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. California: Stanford University Press.

———. 2001 [1998]. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.

Bóveda, Jorge Emilio. 2013. *A xanela insólita*. Santiago de Compostela: Urco.

Boyd, Carolyn P. 2008. "The Politics of History and Memory in Democratic Spain". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science,* n. 617: 133–148.

Bragado, Manuel. 2006. "Entrevista Teresa Moure". *Bretemas* (blogue), 27 de febreiro de 2006. Consultado: 2 setembro 2018. https://bretemas.gal/entrevista-teresa-moure/.

——— (Brétemas). 2009. "Estimado Carlos Suárez". En "O novo Kindle DX". *Brétemas* (blogue), 7 de maio de 2009. Consultado: 31 agosto 2016. http://bretemas.gal/o-novo-kindle-dx/.

Braidotti, Rosi. 2003. “Cyberfeminism with a Difference”. En *Futures of Critical Theory: Dreams of Difference*, editado por Michael Peters, Mark Olssen e Colin Lankshear. Lanham: Rowman & Littlefield.

———. 2013a. “Posthuman Humanities”. *European Educational Research Journal*, vol. 12, n. 1: 1–19.

———. 2013b. *The Posthuman*. Hoboken: Wiley.

Braxe, Lino. 1995. *O conde vampiro*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Bringsjord, Selmer, e David A. Ferrucci. 1999. *Artificial Intelligence and Literary Creativity: Inside the Mind of Brutus, a Storytelling Machine*. New York: Psychology Press.

Brouwer, Ana. 2017. *Não tenho culpa de viver*. Traducido por Teresa Moure. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora.

Bru-Domínguez, Eva. 2013. *Beyond Containment: Corporeality in Mercè Rodoreda’s Literature*. Oxford: Peter Lang.

Buela, Pilar. 2003. *Ácaros verdes*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Buján, Patricia, e María Xesús Nogueira. 2011. “La (re)escritura de los márgenes. Traducción y género en la literatura”. *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*, n. 3: 131–160.

Burke, Seán. 1995. “Feminism and the Authorial Subject”. En *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*, editado por Seán Burke, 143–150. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Butler, Judith. 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.

———. 1992. “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”. En *Feminists Theorize the Political*, editado por Judith Butler e Jean Wallach Scott, 3–21. New York: Routledge.

Bütz, Michael R. 1993. “The Vampire as a Metaphor for Working with Childhood Abuse”. *American Journal of Orthopsychiatry*, vol. 63, n. 3: 426–431.

Caamaño, Begoña. 2009. *Circe ou o pracer do azul*. Vigo: Galaxia.

———. 2012. *Morgana de Esmelle*. Vigo: Galaxia.

Cabana, Darío Xohán. 1994. *O cervo na torre*. Vigo: Xerais.

Camiño, María. 1996 [1972]. “María Camiño en *La Voz de Galicia*”. En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 96–99. Vigo: Xerais.

Caneiro, Xosé Carlos. 2001. “Profundas e intensas”. *La Voz de Galicia*, 10 de xuño de 2001, sec. Culturas, n. 231: 13.

———. 2006. “Inadaptado”. *La Voz de Galicia*, 2 de decembro de 2006, sec. Culturas, n. 189: 14.

———. 2007. “Pintar no aire”. *La Voz de Galicia*, 16 de xuño de 2007, sec. Culturas, n. 215: 12.

———. 2009. “Literatura e prexuízos”. *La Voz de Galicia*, 14 de maio de 2009, sec. Culturas, n. 305: 10.

———. 2010. “Unión”. *La Voz de Galicia*, 10 de xullo de 2010, sec. Culturas, n. 372: 15.

———. 2011. “Arraiana fruición”. *La Voz de Galicia*, 5 de febreiro de 2011, sec. Culturas, n. 401: 11.

———. 2016. “No me callarán las mareas y los batallones de lo políticamente correcto”. Entrevistado por Luis Ventoso. *ABC*, 7 de maio de 2016. Consultado: 28 agosto 2018. https://www.abc.es/cultura/libros/abci-no-callaran-mareas-y-batallones-politicamente-correcto-201605061206_noticia.html.

Cao, Daniel R. 2015. “Cultura da Autonomía. Por unha definición”. *Sermos Galiza*, 11 de xuño de 2015, sec. A Fondo n. 114: 2.

Capelán, Antón. 1996 [1995]. “Invitación á viaxe”. En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 7–47. Vigo: Xerais.

Carballal, Ana Isabel. 2006. “Vampiros, caníbales y chupadores de sangre: el arte culinario gallego en la obra de Castelao”. *Moenia* n. 13: 365–378.

Carvalho Calero, Ricardo. 1951. *A xente da Barreira*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.

Caride Ogando, Ramón. 1992. *Soños eléctricos*. Vigo: Xerais.

Casalderrey, Fina. 2007. *Xela volveuse vampira!!* A Coruña: Bahía.

Casanova, Pascale. 2004 [1999]. *The World Republic of Letters*. Cambridge; London: Harvard University Press.

Casares, Carlos. 2004 [1981]. “Vida e obra de Ramón Otero Pedrayo”. En *Conciencia de Galicia: Risco, Otero, Curros: tres biografías*, por Carlos Casares, 199–422. Santiago de Compostela; Vigo: Fundación Caixa Galicia; Galaxia.

———, coord. 1988. Ramón Otero Pedrayo: Vida e obra. A Coruña: Real Academia Galega.

Castelao, A. Daniel. 1977 [1922]. *Un ollo de vidro: memorias dun esquelete*. Vigo: Galaxia.

Castro Veloso, Francisco. 2006. *Spam*. Vigo: Galaxia.

———. 2010. “Of Value on Their Own. Literature by Women and Galician Publishing”. En *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, editado por María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios, 95–100. New York: Peter Lang.

Castro, Olga. 2009. “El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*”. *Quaderns: revisa de traducció*, n. 16: 252–264.

———. 2010. “Tradución, xénero, nación: cara a unha teoría e práctica da tradución feminista”. Tese, Universidade de Vigo.

———. 2011. “Traductoras gallegas del siglo XX: reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación”. *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*, n. 3: 107–130.

———. 2012. “Queremos feminismo”. *Grial*, n. 296 (outubro, novembro, decembro): 93.

Chamberlain, Lori. 1988. “Gender and the Metaphorics of Translation”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 13, n. 3: 454–472.

Cixous, Hélène. 1996 [1975a]. “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/ Forays”. En *The Newly Born Woman*, 63–129. London: I. B. Tauris.

———. 1976 [1975b] “The Laugh of the Medusa”. En *Signs*, 1 de xullo de 1976, vol.1, n. 4: 875–893.

Clear, Nic. 2014. “Architecture”. En *The Oxford Handbook of Science Fiction*, editado por Rob Latham, 277–290. Oxford: Oxford University Press.

Colmeiro, José. 2009. “Peripherical Visions, Global Positions: Remapping Galician Culture”. *Special Issue of the Bulletin of Hispanic Studies* (“Critical Approaches to the Nation in Galician Studies”), vol. 82, n. 2: 213–230.

Conde, Alfredo. 1984. *Xa vai o griffon no vento*. Vigo: Galaxia.

Conde, Lorena. 2017. “A distancia”. *A Sega*, agosto de 2017. Consultado: 8 outubro 2017. http://www.asega-critica.net/2017/08/a-distancia-por-lorena-conde.html.

Conley, Verena Andermatt. 1984. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln; London: University of Nebraska.

———.1992. *Hélène Cixous*. New York; London: Harvester Wheatsheaf.

Connell, R. W., e James Messerschmidt. 2005. “Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept”. *Gender & Society*, vol. 19, n. 6: 829–859.

Consello da Cultura Galega. s/d. “Teresa Moure”. *Cultura Galega*, sec. lg3. Consultado: 20 xaneiro 2018. http://culturagalega.gal/lg3/lg3_autor_detalle.php?Cod_prsa=575&busca=Teresa%20Moure

Cooper, Katherine, e Emma Short. 2012. “Introduction: Histories and Heroines: The Female Figure in Contemporary Historical Fiction”. En *The Female Figure in*

Contemporary Historical Fiction, editado por Katherine Cooper e Emma Short, 1–22. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Copeland, Jack. 1993. *Artificial Intelligence: A Philosophical Introduction*. Oxford; Massachusetts: Wiley-Blackwell.

Cordal, Xavier. 2007. "Tributo na Mariña ó galeguista Antón Moreda". *Galicia Hoxe*, 5 de outubro de 2007. Consultado: 3 setembro 2016. http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/tributo-na-marina-galeguista-anton-moreda/idNoticia-216207/.

Cortezón, Daniel. 1981. *A vila sulagada*. Sada: Edicións do Castro.

Cortizo, David. 2015. Entrevista persoal por Lorena López López, 10 de xullo de 2015.

Crameri, Kathryn. 2008. *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980–2003*. Cardiff: University of Wales Press.

Crawford, Amy S. 2006. "Dis/Eruption: Hélène Cixous's 'Écriture Féminine' and the Rhetoric of Material Idealism". *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, n. 7: 41–56.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London; New York: Routledge.

Cuíñas, Teresa. 2010. "Narradoras para o século XXI. A literatura saúda a unha nova xeración de mulleres prosistas". *El País*, 25 de xuño de 2010. Consultado: 6 novembro 2018. https://elpais.com/diario/2010/06/25/galicia/1277461103_850215.html.

Dávila, Berta. 2013. *O derradeiro libro de Emma Olsen*. Vigo: Galaxia.

De Cataldo Neuburger, Luisella, e Tiziana Valentini. 1996. *Women and Terrorism*. New York: St. Martin's Press.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan

De Salvador Agra, Saleta. 2009. "Contra o discurso hexemónico". *Grial*, n. 181 (xaneiro, febreiro, marzo): 115–116.

De Toro, Suso. 2000. *El pueblo de la niebla: un viaje en el tiempo por la cultura celta*. Madrid: Aguilar.

Delgado, Luisa Elena. 2014. *La nación singular: fantasías de la normalidad democrática española (1996–2011)*. Madrid: Siglo XXI.

Diéguez Cequiel, Uxío-Breogán. 2015. *Nacionalismo galego aquén e alén mar: desarticulación, resistencia e rearticulación (1936–1975)*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Dollerup, Cay. 1998. "'Relay' and 'Suport' Translations". En *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, editado por Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador e Yves Gambier, 17–26. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Dopico, Montse. 2013. "Cavar na foxa da memoria: a novela histórica galega como metáfora do presente". *Praza Pública*, 23 de abril de 2013. Consultado: 3 setembro 2015. http://praza.gal/cultura/4277/cavar-na-foxa-da-memoria-a-novela-historica-galega-como-metafora-do-presente-politico/.

Douglas, Mary. 1992 [1973]. *Risk and Blame: Essays in Cultural Theory*. London: Routledge.

Dowler, Lorraine. 1998. "'And they think I'm just a nice old lady' Women and War in Belfast, Northern Ireland". *Gender, Place and Culture*, vol. 5, n. 2: 159–176.

Dudink, Stefan, e Karen Hagemann. 2004. "Masculinity in Politics and War in the Age of Democratic Revolutions, 1750–1850". En *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, editado por Stefan Dudink, Karen Hagemann e John Tosh, 3–21. Manchester: Manchester University Press.

Eager, Paige Whaley. 2016 [2008]. *From Freedom Fighters to Terrorists: Women and Political Violence*. New York: Routledge.

Eagleton, Mary. 2005. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

Enríquez, Rosa. 2009. *Unicrom*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

———. 2014a. “Teresa feroz”. *Protexta*, n. 1 (segunda quenda, xaneiro): 89.

———. 2014b. “A sensibilidade pode ser Punk”. *Protexta*, n. 6 (segunda quenda, decembro): 80.

Ermida Meilán, Xosé Ramón. 2013. “Falamos de Antón Moreda”. *Terra e Tempo*, 18 de novembro de 2013. Consultado: 12 xullo 2015. http://www.terraetempo.gal/artigo.php?artigo=3300&seccion=13.

Estaleiro Editora. s/d. “Estaleiro editora”. *Estaleiro Editora*. Consultado: 6 outubro 2017. https://estaleiroeditora.wordpress.com/estaleiro-editora/

Even-Zohar, Itamar. 1990. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1–268.

Eyré, Xosé Manuel. 1996. “Indo a máis”. *A Nosa Terra*, 4 de xullo de 1996, Sec. Guieiro Cultura, n. 733: 23.

———. 2005. “Da loita dunha nai á guerra contra os franceses”. *A Nosa Terra*, 24 de febreiro de 2005, 26.

———. 2007. “Historia e comentario dunha crise sexual. Teresa Moure publica *Benquerida catástrofe*”. *A Nosa Terra*, 26 xullo–5 setembro de 2007, 26.

———. 2009. “De loita ilegal e sentimentos”. *A Nosa Terra*, 3 de xuño de 2009, 32.

———. 2010. “A escusa”. *A Nosa Terra*, 20–26 maio de 2010, 28.

Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change.* Cambridge; Mass: Harvard University Press.

Feliú, Belén. 1998. *Da guenizah*. A Coruña: Espiral Maior.

Fernàndez, Josep-Anton. 2008. *El Malestar en la cultura catalana: la cultura de la normalització 1976–1999*. Barcelona: Empúries.

Fernández, Maruxa. 1974. *Lembranzas e pantasías*. Vigo: Castrelos.

Fernández del Riego, Francisco. 1988. *O señor da casa grande de Cima de Vila*. Trasalba: Fundación Otero Pedrayo.

Fernández Ferreiro, Xosé. 1983. *Reportaxe cósmico*. Sada: Edicións do Castro.

Fernández Naval, Xosé. 1988. *O bosque das antas*. Vigo: Xerais.

Fernández Paz, Agustín. 1997. *O centro do labirinto*. Vigo: Xerais.

Fernández Ferreiro, Xosé. 1991. *Agosto do 36*. Vigo: Xerais.

Fernández-Savater, Amador. 2012. "El nacimiento de un nuevo poder social". *Hispanic Review*, vol. 80, n. 4: 667–681.

Ferreiro Salgueiro, Alfredo J. 2015. "Inessa Armand acompanhada por Lenine no Culturgal". Vídeo de Youtube, 10 de decembro de 2015. Consultado: 20 xaneiro 2018. https://www.youtube.com/watch?v=BCuHU1mgUvk&t=272s

Fervenzas Literarias. 2012. "*Limiar de conciencia*, literatura na rede". *Fervenzas Literarias*, 19 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://www.fervenzasliterarias.com/index.php/novas/item/1320-limiar-de-conciencia-literatura-na-rede.html

Figueroa, Antón. 1988. *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.

———. 1995. "Literatura, sistema e lectura". *Anuario de Estudos Literarios Galegos (1984)*, 97–107.

———. 2001. *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.

———. 2010. *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 2015. *Marxes e centros: para unha socioloxía do campo cultural*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Fole, Ánxel. 1953. *A lús do candil: contos a carón do lume*. Vigo: Galaxia.

———. 1955. *Terra brava: contos da solaina*. Vigo: Galaxia.

Forcadela, Manuel. 2005. "*Herba moura*, de Teresa Moure". *Festa da palabra silenciada*, n. 20: 75–77.

Forcadela, Manuel e Camiño Noia, coords. 2011. *Cara a unha poética feminista: homenaxe a María Xosé Queizán*. Vigo: Xerais.

Forrest, Katherine. 2013. *O Captain, My Captain*. Ann Arbor: Bywater.

Foucault, Michel. 1977 [1969]. "What Is an Author?". En L*anguage, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, editado por Donald F. Bouchard, 113–138. New York: Cornel University Press.

———. 1984 [1976]. *The History of Sexuality. An Introduction*. Suffolk: Peregrine.

Franjo Santiago, Fernando. 2011. "*Asasinato no Consello Nacional*, de Diego Ameixeiras, libro do ano 2010". *El Correo Gallego*, 4 de marzo de 2011. Consultado: 8 outubro 2018. https://www.elcorreogallego.es/tendencias/ecg/asasinato-no-consello-nacional-de-diego-ameixeiras-libro-do-ano-2010/idEdicion-2011-04-03/idNoticia-655592/.

Fraser, Kathleen. 1989. "The Tradition of Marginality". *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 10, n. 3: 22–27.

Freixanes, Víctor F. 1982. *O triángulo inscrito na circunferencia*. Vigo: Galaxia.

Friedman, Ellen G. 1988. "'Utterly Other Discourse': The Anticanon of Experimental Women Writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose". *Modern Fiction Studies*, vol. 34, n. 3: 353–370.

Friedman, Ellen G., e Miriam Fuchs. 1989. "An Introduction to Women's Experimental Fiction in English". En *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, editado por Miriam Fuchs e Ellen G. Friedman. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Galaxia. 2009. "*Eu tamén son fonte, de Teresa Moure*". *Editorial Galaxia*, 5 de febreiro de 2009. Consultado: 16 xaneiro 2018. http://editorialgalaxia.gal/quoteu-tamen-son-fontequot-de-teresa-moure/.

———. 2018. "*Senlleiras*". *Editorial Galaxia*. Consultado: 20 novembro 2018. http://editorialgalaxia.gal/produto/senlleiras/.

Gándara, María. 1997. *Magog*. Vigo: Xerais.

Garcia, Domingos Antom, ed. 2000. *Para umha Galiza independente: ensaios, testemunhos, cronologia e documentaçom histórica do independentismo galego*. Santiago de Compostela: Abrente.

García Fonte, María dos Anxos. 2010. "*Trasalba ou violeta e o militar morto*: a deconstrución do mito a través da complexa alquimia do patriarcado". En *Estudos galego-brasileiros 4: lingua, literatura, identidade*, editado por María Amparo Tavares Maleval e Laura Tato Fontaíña, 283–210. A Coruña: Universidade da Coruña.

———. 2011. "A construción da identidade de xénero na narrativa galega da segunda metade do século XX". Tese, Universidade de A Coruña.

García Márquez, Gabriel. 1983. "Viendo llover en Galicia". *El País*, 11 de maio de 1983. Consultado: 20 outubro 2018. https://elpais.com/diario/1983/05/11/opinion/421452014_850215.html.

García Mato, José Luís. 1996 [1971]. "José Luís García en Galicia". En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 93–95. Vigo: Xerais.

Garrington, Abbie. 2013. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gaspar, Silvia. 1996. "Introdución". En *Antoloxía do conto galego de medo*, editado por Silvia Gaspar, 9–50. Vigo: Galaxia.

———. 2002. "A novela desde 1975". En *A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: narrativa e traducción*, 150–213. A Coruña: Hércules.

Gates, Henry Louis. 1984. *Black Literature and Literature Theory*. London: Methuen.

———. 2014 [1988]. *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

GC Tendencias. 2012. "A novela de Cris Pavón, *Limiar de conciencia*, en libre descarga". *Galicia Confidencial*, 17 de novembro de 2012, sec. Cultura. Consultado: 26 maio 2015. http://tendencias.galiciaconfidencial.com/nova/12235-novela-cris-pavon-limiar-conciencia-libre-descarga.

Gestoso Álvarez, Maruxa. 2009. “Ecoloxismo radical. A natureza como cuestión política”. *Faro de Vigo*, 5 de febreiro de 2009, sec. Faro da Cultura, n. 277: 5.

Gilbert, Sandra M., e Susan Gubar. 2000 [1979]. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven; London: Yale University Press.

Gómez, Lupe. 1999. *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais.

Gonçales Blasco, Luis. 2006. “Recomendación de Luís Gonçales Blasco: *Xelamonite*, de Luís Paradelo”. *Galaxia*. Consultado: 13 xullo 2016. http://www.editorialgalaxia.es/parati/libro.php?id=522

González, Eva. 2009. “Mamás que son fuente de vida”. *Faro de Vigo*, 15 de febreiro de 2009. Consultado: 20 xaneiro 2018. https://www.farodevigo.es/comarcas/2009/02/15/mamas-son-fuente-vida/297290.html

González, Helena. 2003. “Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais”. En *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf,* editado por Belén Fortes, 45–60. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

———. 2005. *Elas e o paraugas totalizador: escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.

———. 2006. “Anatomía de ‘tanta visibilidade’ das mulleres na literatura”. *Madrygal*, n. 9: 69–72.

———. 2007. “O que se le en T. Moure: ficción e imaxe autorial”. *Protexta*, n. 4 (outono): 6.

———. 2008a. “Encrucijadas identitarias gallegas y el laboratorio del lenguage”. En *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy*, editado por Manuela Palacios e Helena González, 29–48. A Coruña: Netbiblo.

———. 2008b. “Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas”. En *Actas IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, editado por María Antonia Carbonero Gamundi, 1–16. Universidad de Rosario.

———. 2013. “Complicidades y silencios. Literatura crítica feminista en Galicia”. *Sociocriticism*, vol. XXVIII, n.1 & 2: 53–89.

———. 2018. “*A cicatriz branca* de Margarita Ledo Andion: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes”. En *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, editado por Maria Boguszewicz, Ana Garrido González e Dolores Vilavedra Fernández, 515–538. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidad de Varsovia.

González, Helena, Ana Romaní, Inma López Silva, María do Cebreiro Rábade Villar e Yolanda Castaño. 2002. “A escrita dende as mulleres. Máis aló das etiquetas”. *Tempos Novos*, n. 64 (decembro): 60–70.

González Gómez, Xesús. 1988. “Un árbore, un adeus”. *A Nosa Terra*, 23 de xuño de 1988, sec. Guieiro cultural, n. 347: 17

———.1990a. “Chamábase Luis”. *A Nosa Terra*, 1 de febreiro de 1990, sec. Guieiro cultural, n. 418: 20.

———. 1990b. “Fuxindo do diletantismo: *Porta blindada*”. *A Nosa Terra*, 19 de xullo de 1990, sec. Guieiro cultural, n. 441: 19.

———. 1995. “A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia”. *Grial*, vol. 33, n. 127 (xullo, agosto, setembro): 407–426.

González-Millán, Xoán. 1991. *Silencio, parodia e subversión: cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Xerais.

———. 1994a. *Literatura e sociedade en Galicia (1975–1990)*. Vigo: Xerais.

———. 1994b. “Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios" marxinais": a situación galega”. *Viceversa*, n. 1: 63–72.

———. 1995. “Do nacionalismo literario á literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (1994)*, 67–81.

———. 1996. *A narrativa galega actual (1975–1984): unha historia social*. Vigo: Xerais de Galicia.

———. 1998. “O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión”. *Cadernos de Lingua*, n. 17: 5–24.

———. 2000. *Resistencia cultural e diferencia histórica: a experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

———. 2001. “Os problemas dunha lectura (poli)sistémica da literatura”. En *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, editado por Isabel Lozano-Renieblas e Juan Carlos Mercado, 301–313. Madrid: Castalia.

———. 2002. “Nacionalismo literario y teoría del campo literario: la experiencia gallega de la últimas décadas”. En *From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin estado a la España postnacional*, editado por Silvia Bermúdez, Antonio Cortizo e Timothy McGovern, 223–236. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Gordon, Joan, e Veronica Hollinger, eds. 1997. *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Grinberg, León, e Rebeca Grinberg. 1984. *Psicoanálisis de la emigración y del exilio*. Madrid: Alianza.

Guede, Manuel. 1988. *Vísperas de Claudia*. Vigo: Xerais.

Hamilton, Carrie. 2007a. “The Gender Politics of Political Violence: Women Armed Activists in ETA”. *Feminist Review*, n. 86: 132–148.

———. 2007b. *Women and ETA: The Gender Politics of Radical Basque Nationalism*. Oxford: Manchester University Press.

Hanson, Helen, e Catherine O’Rawe. 2010. “Introduction: ‘Cherchez la femme’”. En *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, editado por Helen Hanson e Catherine O’Rawe, 1–8. London: Palgrave Macmillan.

Haraway, Donna Jeanne. 1991a [1985]. “A Cyborg Manifesto”. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149–181. New York: Routledge.

———. 1991b. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Harris, Siân. 2012. “Imagine. Investigate. Intervene?: A Consideration of Feminist Intent and Metafictive Invention in the Historical Fictions of A. S. Byatt and Marina Warner”. En *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, editado por Katherine Cooper e Emma Short, 171–188. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Hasse, Donald. 2004. “Preface”. En *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, editado por Donald Hasse, vii–xiv. Detroit: Wayne State University Press.

Heinze, Ursula. 1984. *Remuíños en coiro*. Vigo: Xerais.

———. 1993. *Culpable de asasinato*. Vigo: Xerais.

Herman, Susan N. 2009. “Women and Terrorism: Keynote Address”. *Women’s Rts. L. Rep.*, vol. 31, n. 2/3: 258–267.

Herrera Garrido, Francisca. 1920. *Néveda*. A Coruña: Roel.

Herrero Valeiro, Mário J. 2011. *Guerra de grafías e conflito de elites na Galiza contemporânea: (textos e contextos até 2000)*. Santiago de Compostela: Através.

———. 2017. Comentario en “Alguma amizade de Facebook pode dar-me dados da filósofa Ana Brouwer?”, no Facebook de Teresa Moure Piñeiro, 25 de outubro de 2017. Consultado: 25 outubro 2017. https://www.facebook.com/teresa.mourepereiro/posts/1310161972425715

Hinton, Laura, e Cynthia Hogue. 2002. “Introduction: Oppositions and Astonihing Contiguities”. En *We Who Love to Be Astonished: Experimental Women’s Writing and Performance Poetics*, editado por Laura Hinton e Cynthia Hogue, 1–12. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Hipsky, Marty. 2000. “Romancing Bourdieu: A Case Study in Gender Politics in the Literary Field”. En *Pierre Bourdie: Fieldwork in Culture*, editado por Nicholas Brown e Imre Szeman, 186–206. Lanham: Rowman and Littlefield.

Hollinger, Veronica. 2003. “Feminist Theory and Science Fiction”. En *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James e Farah Mendlesohn, 125–136. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

———. 2009. “Posthumanism and Cyborg Theory “. En *The Routledge Companion to Science Fiction*, editado por Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts e Sherryl Vint, 267–278. London; New York: Routledge.

Hooper, Kirsty. 2003. “Girl, Interrupted: The Distinctive History of Galician Women’s Narrative”. *Romance Studies*, vol. 21, n. 2: 101–114.

———. 2006. “Novas cartografías nos estudos galegos. Nacionalismo literario, literatura nacional, lecturas postnacionais”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (2005)*, 64–73.

———. 2010. “Reflexión sobre o acto de ler”. *Grial*, n. 187 (xullo, agosto, setembro): 84–85.

———. 2011. *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics.* Liverpool: Liverpool University Press.

———. 2012. “Unha nova volta ás cartografías da cultura galega: lecturas posnacionais, lecturas relacionais”. *Galicia 21*, D: 44–56.

Horne, John. 2004. “Masculinity in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars, 1850–1950”. En *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, editado por Stefan Dudink, Karen Hagemann e John Tosh, 22–40. Manchester: Manchester University Press.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Irigaray, Luce. 1985 [1977]. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University.

———. 1993 [1990]. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference*. New York: Routledge.

Izquierdo, Oriol. 1992. "Una autocrítica". En *70–80–90: Literatura (Dues dècades des de la tercera i última)*, editado por Àlex Broch et al., 91–112. Valencia: Quaderns Tres i Quatre.

Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.

Janeiro, Patricia A. 2003. *Caixa de mistos*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

———. 2009b. "A guerra civil non xera polémica, pero se escribes sobre o presente arríscaste a que a xente non o acolla ben". Entrevistada por Marcos Pérez Pena. *Vieiros*, 29 de abril de 2009. Consultado: 8 setembro 2016. http://www.vieiros.com/nova/73720/a-guerra-civil-non-xera-polemica-pero-se-escribes-sobre-o-presente-arriscaste-a-que-a-xente-non-o-acolla-ben.

———. 2017a. *Manual básico de hostalería*. Santiago de Compostela: Positivas.

———. 2017b. *Os últimos indios*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela.

———. 2017c. "Cústanos máis identificar a explotación laboral na hostalería cando o local é do noso 'rollo' político". Entrevistada por Montse Dopico. *Praza Pública*, 28 xullo 2017. Consultado: 8 outubro 2018. http://praza.gal/cultura/14710/patricia-a-janeiro-custanos-mais-identificar-a-explotacion-laboral-na-hostaleria-cando-o-local-e-do-noso-rollo-politico/.

———. 2017d. Entrevista persoal con Lorena López López, 17 de abril de 2017.

Jardine, Alice. 1986. "Opaque Texts and Transparent Contexts: The Political Difference of Julia Kristeva". En *The Poetics of Gender*, editado por Nancy K. Miller, 96–116. New York: Columbia University Press.

Jaureguizar, Santiago. 2005. "Adición á heroína". *El Progreso*, 27 de febreiro de 2005, 87.

———. 2005. “Teresa Moure reivindica a emoción feminina na novela *Herba Moura*”. *El Progreso* 6 de outubro de 2005, 80.

———. 2010. “Auditoría no Bloque”. *El Progreso*, 10 de outubro de 2010, 69.

Jewelle Gomez. 1991. *The Gilda Stories*. New York: Sheba.

Joyce, James. 2003. *Fragmentos de Ulises, 1926*. Traducido por Ramón Otero Pedrayo. Vigo: Galaxia.

———. 2013. *Ulises*. Traducido por Eva Almazán, Margarita Alonso, Xavier Queipo e Antón Vialle. Vigo: Galaxia.

Kamuf, Peggy. 1980. “Writing Like a Woman”. En *Women and Language in Literature and Society*, editado por Sally McConnell Ginet, Ruth Borker e Nelly Furman, 284–99. New York: Praeger.

Kristeva, Julia. 1984 [1974]. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

———. 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Krummrich, Philip. 2015. “A imaginação literária a corrigir a História: a *Ostrácia* de Teresa Moure”. *Praza Pública*, 15 de decembro de 2015. Consultado: 16 xaneiro 2018. http://praza.gal/opinion/2991/a-imaginacao-literaria-a-corrigir-a-historia-a-ostracia-de-teresa-moure/.

Kruger, Barbara. 1989. “Untitled (Your Body Is a Battleground)”. Serigrafía sobre vinilo, 284 x 284 cm, The Broad, Los Ángeles.

La Voz de Galicia (Redacción). “Vinte e tres investigadores ofrecen unha ollada da revolución bolxevique en galego”. *La Voz de Galicia*, 2 de febreiro de 2017. Consultado: 20 xaneiro 2018. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/santiago/2017/02/02/span-langglvinte-tres-investigadores-ofrecen-unha-ollada-da-revolucion-bolxevique-galegospan/0003_201702S2C10991.htm

Labrador Méndez, Germán. 2017. *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

Lazzaro-Weis. 1999. “Toward a Definition of Women´s Historical Fiction” En *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, editado por Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke, 31–48. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Le Fanu, Joseph Sheridan. 2009 [1972]. *Carmilla*. The Project Gutenberg E-book.

Ledo Andión, Margarita. 1970. *Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto*. Lugo: Xistral.

———. 1973. *O corvo érguese cedo*. Lugo: Xistral.

———. 1987. “Espectáculo multimedia”. *A Nosa Terra* “A sombra inmensa de Otero Pedrayo”, Edición extra, n. 8: 32–36.

———. 1991. “Loitei toda a miña vida”. En *Mulleres*, editado por Ursula Heinze, 44–70. Vigo: Xerais.

———. 1992. *Historias como Barcelona*. Vigo: Diario 16.

———. 1999. “Autopoética”. *Boletín Galego de Literatura*, n. 21/22: 33–35.

———. 2004. *Santa Liberdade*. A Coruña: Biblos, DVD.

———. 2005. *Manuel Maria, fala e terra desta miña terra*. A Coruña: Biblos, DVD.

———. 2007. *Liste, pronunciado Líster*. Galiza: Ignacio Benedeti Cinema S.L., DVD.

———. 2009a. *O serrote do Gil*. Vigo: Galaxia.

———. 2009b “Deixei de escribir por sentirme fóra da literatura que se facía”. Entrevistada por Ana Salgado. *Protexta,* n. 11 (verán): 12–15.

———. 2009c. *Do bucle e da fenda. Para un ensaio crítico sobre a cultura galega*. A Coruña: Real Academia Galega.

———. 2013. Entrevista en *Galiza Ano Cero.* Vídeo de Youtube, 28 de novembro de 2013. Consultado: 25 febreiro 2016. https://www.youtube.com/watch?v=tV4hktMqWOs&t=59s

———. 2015 [2012]. *A cicatriz branca*. Vigo: Galaxia, DVD.

Ledo Andión, Margarita, e Anna Turbau. 1989. *Linguas mortas: serial radiofónico*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Ledo Andión, Margarita, e Belkis Vega. 2008. *Cienfuegos*, *1913*. Galicia-Cuba.

Ledo Andión, Margarita, Carmen Blanco, María Xosé Queizán, María Xosé Porteiro e Camiño Noia. 1983. "Dossier: A muller e a literatura en Galicia". *Andaina*, n. 2 (maio): 7–12.

Lema, Ánxela. 2017. "Caixa de mistos". *A Sega*, agosto de 2017. Consultado: 8 outubro 2017. http://www.asega-critica.net/2017/08/caixa-de-mistos-por-anxela-lema.html.

Letra en Obras. 2012. "*Limiar de conciencia*: a incrible historia dunha 'novela maldita' que por fin ve a luz". *Letra en Obras*, 8 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. https://letraenobras.com/2012/11/limiar-de-conciencia-a-incrible-historia-dunha-novela-maldita-que-por-fin-ve-a-luz/.

———. 2014. "Cris Pavón, o tránsito do 'malditismo editorial' á beizón dos premios literarios". *Letra en Obras*, 6 de outubro de 2014. Consultado: 20 outubro 2018. https://letraenobras.com/2014/10/cris-pavon-do-malditismo-editorial-ao-aplauso-dos-xurados/.

Linheira, Jorge. 2018. *La cultura como reserva india. Treinta y seis años de políticas culturales en Galicia*. Jaen: Libros.com.

Liñeira, María. 2006. "O tempo máxico das confidencias ou 'a interminável conversa das mulheres'". *Grial*, n. 169 (xaneiro, febreiro, marzo): 93–94.

———. 2007. "O agoniar da alma". *Protexta*, n. 2 (primavera): 15.

López López, Lorena. 2017. "As portas que abriu Patricia Janeiro: novas perspectivas sobre feminismo e independentismo". *Praza Pública*, 8 de outubro de 2017. Consultado: 8 xaneiro 2018. http://praza.gal/opinion/4133/as-portas-que-abriu-patricia-janeiro-novas-perspectivas-sobre-feminismo-e-independentismo/.

López Sández, María. 2007. “Posmodernidade e metarrelato nacional: a creación ferriniá de *Tagen Ata*”. *Madrygal*, n. 10: 77–84.

———. 2012. *A forma das nubes.* Vigo: Galaxia.

López Silva, Inma. 1999. “Canción de amor india”. En *VIº Certame Literario “Manuel Lueiro Rey” Novela Curta 1998*, por VV. AA, 7–28. O Grove: Concello do Grove.

———. 2002. *Concubinas*. Vigo: Xerais.

———. 2007. *New York, New York*. Vigo: Galaxia.

———. 2008a. *Memoria das cidades sen luz*. Vigo: Galaxia.

———. 2008b. “Unha primavera para Aldara”. *Protexta*, n. 8 (outono): 17.

———. 2018. *Chámame señora, pero trátame coma a un señor*. Vigo: Galaxia.

Lopo, Antón. 2010. *Obediencia*. Vigo: Galaxia.

Lorenzo Gil, César. 2014. “*Sangue 12*: as vampiras segundo Cris Pavón”. *Biosbardia* (blogue), 9 de decembro de 2014. Consultado: 26 maio 2015. https://biosbardia.wordpress.com/2014/12/09/sangue-12-as-vampiras-segundo-cris-pavon/.

Lorenzo Miguéns, María, e Manuel Lorenzo Baleirón. 2012. *Tonas de laranxa*. Vigo: Xerais.

Lorenzo Modia, María Jesús, ed. 2016. *Ex-Sistere: Women’s Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Loureiro, Ramón. 2005. “Palabras no camiño do corazón”. *La Voz de Galicia*, 26 de febreiro de 2005, 15.

Lourenzo González, Manuel. 2011. *Atl*. Vigo: Xerais.

Lourido, Isaac. 2007. “Interferência entre sistemas e políticas de traduçom. Práticas paradoxais no sistema literário galego”. *Agália*, n. 91/92: 45–64.

———. 2014a [2011]. “Contra a normalização”. En *Livros que non lê ninguém: poesia, movimentos sociais e antagonismo político na Galiza*, 57–59. Santiago de Compostela: Através.

———. 2015. “A ilusom do projeto comun”. *Sermos Galiza*, 11 de xuño de 2015, sec. A Fondo n. 114: 6.

———. 2014b. “El estudio sistémico de las literaturas marginales: desarrollo y crítica en el programa investigador de Xoán González-Millán”. *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 91: 513–530.

Lugris, Ígor. 2015. “*Ostrácia* ou a literatura que nos escreve para ser escrita”. *Palavra comúm*, 12 de novembro de 2015. Consultado: 7 novembro 2018. http://palavracomum.com/ostracia-ou-a-literatura-que-nos-escreve-para-ser-escrita-por-igor-lugris/.

Máiz Bar, Bernardo. 2005. “A palabra das fillas de Eva”. *A festa da palabra silenciada*, n. 20: 78.

Malvar, Aníbal. 2018. “La huella gallega del realismo mágico de García Márquez”. *Público*, 11 de agosto de 2018. Consultado: 25 outubro 2018. https://www.publico.es/culturas/huella-gallega-realismo-magico-garcia-marquez.html.

Manes, Yael. 2011. *Motherhood and Patriarchal Masculinities in Sixteenth-Century Italian Comedy*. Surrey; Burlington: Ashgate.

March, Katheleen. 1989. “¿Unha novela feminista?”. *Grial*, vol. 27, n. 104 (outubro, novembro, decembro): 563–567.

———. 1992. “A muller e a literatura galega”. En *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, 437–443. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

———. 1998. “A novela *Anaiansi*, de Ursula Heinze”. En *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, vol. I: 409–417. Vigo: Galaxia.

Mariño Gómez, Francisco Manuel. 2003. “Pasos de umbral vigilia-ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas *Der Engel vom westlichem Fenster* y *Bretaña,*

Esmeraldina". *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, n. 2: 123–134.

Mariño, Ramón F. 2010. "Segredos en alto". *Protexta,* n. 16 (outono): 17.

Marotti, Maria Ornella. 1999a. "Introduction". En *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, editado por Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke, 15–30. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

———. 1999b. "Revising the Past: Feminist Historians/Historical Fictions". En *Gendering Italian Fiction: Feminist Revision of Italian History*, editado por Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke, 49–70. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Martínez, Guillem. 2012. "El concepto CT". En *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, editado por Guillem Martínez. Barcelona: Debolsillo, e-book.

Martínez Bouzas, Francisco. 2005. "*Herba moura*. Espindo a Descartes". *Faro de Vigo*, 3 de novembro de 2005, sec. Faro da cultura, n. 140: 5.

———. 2010. "Un thriller político". *Faro de Vigo*, 28 de outubro de 2010, sec. Faro da cultura, n. 347: 6.

———. 2015. "Viaxes pola memoria. Relatos nas ondas das lembranzas". *Faro de Vigo*, 23 de abril de 2015, sec. Faro da Cultura, n. 539: 6.

———. 2017. "Identidades cambiantes. Con eivas e con bondades". *Faro de Vigo*, 10 de abril de 2017, sec. Faro da cultura, n. 219: 5.

Martínez, Iago. 2007/2008. "Iolanda Zúñiga e Anxos Sumai. Dúas narradoras no albo". *Protexta*, n. 5 (inverno): 2–5.

Martínez Oca, Xosé Manuel. 1983. *Beiramar*. Vigo: Xerais.

Martinón Sánchez, Federico. 2012. "La presencia de los vampiros en la literatura de Galicia". *Faro de Vigo*, 8 de xullo de 2012. Consultado: 8 novembro 2018.

https://www.farodevigo.es/opinion/2012/07/08/presencia-vampiros-literatura-galicia/663567.html.

Massardier-Kenney, Françoes. 1997. “Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice”. *The Translator*, vol. 3, n. 1: 55–69.

Mato, Mar. 2012. “Suspenso en ciencia ficción. Las editoriales gallegas luchan contra la carestía en el subgénero”. *Faro de Vigo*, 24 de xaneiro de 2012. Consultado: 30 xullo 2015. http://ocio.farodevigo.es/agenda/noticias/nws-49618-suspenso-ciencia-ficcion.html.

Mayoral, Marina. 1988a. *Unha árbore, un adeus*. Vigo: Xerais.

———. 1988b. *O reloxio da torre*. Vigo: Galaxia

———. 1989. *Chamábase Luís*. Vigo: Xerais.

McKevitt, Kerry Ann. 2003. “A traducción dos galegos á historia celta. A presencia de *Leabhar Gabhála* en *Nós*”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (2001),* 153–167.

Mella, Carlos. 1995. *Luces de Fisterra. Esperpento xacobeo*. A Coruña: Espiral Maior.

Méndez Ferrín, Xosé Luís. 1987. *Bretaña, Esmeraldina*. Vigo: Xerais.

———. 1996 [1971]. *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Xerais.

———. 2010. “O patriota”. *Faro de Vigo*, 13 de febreiro de 2010, sec. El sábado, 4.

Méndez Fuentes, Oriana. 2009. “Política na pel”. *Protexta*, n. 11 (verán): 6.

———. 2010. “Esculcando a arte”. *Protexta,* n. 14 (primavera): 4.

Mernissi, Fatima. 2001. *Scheherazade Goes West Different Cultures, Different Harems*. New York: Washington Square Press.

Merrick, Helen. 2003. “Gender in Science Fiction”. En *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James e Farah Mendlesohn, 241–252. Cambridge: Cambridge University Press.

Mignolo, Walter. 1991. “CanonsA(nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We TalkingAbout?)”. En *Poetics Today*, vol. 12, n. 1: 1–28.

Miguélez-Carballeira, Helena. 2007a. “A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea. Inaugurar, reanudar, renovar”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (2006)*, 72–87.

———. 2007b. “Dereito á indefinición”. *Grial*, n. 175 (xullo, agosto, setembro): 119–20.

———. 2009a. “Naturaleza e naturalismo”. *Protexta*, n. 10 (primavera): 18.

———. 2009b. “Alternative Values: From the National to the Sentimental in the Redrawing of Galician Literary History”. *Special Issue of the Bulletin of Hispanic Studies* (“Critical Approaches to the Nation in Galician Studies”), vol. 82, n. 2: 271–292.

———. 2010. “Of Nouns and Adjectives: Women’s Fiction and Literary Criticism in Galicia”. En *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women’s Writing*, editado por María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios, 119–133. New York: Peter Lang.

———. 2013. *Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. Cardiff: University of Wales Press.

———. 2016. “Sentimentality as Consensus: Imagining Galician in the Democratic Period”. En *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, editado por Luisa Elena Delgado, Pura Fernández e Jo Labanyi, 210–224. Nashville: Vanderbilt University Press.

Millán-Varela, Carmen. 1998. “Literary Translation in Galician: Appropriating James Joyce”. Tese, University of Birmingham.

———. 2004. “Hearing Voices: James Joyce, Narrative Voice and Minority Translation”. *Language and Literature*, vol. 13, n. 1: 37–54.

Miller, Nancy K. 1995 [1986]. “Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader”. En *Authorship: From Plato to the Postmodern*, editado por Seán Burke, 193–222. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Miragaia, Raquel. 2002. *Diário Comboio*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 2007. *Em tránsito*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

———. 2010a. *O décimo terceiro mês*. Santiago de Compostela: Ediçons do trece.

———. 2010b. “De vinhos com Raquel Miragaia”. Entrevistada en *O lapis do taberneiro* (blogue), 27 de maio de 210. Consultado: 6 setembro 2017. https://olapisdotaberneiro.wordpress.com/2010/05/27/de-vinhos-com-raquel-miragaia/.

Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. London: Virago.

Mociño, Isabel. 2011. “Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil de ficción científica nas literaturas galega e portuguesa”. Tese, Universidade de Santiago de Compostela.

Moi, Toril. 2002 [1985]. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New Accents. London; New York: Routledge.

———. 1986. *The Kristeva Reader*, Oxford: Basil Blackwell.

———. 1991. “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture”. *New Literary History*, vol. 22, n. 4 (outono): 1017–1049.

———. 1994. *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. Cambridge: Blackwell.

———. 1997. “The Challenge of the Particular Case: Bourdieu’s Sociology of Culture and Literary Criticism”. *Modern Language Quarterly*, vol. 58, n. 4 (decembro): 497–508.

———. 2008. “‘I am Not a Woman Writer’: About Women, Literature and Feminist Theory Today”. *Feminist theory*, vol. 9, n. 3: 259–271.

Monteagudo, Henrique. 1990. “Sobre a polémica da normativa do galego”. *Grial*, vol. 28, n. 107 (xullo, agosto, setembro): 294–316.

Monteagudo, Henrique, e Xosé Manuel Núñez Seixas. 2001. “La política de la lengua en Galicia. De la reivindicación nacionalista a la planificación gubernamental”. En *Políticas Lingüísticas. Norma e identidad*, editado por Roberto Bein e Joachim Born, 33–66. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Morais, Carlos. 2016. “Crítica de *Ostrácia* por Carlos Morais, publicada em Facebook”. *Através*, 12 de xaneiro de 2016. Consultado: 22 agosto 2017. http://atraves-

editora.com/ostracia/2016/01/12/critica-de-ostracia-por-carlos-morais-publicada-em-facebook/.

Moreda, Eva. 2011. *A Veiga é coma un tempo distinto*. Vigo: Xerais.

Moreno, María Victoria. 1973. "Justificación". En *Os Novísimos da Poesía Galega. Los Novísimos de la Poesía Gallega*, editado por María Victoria Moreno, 7–23. Madrid: Akal.

Moreno-Caballud, Luis. 2013. "Desbordamientos culturales en torno al 15-M". *Teknokultura*, vol. 10, n. 1: 101–130.

Morgan, David. 1993. "You Too Can Have a Body Like Mine: Reflexions on the Male Body and Masculinities". En *Body Matters: Essays on the Sociology of the Body*, editado por Sue Scott, David Morgan, 70–89. London; Washington: The Falmer Press.

Mosse, George L. 1985. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: Fertig.

———. 1996. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford: Oxford University Press.

Moure, Teresa. 2004a. *A palabra das fillas de Eva*. Vigo: Galaxia.

———. 2004b. *A xeira das árbores*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

———. 2005a. *Herba moura*. Vigo: Xerais.

———. 2005b. *Outro idioma é posible: na procura dunha lingua para a humanidade*. Vigo: Galaxia.

———. 2005c. "O patchwork da raíña Cristina de Suecia". Entrevistada en *Vieiros*, 13 de xuño de 2005. Consultado: 4 xullo 2017. http://www.vieiros.com/nova.php?Ed=1&id=43522.

———. 2006. "Los libros e lenguas minorizadas tienden a contar su mundo". Entrevistada por M. Nieto. *El País*, 23 de setembro de 2006. Consultado: 4 xullo de 2017. https://elpais.com/diario/2006/09/23/paisvasco/1159040412_850215.html.

———. 2007a. *A casa dos lucarios*. Vigo: Xerais.

———. 2007b. “A tenrura é un valor fundamentalmente revolucionario”. Entrevistada por Xavier Cid. *Protexta,* n. 3 (verán): 2–7.

———. 2007c. *Benquerida catástrofe*. Vigo: Xerais.

———. 2007d. “Hai historias, non hai xéneros”. Entrevistada por Dolores Vilavedra. *El País*, 16 marzo 2007. Consultado: 7 abril 2017. https://elpais.com/diario/2007/03/16/galicia/1174043911_850215.html

———. 2008a. *O natural é político*. Vigo: Xerais.

———. 2008b. *Unha primavera para Aldara*. A Coruña: Deputación provincial da Coruña.

———. 2010a. *A intervención*. Vigo: Xerais.

———. 2010b. “As mulleres e a literatura. De onte a hoxe”. En *Mulleres na literatura. II Encontro Cidade da Coruña*, 62–85. A Coruña: Concellería da Cultura.

———. 2010c. *Cínicas*. A Coruña: Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor; Universidade de A Coruña.

———. 2012. *Queer-emos un mundo novo: sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións*. Vigo: Galaxia.

———. 2013b. “Sobre encrucilhadas, normas ortográficas e independência”. *Praza Pública*, 27 de marzo de 2013. Consultado: 6 maio 2017. http://praza.gal/opinion/981/sobre-encrucilhadas-normas-ortograficas-e-independencia/.

———. 2013c. “A liberdade apenas surge de violar as leis”. Entrevistada por Jose Antom Serem. *Fest-agal. O jornal da Associaçom Galega da Língua (AGAL) que se distribui o dia da festa nacional*, xullo 2013, 14.

———. 2014a. *Politicamente incorreta: ensaios para um tempo de pressas*. Santiago de Compostela: Através.

———. 2014b. “Odio ao socialdemócrata e tamén a todo mexamorniño”. Entrevistada por Ana Salgado. *Luzes*, n. 5 (abril): 106–111.

———. 2014c. *Uma mãe tão punk*. Lisboa: Chiado.

———. 2014d. “Entrevista de Ana Romaní a Teresa Moure arredor de *Uma mãe tão punk*”. Entrevistada por Ana Romaní. *Diario Cultural* en *CRTG*. Consultado: 9 marzo 2017. http://axendacultural.aelg.gal/2014/10/10/entrevista-de-ana-romani-a-teresa-moure-arredor-de-uma-mae-tao-punk/.

———. 2014e. “O amor de mãe tópico tem uma leitura antipolítica”. Entrevistada por Montse Dopico. *Praza Pública*, 13 outubro 2014. Consultado: 23 agosto 2017. http://praza.gal/cultura/7994/lo-amor-de-mae-topico-tem-uma-leitura-antipoliticar/.

———. 2015b. “Si Edipo hablase gallego...”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 21: 194–208.

———. 2015c. “Teresa Moure, dez anos depois daquele outro romance”. *Através*. 26 de agosto de 2015. Consultado: 25 decembro 2018. http://atraves-editora.com/ostracia/2015/08/26/teresa-moure-dez-anos-depois-daquele-outro-romance/.

———, coord. 2016a. *Bolcheviques 1917–2017*. Santiago de Compostela: Através.

———, coord. 2016b. *Bolxeviques, 1917–2017*. Vigo: Xerais.

———. 2016c. “Prólogo: da Rússia de 1917 á Galiza de 2017. Um século de fouces e martelos”. En *Bolcheviques, 1917–2017*, editado por Teresa Moure, 7–12. Santiago de Compostela: Através.

———. 2017b “Alguma amizade de Facebook pode dar-me dados da filósofa Ana Brouwer?”. Estado no Facebook por Teresa Moure Piñeiro, 25 de outubro de 2017. Consultado: 25 outubro 2017. https://www.facebook.com/teresa.mourepereiro/posts/1310161972425715

———. 2017c. Comentario en “Alguma amizade de Facebook pode dar-me dados da filósofa Ana Brouwer?”, no Facebook de Teresa Moure Piñeiro, 25 de outubro de 2017. Consultado: 25 outubro 2017. https://www.facebook.com/teresa.mourepereiro/posts/1310161972425715.

———. 2017d. “Próximo 2 de dezembro, com a ajuda do amigo Armando Regueixo”. Estado no Facebook por Teresa Moure Pereiro, 27 de novembro de 2017. Consultado: 27

novembro 2017.
https://www.facebook.com/teresa.mourepereiro/posts/1338410179600894.

Moure, Teresa, e Leandro Lamas. 2008. *Eu tamén son fonte*. Vigo: Galaxia.

———. 2009. *Mamá, ti si que me entendes!* Vigo: Galaxia.

Murphy, Kevin P. 2007. "Citizens Made and Remade: Sexual Scandal Manhood, and Self-Government Reform in the Progressive-Era United States". En *Representing Masculinity: Male Citizenship in Modern Western Culture*, editado por Stefan Dudink, Anna Clark e Karen Hagemann, 193–212. New York: Palgrave Macmillan.

Navarro, María. 2014. "Fantasía urbana. Con espírito gótico". *Faro de Vigo*, 4 de setembro de 2014, sec. Faro da Cultura, n. 509: 10.

Nichols, Geraldine 1995. "The Construction of Subjectivity in Contemporary Women Writers of Catalonia". En *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, editado por José Colmeiro, Christina Dupláa, Patricia Greene e Juana Sabadell, 113–126. Hanover: Dartmouth College.

Nicolás, Ramón. 2007a. "O casulo tronzado". *La Voz de Galicia*, 11 de agosto de 2007, sec. Culturas, n. 223: 10.

———. 2007b. "Nación e ensaio converxentes". *La Voz de Galicia*, 1 de decembro de 2007.

———. 2010a. "Xénero negro e 'thriller' político". *La Voz de Galicia*, 23 de outubro de 2010, sec. Culturas, n. 387: 11.

———. 2010b. "Canto polifónico á arte e á natureza". *La Voz de Galicia*, 12 de xuño de 2010, sec. Culturas, n. 368: 11.

———. 2012. "*Limiar de conciencia*, de Cris Pavón". *Caderno da crítica* (blogue), 5 de decembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015.
https://cadernodacritica.wordpress.com/2012/12/05/limiar-de-conciencia-de-cris-pavon/.

———. 2015a. "Na cerna da memoria". *La Voz de Galicia*, 13 de marzo de 2015, sec. Fugas, 6.

———. 2015b. “Entre a liberdade e a disidencia”. *La Voz de Galicia*, 27 de novembro de 2015, sec. Fugas, 4.

———. 2016. “Non somos inimigos, non escribimos nunha lingua diferente”. *Sermos Galiza*, 22 de xuño de 2016. Consultado: 6 novembro 2018. https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/non-somos-inimigos-non-escribimos-nunha-lingua-diferente/20160622100505048842.html.

———. 2018. “Teresa Moure na procura da verdade perdida”. *La Voz de Galicia*, 2 de febreiro de 2018, sec. Fugas. Consultado: 8 novembro 2018. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2018/02/02/teresa-moure-na-busca-da-verdade-perdidaun-elefante-armario/0003_201802SF2P8991.htm.

Nogueira, María Xesús. 2018. “A antoloxía *Os novísimos da poesía galega*, de María Victoria Moreno no relato historiográfico da poesía galega contemporánea”. En *María Victoria Moreno, “Nun lugar de Galicia”: Día das Letras*, editado por Blanco-Ana Roig Rechou, 181–197. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Nogueira, María Xesús, Laura Lojo, e Manuela Palacios, eds. 2010. *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women’s Writing*. New York: Peter Lang.

Noia, Camiño. 1990. “A muller na narrativa de Otero Pedrayo”. En *Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*, editado por Anxo Tarrío Varela, 253–261. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

———. 2000. “La narrativa gallega de mujeres”. En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, editado por Iris M. Zavala, 237–261. Barcelona: Anthropos.

Novo, Olga. 2006. “Herba moura”. *Anuario Estudios Literarios Galegos (2005)*, 207–209.

Núñez Seixas, Xosé Manuel. 1992. “El mito del nacionalismo irlandés y su influencia en los nacionalismos gallego, vasco y catalán (1880–1936)”. *Spagna Contemporanea*, n. 2: 25–58.

O'Donnell, Mary, e Manuela Palacios, eds. 2010. *To the Winds Our Sails: Irish Writers Translate Galician Poetry*. Cliffs of Moher (Ireland): Salmon Poetry.

Olaziregi, Mari Jose. 2017. "Literatura vasca y conflicto político". *Diablotexto Digital. Revista de crítica literaria*, n. 2: 6–29. Consultado: 8 agosto 2018. https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/10144/10632.

———. 2018. "A vueltas con la madre patria". *Politika*, 29 de xuño de 2018. Consultado: 8 agosto 2018. https://www.politika.io/index.php/en/notice/a-vueltas-con-madre-patria.

Olaziregi, Mari Jose, e Mikel Ayerbe. 2016. "El conflicto de la escritura y la escritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco". En *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, editado por Katarzyna Moszczyńska-Dürst, Karolina Kumor e Ana Garrido González, 45–66. Varsovia: Universidad de Varsovia.

Oñate, Pablo. 1998. *Consenso e ideología en la transición política española*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Otero Pedrayo, Ramón. 1980 [1930]. *Arredor de si*. Vigo: Galaxia.

———. 1996 [1928]. *Os camiños da vida*. Vigo: Galaxia.

———. 2003 [1932]. "O fidalgo". En *Contos do camiño e da rúa*, 35–56. Vigo: Galaxia.

Otero Pimentel, Luis. 1994 [1898]. *Campaña da Caprecórneca. Novela hestórica, fantásteca e poéteca*. Vigo: Galaxia.

Otero Varela, Inma. 2015. "Crsitina [sic] Pavón, *Á busca da orixe perdida das especies* (Laiovento, 2015)". *Novas do Eixo Atlántico*, 18 de xullo de 2015. Consultado: 20 outubro 2018. http://www.novasdoeixoatlantico.com/crsitina-pavon-a-busca-da-orixe-das-especies-laiovento-2015/.

Palacios, Manuela. 2014. "Translation in the Feminine: Theory, Commitment and (Good) Praxis". *Woman's Studies International Forum*, n. 42: 87–93.

Palacios, Manuela, e Helena González, eds. 2008. *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. A Coruña: Netbiblo.

Palacios, Manuela, e Keith Payne, eds. 2016. *Six Galician Poets*. Todmorden: Arc Publications.

Pallarés, Pilar. 1986. "Trasalba ou Violeta e o militar morto". *Luzes da Galiza*, n. 2 (marzo): 32.

Palmer, Paulina. 1999. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. New York: Cassell.

———. 2016. *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970–2012*. London: Palgrave Macmillan.

Paradelo, Luís. 2006. *Xelamonite*. Vigo: Galaxia.

Pascual, Roberto. 2013. "Análise da obra última de Roberto Vidal Bolaño. Metateatro e existencialismo en Integral". En *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*, 149–168. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Paszkiewicz, Katarzyna. 2016. "Algo está mal. Algo más que 'cosas de mujer': la maldición roja en el cine de terror contemporáneo". En *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación*, editado por Teresa Bermúdez e Mônica Heloane Carballo, 107–132. Vigo: Frank & Timme.

Pavón, Cris. 2012a. "Limiar de conciencia (10)". *deContado* (blogue), 27 de outubro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://crispavon.com/?p=721.

———. 2012b. "Limiar de conciencia (5)". *deContado* (blogue), 1 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://crispavon.com/?p=922.

———. 2012c. "Limiar de conciencia (3)". *deContado* (blogue), 3 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://crispavon.com/?p=939.

———. 2012d. "Limiar de conciencia (1)". *deContado* (blogue), 5 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://crispavon.com/?p=1060.

———. 2012e. "Limiar de conciencia (0)". *deContado* (blogue), 6 de novembro de 2012. Consultado: 26 maio 2015. http://crispavon.com/?p=1073.

———. 2014b. “A política lingüística da Xunta vai do desleixo á agresión”. Entrevistada por X. Lorenzo. *Sermos Galiza,* 10 de decembro de 2014, 36.

———. 2015a. *Á busca da orixe perdida das especies*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 2015b. “Retomei o vampirismo para revivir o seu espírito transgresor nunha clave contemporánea”. Entrevistada por Montse Dopico. *Magazine Cultural Galego*, 8 de maio de 2015. Consultado: 26 maio 2015. http://montsedopico.com/entrevistas/retomei-o-vampirismo-para-revivir-o-seu-espirito-transgresor-nunha-clave-contemporanea/.

———. 2015c. “Retomei o vampirismo para revivir o seu espírito transgresor nunha clave contemporánea”. Entrevistada por Montse Dopico. *Protexta*, n. 9 (segunda quenda, xuño): 72–75.

———. 2015d. Entrevista persoal por Lorena López López, 15 de xullo de 2015.

Panero, Carmen. 1989. *Diario do mimo*. Vigo: Galaxia.

Pawley, Martin. 2007. “E a vida continúa”. *Protexta*, n. 4 (outono): 6.

Payo Froiz, Alba. 2010. *O que Darwin non previu*. Santiago de Compostela: Urco.

Pedreira, Enma. 2018. *Besta do meu sangue.* Vigo: Xerais.

Pena Presas, Montse. 2010. “Renovada e coñecida Teresa Moure”. *Faro de Vigo*, 20 de maio de 2010, sec. Faro da Cultura, n. 332: 4.

Peres Gonçalves, Tiago. 2014. *Breve história do reintegracionismo*. Santiago de Compostela: Através.

Pérez Pena, Marcos. 2015. “Prensa e transición política en Galicia: a contribución dos xornais ao proceso de construción identitaria”. Tese, Universidade de Santiago de Compostela.

Pérez Pereiro, Marta. 2004–2005. “Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente”. *Galicia 21,* F: 77–91.

Pérez Rei, Mariña. 2006. *Canícula*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Perkins Gilman, Charlotte. 2008 [1915]. *Herland*. The Project Gutenberg E-book.

Perteghella, Manuela, e Eugenia Loffredo. 2007. *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London: Bloomsbury Publishing.

PGL. 2017. "Uma Rede para comemorar 'Scórpio'". *Portal Galego da Língua*, 5 de outubro de 2017. Consultado: 20 xaneiro 2018. http://pgl.gal/rede-comemorar-scorpio/.

Piñeiro, Ramón. 1974 [1956]. "Carta a Daniel Cortezón". En *Olladas no futuro*, por Ramón Piñeiro, 105–117. Vigo: Galaxia.

———. 1996 [1971]. "Ramón Piñeiro en *Grial*". En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 91–93. Vigo: Xerais.

Pintos, Merche. 1986. "Os mil tonos do crepúsculo". *Andaina*, n. 9 (xaneiro e febreiro de 1986): contracapa.

Polidori, John William. 2004 [1819]. *The Vampyre*. The Project Gutenberg E-book.

Ponte, Pilar. 2009. "Lectura múltiple. A loita armada como tese". *Faro de Vigo*, 25 de xuño de 2009, sec. Faro da Cultura, n. 295: 6.

Pontuale, Francesco. 1997. "The Awakening: Struggles Toward l'Ecriture Feminine". *Mississippi Quarterly*, vol. 50, n. 1: 37–49.

Pozuelo Yvancos, José María. 1996."Canon: Estética o pedagogía?". Ínsula n. 600: 3–4.

Praza Pública (redacción). 2017. "A Gala do Libro Galego xa ten finalistas". *Praza Pública*, 10 de abril de 2017. Consultado: 24 decembro 2017. http://praza.gal/cultura/14015/a-gala-do-libro-galego-xa-ten-finalistas-1/.

Prescott, Sarah. 2003. *Women, Authorship, and Literary Culture, 1690–1740*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

Público (redacción). 2017. "El escándalo de las subvenciones de Feijóo a la lengua gallega en medios". *Público*, 4 de xaneiro de 2017. Consultado: 28 agosto 2018. https://www.publico.es/culturas/escandalo-subvenciones-feijoo-lengua-gallega.html.

Punzon, Carlos. 2000. "Suso de Toro presentou *O país da brétema*, un libro sobre os celtas". *La Voz de Galicia*, 8 de xuño de 2000. Consultado: 20 agosto 2017.

https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2000/06/08/suso-toro-presentou-pais-da-bretema-libro-sobre-os-celtas/0003_65081.htm.

Queipo, Xavier. 1990. *Ártico e outros mares*. Santiago de Compostela: Positivas.

Queizán, María Xosé. 1965. *A orella no buraco*. Vigo: Galaxia.

———. 1984. *Amantia*. Vigo: Xerais.

———. 1988. *A semellanza*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 1992. *Amor de tango*. Vigo: Xerais.

———. 1995. *O solpor da cupletista*. Vigo: Nigra.

———. 1998. *Misoxinia e Racismo na poesía de Pondal*. Santiago de Compostela: Laiovento.

———. 2008. *Antinatura*. Vigo: Xerais.

Quintana Garrido, Xosé e Marcos Valcárcel. 1988. *Ramón Otero Pedrayo: vida, obra e pensamento*. Vigo: Ir Indo.

Quintela, Anxo. 1989. "Marina Mayoral: *O reloxio da torre*". *Grial*, n. 101: 128.

R. C. 2017. "Unha visión galega do bolxevismo nun libro publicado en dúas editoriais e en dúas normativas". *Sermos Galiza*, 1 de novembro de 2017. Consultado: 1 setembro 2018. http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/vision-galega-do-bolxevismo-nun-libro-publicado-duas-editoriais-duas-normativas/20170111203014054099.html.

Rábade Villar, Abe. 2007. "Premios Xerais e pequenos castigos concretos". *AB* (blogue), 10 de xuño de 2007. Consultado: 31 agosto 2016. http://web.archive.org/web/20070716223601/http://aberabade.com:80/blog/index.php/2007/06/10/premios-xerais-e-pequenos-castigos-concretos/.

Rábade Villar, María do Cebreiro. 2010. "Critical Styles: Some Notes on the Functions of Galician Feminist Criticism". En *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women's Writing*, editado por María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios, 55–74. New York: Peter Lang.

———. 2009. “Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism”. *Special Issue of the Bulletin of Hispanic Studies* (“Critical Approaches to the Nation in Galician Studies”), vol. 86, n. 2: 231–248.

———. 2014. “Relatos feministas e literatura nacional: o *amor fati* da crítica”. *Abriu,* n. 3: 133–145.

Radhakrishnan, Rajagopalan. 1992. “Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity”. En *Nationalisms and Sexualities*, editado por Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer e Patricia Yaeger, 77–95. New York: Routledge.

RAG. 2018. “Carlos Núñez pescuda nas raíces musicais da ‘marca celta’”. *Real Academia Galega*, 23 de outubro de 2018. Consultado: 10 decembro 2018. https://academia.gal/inicio/-/asset_publisher/m2gF/content/carlos-nunez-pescuda-nas-raices-musicais-da-marca-celta

RAG-ILG. 1982. *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*. A Coruña, Santiago de Compostela: RAG e ILG.

Redondo Neira, Fernando, e Marta Pérez Pereiro. 2013. “Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego”. *Anuario internacional da comunicación lusófona 2013*, 54–67.

Regueira, Mario. 2007. “Aínda así é unha mágoa”. Comentario en “Premios Xerais e pequenos castigos concretos”, en *AB* (blogue), 13 de xuño de 2007. Consultado: 31 agosto 2016. http://web.archive.org/web/20070716223601/http://aberabade.com:80/blog/index.php/2007/06/10/premios-xerais-e-pequenos-castigos-concretos/.

———. 2008. “Por unha literatura maronda”. *Galicia Hoxe*, 3 de outubro de 2008. Consultado: 28 agosto 2018. http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/unha-literatura-maronda/idNoticia-349148/.

———. 2012. “Vellas loitas, novas armas”. *Sermos Galiza*, 15 de xuño de 2012, n. 2: 24.

———. 2013a. “Matrioshkas”. *Sermos Galiza*, 25 de xaneiro de 2013, n. 32: 26.

———. 2013b. “Vermella nas fronteiras”. *Sermos Galiza*, 31 de outubro de 2013, n. 71: 31.

———. 2015a. “A narrativa na reconstrución do campo literario galego de posguerra. Repertorios e imaxinario nacional no proxecto de Galaxia”. Tese, Universidade de Santiago de Compostela.

———. 2015b. “Magdalena tecnolóxica”. *Sermos Galiza*, 25 de xuño de 2015, n. 151: 43.

———. 2015c. “As arañeiras da revolta”. *Sermos Galiza*, 5 de novembro de 2015, n. 170: 39.

———. 2017. “Ida e volta polo bosque de Percival. Posicións no campo literario na primeira narrativa de Méndez Ferrín (1958–1971)”. En *Estudos literarios e campo cultural galego. En honra do profesor Antón Figueroa, Santiago de Compostela*, editado por Teresa López, Laurence Malingret e Elias J. Torres Feijoó, 259–272. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

———. 2018. “Ana Brouwer e a verdade”. *Sermos Galiza*, 25 de xaneiro de 2018, n. 281: 6.

Reimóndez, María. 2004. *Caderno de bitácora*. Santiago de Compostela: Positivas.

———. 2006. *O club da calceta*. Vigo: Xerais.

———. 2009a. *Pirata*. Vigo: Xerais.

———. 2009b. “The Curious Incident of Feminist Translation in Galicia: Courtcases, Lies and Gender-n@tions”. *Galicia 21*, A: 68–89.

———. 2010. “Por min e polas miñas compañeiras”. En *Mulleres na literatura. II Encontro Cidade da Coruña*, 10–25. A Coruña: RAG; AELG; Concello de A Coruña.

———. 2012. *En vías de extinción*. Vigo: Xerais.

———. 2014. *Dende o conflito*. Vigo: Xerais.

———. 2015. “Teorías e prácticas da tradución feminista e poscolonial no contexto galego: un percorrido pola ideoloxía”. Tese, Universidade de Vigo.

Requeixo, Armando. 2008. “Margarita Ledo Andión, a*vant la lettre*”. *A Nosa Terra*, 5 de setembro de 2008, 34.

———. 2012. “Por ‘queer’ ler a Teresa Moure”. *Diario de Ferrol*, 29 de xullo de 2012, sec. Nordesía, n. 735: 32.

———. 2016. “Importa a Revolución”. *Diario de Ferrol*, 10 de xaneiro de 2016, sec. Nordesía, n. 915: 32.

———. 2018. “Vórtice literario”. *Protexta* (segunda quenda, febreiro), en *Tempos Novos* n. 249: 84.

Rios Bergantinhos, Noa. 2002. *A esquerda independentista galega (1977–1995)*. Santiago de Compostela: Abrente.

———. 2014. “Contemporary Galizan Politics: The End of a Cycle?”. En *A Companion to Galician Culture*, editado por Helena Miguélez-Carballeira, 195–212. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.

Ríos, Carmen, e Manuela Palacios. 2005. “Translation, Nationalism and Gender Bias”. En *Gender, Sex, and Translation: The Manipulation of Identities*, editado por José Santaemilia, 71–80. Manchester; Northampton: St. Jerome.

Ríos, Eli. 2017a. *Luns*. Vigo: Xerais.

———. 2017b. “Os últimos indios”. *A Sega*, agosto de 2017. Consultado: 8 outubro 2018. http://www.asega-critica.net/2017/08/os-ultimos-indios-por-eli-rios.html.

———. 2017. “O que procura esta novela é que reaccionemos”. Entrevistada por Belén Bouzas. *Sermos Galiza*, 21 de setembro de 2017, sec. Fóra de serie, n. 264: 4–5.

Rivas, Manuel. 2004 [1995]. “A lingua das bolboretas”. En *Que me queres, amor?*, de Manuel Rivas, 19–34. Vigo: Galaxia.

———.1998. *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais.

———. 2008. “Irgendwo an irgendwo, nalgures dalgures”. *El País*, 28 de novembro 2008. Consultado: 10 xaneiro 2019. https://elpais.com/diario/2008/11/28/galicia/1227871112_850215.html

Robles, Lola. 2003. “Escritoras españolas de ciencia ficción”. En *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, editado por Alicia Redondo Goicoechea, 179–190. Madrid: Narcea.

Rodríguez, David. 2018. *O canastro sen tornarratos: resistencia popular na era do capitalismo sen democracia: unha ollada galega*. Vigo: Xerais.

Rodríguez, Jennifer Anne. 2016. “Constructing a Feminist Room of Their Own: The Marketing and Reception of María Xosé Queizán and María Reimóndez”. En “The Marketing and Reception of Women Writers in the Twenty-First Century Spanish Nation-State”. Tese, University of Liverpool.

Rodrígez Castelao, Alfonso Daniel. 1922. *Un ollo de vidro*. Ferrol: Céltiga.

Rodrigues Lapa, Manoel. 1958. “A idea da comunhão em Otero Pedrayo”. En *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento*, 73–78. Vigo: Galaxia.

Rodríguez Alonso, Manuel. 2005. “O pracer da novela intelectual”. *Vieiros*, 1 de novembro de 2005. Consultado: 1 abril 2018. http://www.aelg.org/centro-documentacion/autores-as/teresa-moure/paratextos/6661/o-pracer-da-novela-intelectual.

———. 2010. “Novela de profesor”. *Bouvard e Pécuchet* (blogue), 17 de maio de 2010. Consultado: 16 xaneiro 2018. http://bouvard.blogaliza.org/2010/05/17/novela-de-profesor/.

———. 2011. “Volvendo a Tagen Ata”. *Bouvard e Pécuchet* (blogue), 18 de decembro de 2011. Consultado: 19 abril 2017. http://bouvard.blogaliza.org/2011/12/18/volvendo-a-tagen-ata/.

Rodríguez, David. 2018. *O canastro sen tornarratos: resistencia popular na era do capitalismo sen democracia: unha ollada galega*. Vigo: Xerais.

Rodríguez, Eider. 2004. “Actualidad política”. En *Nuestras guerras: relatos sobre los conflictos vascos*, editado por Mikel Ayerbe, 191–202. Madrid: Lengua de trapo.

Rodríguez Fer, Claudio. 1991. *Arte Literaria*. Vigo: Xerais.

Rodríguez López, Emmanuel. 2015. *Por qué fracasó la democracia en España: la transición y el régimen del '78*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rodríguez Rodríguez, Marisol. 2013. *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría femenina: Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Romero, Eugenia. 2012. *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Movable Identities*. Plymouth: Lexington Books.

Romero, Marga. 2011. "Da mellor Moure". *Faro de Vigo*, 13 de xaneiro de 2011, sec. Faro da cultura, n. 356: 6.

Rosales, Manuel. 2005. "Raizames e soños". *Faro de Vigo*, 24 de febreiro de 2005, sec. Faro da Cultura, n. 113: 4.

———. 2007. "Crónica familiar". *Faro de Vigo*, 8 de novembro de 2007, sec. Faro da cultura, n. 224: 4.

Rosewarne, Lauren. 2012. *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*. Lanham: Lexington.

Rousia, Concha. *As sete fontes*. Portugal: ArcosOnline.

Rozados, Lara (Lúa Neghra). 2007. "A ver, tampouco simplifiquemos". Comentario en "Premios Xerais e pequenos castigos concretos", en AB (blogue), 13 de xuño de 2007. Consultado: 31 agosto 2016. http://web.archive.org/web/20070716223601/http://aberabade.com:80/blog/index.php/2007/06/10/premios-xerais-e-pequenos-castigos-concretos/.

———. 2014. "Certames, concursos, xurados e tribunais". *Letra en Obras*, 14 de outubro de 2014. Consultado: 31 agosto 2016. http://letraenobras.com/2014/10/certames-concursos-xurados-e-tribunais/.

———. 2017. "Dez anos de perspectiva". *A Sega*, agosto de 2017. Consultado: 8 outubro 2018. http://www.asega-critica.net/2017/08/dez-anos-de-perspectiva-por-lara-rozados.html.

Ruiz Gestoso, Dolores. 2005. *Dentro da illa*. Vigo: Galaxia.

Ruiz-Huerta Carbonell, Alejandro. 2009. *Los ángulos ciegos: una perspectiva crítica de la transición española, 1976–1979*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Salgado, Daniel. 2007. "Un libro recoge en fotos las maneras de habitar el territorio en Galicia". *El País*, 22 de maio de 2007. Consultado: 8 novembro 2018. https://elpais.com/diario/2007/03/22/galicia/1174562306_850215.html.

———. 2010. "Antón Moreda, histórico galleguista en la resistencia". *El País*, 2 de xuño de 2010. Consultado: 12 xullo 2015. http://elpais.com/diario/2010/02/06/necrologicas/1265410802_850215.html.

———. 2012. "Narrar a asemblea". *El País*, 22 de febreiro de 2012. Consultado: 8 setembro 2016. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/23/galicia/1330031777_265985.html.

Salgado, Xosé Manuel, e Xoán M. Casado. 1989. *X. L. Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.

Salinas Portugal, Francisco. 1996 [1985]. "A Nova Narrativa galega". En *Retorno a Tagen Ata*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, 104. Vigo: Xerais.

San Vicente, Paula. 2007. *Fíos-de-contas*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Sánchez Aríns, Susana. 2013. "Não che tenho medo, lobo, lobo, não che tenho medo". *A Sega*, novembro de 2013. Consultado: 23 agosto 2017. http://www.asega-critica.net/2013/11/nao-che-tenho-medo-lobo-lobo-nao-che.html.

———. 2014. "Estou a fazer o meu pequeno contributo para despirolizar a AGAL". *Plataforma Galega da Língua*, 23 maio de 2014. Consultado: 15 agosto 2017. http://pgl.gal/susana-sanchez-arins-estou-a-fazer-o-meu-pequeno-contributo-para-despirolizar-a-agal/.

———. 2015. *Seique*. Santiago de Compostela: Através.

———. 2018a. “Da simbiose entre as margens”. *A Sega*. 10 de decembro de 2018. Consultado: 15 decembro 2018. https://axendacultural.aelg.gal/2018/12/10/da-simbiose-entre-as-margens-por-susana-s-arins/

———. 2018b. *Tu contas e eu conto*. Santiago de Compostela: Através.

Sánchez Soler, Mariano. 2010. *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España, 1975-1983*. Barcelona: Península.

Sands, Bobby. 1996 [1983]. *Un giorno della mia vita. L’inferno del carcere e la traedia dell’Irlanda in lotta*. Traducido por Silvia Calamati. Milano: Feltrinelli.

Santaemilia, José, ed. 2005. *Gender, Sex, and Translation: The Manipulation of Identities*. Manchester; Northampton: St. Jerome.

Santos, Nanina. 1983. “*Mamá-Fe*, Margarita Ledo Andión”. *Andaina*, n. 5: 14.

Santos Pérez, Antom, e Uxío-Breogán Diéguez Cequiel. 2010. *Antón Moreda, memoria do exílio*. Santiago de Compostela: Asociación Galega de Historiadores.

Scott, Joan Wallach. 1992. “Experience”. En *Feminists Theorize the Political*, editado por Judith Butler e Joan Wallach Scott, 22–41. New York: Routledge.

———. 1999 [1988]. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.

Seara, Teresa. 2016. “Sangue indócil (a menstruación e as súas imaxes literarias)”. En *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación*, editado por Teresa Bermúdez e Mônica Heloane Carballo, 133–158. Vigo: Frank & Timme.

Seargeant, Philip, e Caroline Tagg. 2014. “Introduction: The Language of Social Media”. En *The Language of Social Media: Identity and Community on the Internet*, editado por Philip Seargeant e Caroline Tagg, 1–22. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

———. 1990. *Epistemology of the Closet*. California: University of California.

Segarra, Marta. 2004. “Hélène Cixous, la ‘fiesta del significante’”. En *Lengua por venir = Langue à venir: seminario de Barcelona*, editado por Marta segarra, 23–32. Barcelona: Icaria Editorial.

Sellers, Susan. 1991. *Language and Sexual Difference*. London: Palgrave.

Serém, Xosé Antóm. 2017. Entrevista persoal con Lorena López López, 6 de septembro de 2017.

Shiach, Morag. 1991. *Hélène Cixous: A Politics of Writing*. London; New York: Routledge.

Shippey, Tom. 2002. “Literary Gatekeepers and the Fabril Tradition”. En *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, editado por Gary Westfahl e George Edgar Slusser, 7–24. London: Greenwood Press.

Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London; New York: Routledge.

Sjoberg, Laura, e Caron E. Gentry. 2007. *Mothers, Monsters, Whores: Women’s Violence in Global Politics*. London: Zed Books.

———, eds. 2011. *Women, Gender, and Terrorism*. Athens: University of Georgia Press.

———, eds. 2015. *Beyond Mothers, Monsters, Whores: Thinking About Women’s Violence in Global Politics*. London: Zed Books.

Showalter, Elaine. 1977. A *Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Smith, Barbara. 1979 [1977]. “Toward a Black feminist criticism”. *Women’s Studies International Quarterly*, vol. 2, n. 2: 183–194.

Spender, Dale. 1980. *Man Made Language*. Routledge and Kegan Paul.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1978. “Feminism and critical theory”. *Women’s Studies International Quarterly*, vol. 1, n. 3: 241–246.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1990. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, editado por Sarah Harasym. New York; London: Routledge.

Stoker, Bram. 1995 [1897]. *Dracula*. The Project Gutenberg E-book.

Suárez, Chelo. 2010. *As horas rotas.* Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Suárez Briones, Beatriz. 2013. "Poesía radicalmente antipoética". *Grial*, n. 200 (outubro, novembro, decembro): 91–92.

Sumai, Anxos. 2003. *Anxos de garda*. Vigo: A Nosa Terra.

———. 2005. *Melodía de días usados*. Vigo: Galaxia.

———. 2007. *Así nacen as baleas*. Vigo: Galaxia.

SurOeste. 2007. "O sistema de Teresa Moure". *Nubosidade Variábel* (blogue), 18 de agosto de 2007. Consultado: 2 setembro 2018. http://nubosidadevariabel.blogspot.co.uk/2007/08/o-sistema-de-teresa-moure.html.

Taibo, Ignacio. 1991. *Informe bestiario*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Tarrío, Anxo. 1994. *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Xerais.

Tato Fontaíña, Laura. 2015. "As personaxes no teatro de Roberto Vidal Bolaño". *Boletín da Real Academia Galega*, n. 374: 149–165.

———. 2016. "As figuras femeninas en Ramón Otero Pedrayo: obra dramática e guións". *Madrygal*, n. 19: 189–201.

Thompson, John. 2009. *As novelas da memoria: trauma e representación da historia na Galiza contemporánea*. Vigo: Galaxia.

Thompson, John Patrick. 2011. "Portuguese or Spanish Orthography for the Galizan Language? An Analysis of the Conflito Normativo". En *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global*, editado por Kirsty Hooper e Manuel Puga Moruxa, 143–165. New York: Modern Language Association of America.

———. 2016. *O país da brétema: unha viaxe no tempo pola cultura celta*. Vigo: Xerais.

Torres, Diana. 2014 [2010]. *Pornoterrorismo*. Edición dixital a cargo da autora.

Torres, Xohana. 1971. *Adiós María*. Buenos Aires: Castrelos.

Torres Feijoó, Elias J. 2018a [2013]. “Conflito sociolinguístico, identitário e de cohesão social na Galiza actual: algumas consequências”. En *Sobre conflito linguístico e planificação cultural na Galiza contemporânea. Dez contributos*, editado por Elias J. Torres Feijoó e Roberto Samartim, 201–256. Santiago de Compostela: Através.

———. 2018b [2000]. “Norma linguística e (inter)sistema cultural: o caso galego”. En *Sobre conflito linguístico e planificação cultural na Galiza contemporânea. Dez contributos*, editado por Elias J. Torres Feijoó e Roberto Samartim, 167–200. Santiago de Compostela: Através.

Trigo, Xosé Manuel. 2006. “O Premio Libro Rebumbio”. *Vieiros*, sec. Cartafol de libros, 8 de setembro de 2006. Consultado: 1 abril 2018 a través de *Archive.org*. https://web.archive.org/web/20061023031019/http://www.vieiros.com/publicacions/nova.php?Ed=38&id=52406

Urco Editora. s/d. “Sobre Urco Editora”. *Urco Editora*. Consultado: 24 agosto 2015. http://urcoeditora.com/sobre-urco-editora/.

Urretabizkaiak, Aratxa. 2013 [1998]. *El cuaderno rojo*. Navarra: Pamiela.

Valencia, Sayak. 2014. “Lo que (todavía) puede un cuerpo”. En *Pornoterrorismo*, por Diana Torres, 13–15. Edición dixital a cargo da autora.

Valverde, Alberte. 2007. “Unha panorámica polas estatuas do século XX”. *Grial*, vol. 45, n. 173 (xaneiro, febreiro, marzo): 111–113.

———. 2016. “As aranhas somos bolcheviques”. *Protexta* (segunda quenda, febreiro), en *Tempos Novos*, n. 225: 80–81.

———. 2018. “A posverdade dos paquidermos”. *Grial* n. 219 (xullo, agosto, setembro): 101–102.

Vázquez, Dora. 1971. *Bergantiñá*. Ourense: La Región.

Vázquez, Dora, e Pura Vázquez. 1978. *Dúas novelas galegas*. Ourense: La Región.

Vázquez Fernández, Silvia. 2013. “Translation, Minority and National Identity: The Translation/Appropriation of W. B. Yeats in Galicia (1920–1935)”. Tese, University of Exeter.

Vázquez Freire, Miguel. 2001. *Proxecto pomba dourada*. Vigo: Xerais.

Velasco Souto, Carlos F. 2012. *Franquismo Serôdio e Transiçom Democrática na Galiza (1960-1981)*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Vega, Rexina. 2007. *Cardume*. Vigo: Xerais.

Vidal, Alonso. 2009. “Patricia A. Janeiro, na melhor perspectiva”. *Novas da Galiza*, maio/ xuño de 2009, sec. Cultura, 17.

Vidal Bolaño, Roberto. 1998. *Rastros*. Santiago de Compostela: Positivas.

Vidal, Roi. 2009. “Unha primavera máis”. *Protexta*, n. 12 (outono): 10.

Vieiros. 2005. “O ‘annus mirabillis’ de Teresa Moure”. *Vieiros*, 22 de xuño de 2005. Consultado: 7 maio 2017. http://www.vieiros.com/nova/43780/o-annus-mirabilis-de-teresa-moure.

Vila Barbosa, María Magdalena. 2011. “Primeira aproximación á tradución da literatura galega en Brasil e Portugual”. *Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores*, n. 23: 21–57.

Vila, Carlos. 1993. *Gárgola*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.

———. 1994. *Alén da aventura*. Vigo: Galaxia.

Vilas Losada, Demetrio. 1986. “*Trasalba ou Violeta e o militar morto*, por Margarita Ledo Andión”. *Grial,* vol. 24, n. 91 (xaneiro, febreiro, marzo): 121-122.

Vilavedra, Dolores. 1999. *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.

———. 2005. “Herba moura”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 11: 331–333.

———. 2006. “Atopando o seu espazo: narrativa do ano 2005”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (2005)*, 168–173.

———. 2007. “Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina”. *Madrygal*, n. 10: 145–151.

———. 2008. “Un ano sen turbulencias: a narrativa en 2007”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos (2007)*, 132–138.

———. 2009. “Pasou un verán raro, chega un outono quente”. *El País*, 27 de setembro de 2009. Consultado: 16 xaneiro 2018. https://elpais.com/diario/2009/09/25/galicia/1253873905_850215.html.

———. 2010a. *A narrativa galega na fin de século unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.

———. 2010b. “De autores e editores”. *El País*, 28 de maio de 2010. Consultado: 16 xaneiro 2018. https://elpais.com/diario/2010/05/28/galicia/1275041904_850215.html.

———. 2011. “Memoria y postmemoria: la elaboración de la guerra civil en la narrativa gallega”. *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos.* Universidad Nacional de la Plata, Universidad Nacional de la Plata.

———. 2018. “Singularidades da articulación socio-discursiva da narrativa galega de autoría feminina”. En *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, editado por Maria Boguszewicz, Ana Garrido González e Dolores Vilavedra Fernández, 167–194. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidad de Varsovia.

Villares, Ramón. 2015. “Cultura e autonomía: da esencia á política”. En *Galicia 25, unha cultura para un novo século: Consello da Cultura Galega 1983–2008*, por VV. AA., 25–45. Santiago de Compostela: Consello da Cultura.

Von Flotow, Luise. 1997. *Translation and Gender: Translating in the “Era of Feminism”*. Manchester; Ottawa: University of Ottawa Press.

VV. AA. 1958. *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento.* Vigo: Galaxia.

———. 1990. *Contos eróticos/ Elas*. Vigo: Xerais.

———. 2010. *Mulleres na literatura. II Encontro Cidade da Coruña*. A Coruña: RAG, AELG, Concello de A Coruña.

———. 2016. “O fim do Apartheid”. Consultado: 31 xaneiro 2019. https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdMgZmk3oVswRYf5drPsFj-TdECRLzoMcLhEYMcyQJ-iX8rvA/viewform

———. 2017. *Abadessa, oí dizer. Relatos eróticos de escritoras da Galiza*. Santiago de Compostela: Através.

Walker, Cheryl. 1990. “Feminist Literary Criticism and the Author”. *Critical Inquiry*, vol. 16, n. 3: 551–571.

Wallace, Diane. 2012. “Difficulties, Discontinuities and Differences: Reading Women's Historial Fiction”. En *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, editado por Katherine Cooper e Emma Short, 206–221. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Walsh, Shannon. 2005. “Losers, Lolitas and Lesbos”. En *Seven Going on Seventeen. Tween Studies in the Culture of Girlhood*, editado por Claudia Mitchell e Reid-Walsh Jacqueline, 191–208. New York: Peter Lang.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge.

Whalen, Lachlan. 2007. *Contemporary Irish Republican Prison Writing: Writing and Resistance*. New York: Palgrave Macmillan.

Wilhelmi, Gonzalo. 2016. *Romper el consenso: la izquierda radical en la Transición española (1975–1982)*. Madrid: Siglo XXI España.

Williamson, Milly. 2005. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London: Wallflower Press.

Wisker, Gina. 2009. “Devouring Desires: Lesbian Gothic Horror”. En *Queering the Gothic*, editado por William Hughes e Andrew Smith, 123–141. Manchester: Manchester University Press.

Witz, Anne. 2006. “Anamnesis and Amnesis in Bourdieu’s Work: The Case for Feminist Anamnesis”. En *Feminism after Bourdieu*, editado por Lisa Adkins e Beverley Skeggs, 211–223. Oxford, Malden: Blackwell.

Wollstonecraft Shelley, Mary. 2012 [1818]. *Frankenstein*. Ontario: Broadview.

Wolmark, Jenny. 1994. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism*. Iowa City: University of Iowa Press.

Xanim, Eva. 2015. “Crítica de *Ostrácia*”. *Através*. 22 de outubro de 2015. Consultado: 22 agosto 2017. http://atraves-editora.com/ostracia/2015/10/22/critica-de-ostracia-por-eva-xanin/.

Yáñez, Antía. 2018a. *Senlleiras*. Vigo: Galaxia.

———. 2018b. “Sororidade. Unión. Son palabras que esgazan en mil anacos o patriarcado, o machismo. Sometemento é silencio”. Entrevistada por Montse Dopico. *Praza Pública*, 13 de outubro de 2018. Consultado: 20 Outubro 2018. http://praza.gal/cultura/17613/antia-yanez-lsororidade-union-son-palabras-que-esgazan-en-mil-anacos-o-patriarcado-o-machismo-.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation*. London: Sage.

Zaldua, Iban. 2016. “Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973–2013: Sherezade al revés”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, n. 10: 1141–1156.

Zanger, Jules. 1997. “Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door”. En *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, editado por Joan Gordon e Veronica Hollinger, 17–26. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Zwerman, Gilda. 1994. “Mothering on the Lam: Politics, Gender Fantasies and Maternal Thinking in Women Associated with Armed, Clandestine Organizations in the United States”. *Feminist Review*, n. 47: 33–56.

Zúñiga, Iolanda. 2010. *Periferia*. Vigo: Xerais.

———. 2018. *Natura*. Vigo: Galaxia.