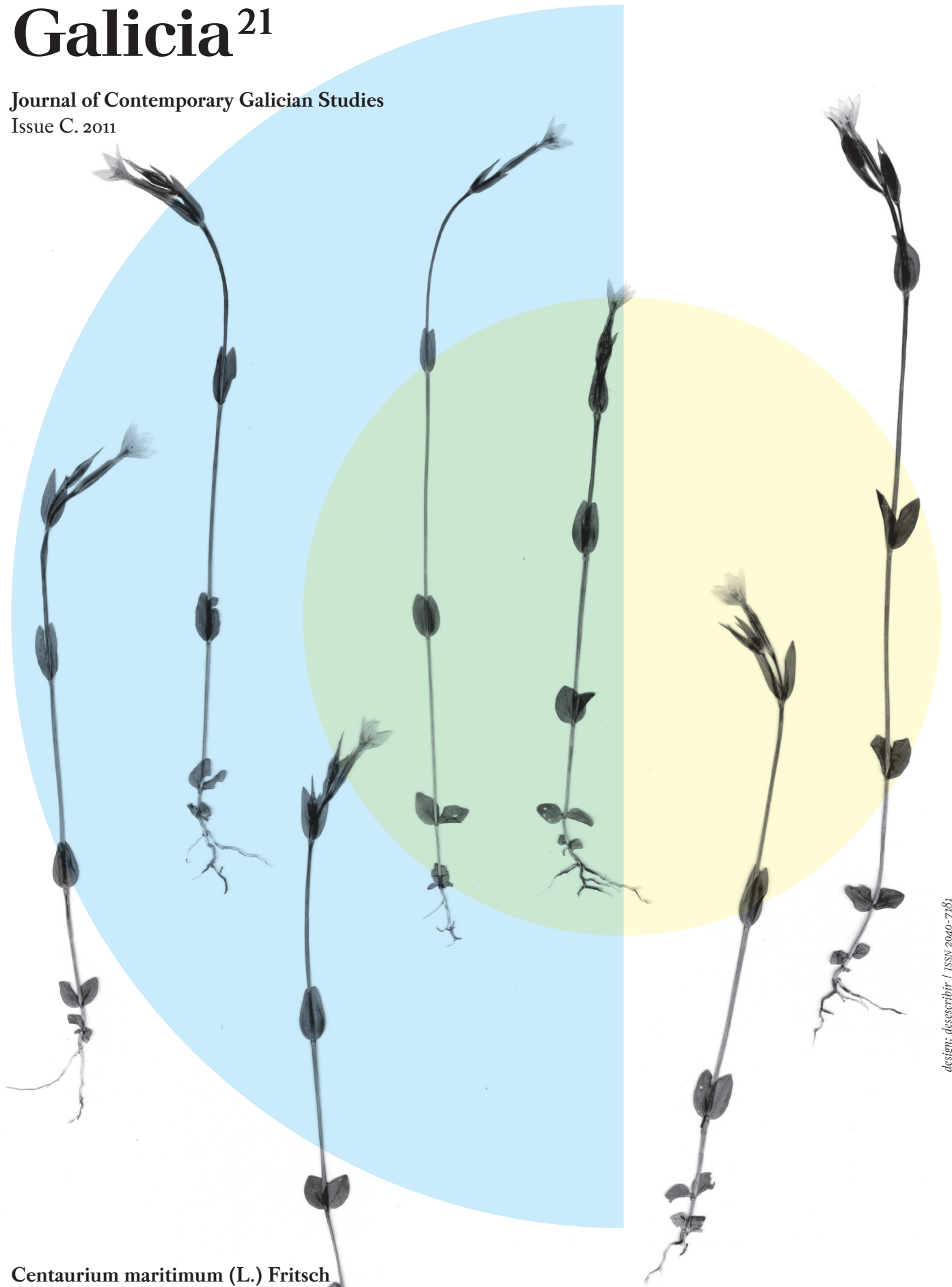


# Galicia<sup>21</sup>

Journal of Contemporary Galician Studies  
Issue C. 2011



**Centaurium maritimum (L.) Fritsch**

*Specimen no.:* Herbario SANT 60045 / *Determinavit:* Javier Amigo, 2008 / *Legit:* J. Amigo / *Date:* 14.06.2008

*Place of origin:* Pontevedra. Agolada, Carmoega / *UTM Coordinates:* 29TNH7336 / *Altitude:* 360 m above sea level

*Habitat:* Found in a cork oak area, on the ditch of a forest track that cuts across it, on clayey soil

[http://www.usc.es/herbario?SANT\\_60045](http://www.usc.es/herbario?SANT_60045)

# 6 Index

<b>A promiscuidade sexual, lingüística e rexional da novela galega do século XIX: un estudo d'<i>A cruz de salgueiro</i> de Xesús Rodríguez López</b> Danny Barreto	03
<b>Pigging in Germany: Emigration and Gendered Subalternity in Roberto Vidal Bolaño's <i>Cochos</i></b> María Liñeira	19
<b>Tomás Barros and his Faust: Love, Mystery and Synchronicity</b> Paul McDermid	40
<b>A busca de identidade: A relación entre o sexo e o xénero n'<i>A semellanza</i> de María Xosé Queizán</b> Marisol Rodríguez Rodríguez	60
<b>Masculine Masochism as Dominant Fiction in Minority Literatures in Spain: An Analysis of Manuel Rivas's Narrative</b> Joseba Gabilondo	78
<b>Escenificando Galicia, escenificando a diáspora</b> Eva Moreda	104
<b>Belén Martín Lucas, ed. <i>Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal</i></b> Vanessa Cerqueira Ogando	111
<b>Burghard Baltrusch, Gabriel Pérez Durán e Kathrin Saringen, eds. <i>Soldando Sal: Galician Studies in Translation &amp; Paratranslation</i></b> Pere Comellas Casanova	115
<b>María Xesús Nogueira, Laura Lojo, and Manuela Palacios, eds. <i>Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women's Writing</i></b> Laura Lonsdale	120
<b>Jonathan Dunne, <i>Anthology of Galician Literature (1196–1981)</i></b> <b>Antonio Raúl de Toro Santos, <i>Breogán's Lighthouse: An Anthology of Galician Literature</i></b> Silvia Vázquez Fernández	124
<b>Luis Manuel Calvo Salgado, ed. <i>Galiza en Suíza: aspectos dunha emigración / Galicien und die Schweiz: Aspekte einer Auswanderung / La Galice en Suisse: aspects d'une émigration</i></b> Rosa María López González	128

## 6 *Article*

# A promiscuidade sexual, lingüística e rexional da novela galega do século XIX: un estudo d'*A cruz de salgueiro* de Xesús Rodríguez López

Danny Barreto  
Vassar College

## *Keywords*

Rexurdimento narrative  
Gender  
Incest  
Queer Theories  
National literary canon

## *Palabras clave*

Narrativa do Rexurdimento  
Xénero  
Incesto  
Teoría *queer*  
Canon literario nacional

## *Abstract*

This article explores how the ideological, linguistic and genre hybridity of the Rexurdimento novel has hindered its incorporation into the canon of Galician national literature. By focusing on issues of language, space and sexuality in *A cruz de salgueiro* by Xesús Rodríguez López, it becomes possible to see the Rexurdimento novel as a queer genre that both draws on traditional markers of national identity and seeks to establish a sense of Galician cultural difference at the same time as it undermines any attempt at limiting this identity to a single territory or language. This novel, as well as others of the nineteenth century, articulates the fear that the limitations on Galician identity imposed by language and traditionalism would lead to cultural endogamy.

## *Resumo*

Este artigo analiza como a hibridez ideolóxica, lingüística e xenérica da narrativa do Rexurdimento ten impedido a súa incorporación no canon da literatura nacional galega. Atendendo a cuestións lingüísticas, espaciais e sobre sexualidade tratadas na novela *A cruz de salgueiro* de Xesús

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

Rodríguez López, este artigo propón que é posible achegámonos á narrativa do Rexurdimento como un xénero *queer*, que cuestiona e, ao mesmo tempo, dialoga cos trazos tradicionais da identidade nacional galega. Simultaneamente, a novela tenta consolidar o concepto de diferenza nacional e problematizar calquera ascrición directa entre esta identidade e unha única lingua ou territorio. Esta novela, xunto con outras publicadas a finais do século XIX, pódese interpretar como unha representación da ansiedade perante o risco de endogamia, que unha concepción tradicional e unitaria da cultura nacional poderían chegar a ocasionar.

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

1

Con esta idea estoume a referir ás teorías sobre a formación da nación moderna que xurdiron dos estudos culturais. *The Location of Culture* (1994) de Homi Bhabha ou *Imagined Communities* (1991) de Benedict Anderson son dous exemplos.

2

O termo *queer*, ás veces empregado como sinónimo da palabra 'homosexual', úsase de xeito moi amplo e variado na crítica e na teoría anglosaxona. A pesar de ser difícil de definir —precisamente porque o que se entende por *queer* é aquilo que nega a categorización— as ideas que Eve Kosofsky Sedgwick expresara no seu libro *Tendencias* (1993) poden sernos útiles neste ensaio: '*Queer* é un momento, un movemento, un motivo constante, recorrente e problemático. O propio termo 'queer' significa *a través de* —da raíz indoeuropea *-twerk*, que tamén deu orixe ao vocabulo alemán *quer* (transversal), ao latino *torquere* (retorcer) e ao inglés *athwart*' (xii). Máis adiante, Sedgwick tamén explora os usos non directamente sexuais da palabra: 'algúns dos estudos recentes máis fascinantes abordan o termo desde perspectivas non estritamente de xénero: por exemplo, o xeito en que a raza, a etnicidade ou a nacionalidade poscolonial se entrelazan con eses e outros trazos de identidade, como discursos fracturadores de identidade' (8-9).

“

A constitución dunha identidade nacional lógrase mediante o proceso polo cal os seus membros proxectan a súa diferenza máis aló das fronteiras da propia nación.<sup>1</sup> Que un poida *saír da nación* lémbra-nos que o contrario tamén pode ser verdade. Pensar a nación como un 'armario' (un 'closet', en inglés) suxire que esta esconde diferenzas nos seus recunchos máis escuros, que limita identidades alternativas e discursos contestatarios tamén xurdidos dentro dela. É importante ter presente que o acto de 'saír da nación' —con todas as súas connotacións sexuais— non é o equivalente a abandonar ou

desfacerse da identidade nacional, senón que debe entenderse como un acto de *queering* coa nación como obxecto, un acto que faría visíbeis aquelas ideoloxías, prácticas, obras e identidades que anteriormente non foran recoñecidas ou que non resisten formas nítidas de categorización. Para os Estudos Galegos, esta nova perspectiva dende o *queer* podería cuestionar a relación tripartita entre nación, lingua e territorio, elementos que serviron de foco arredor do cal se formou a identidade galega.<sup>2</sup>

Coa transición cara a un estado democrático e o recoñecemento oficial de múltiples identidades nacionais dentro do estado español a finais do século xx, varios conceptos e definicións contrapostas á *galeguidade* empezaron a circular nunha Galiza posfranquista que buscaba reclamar a súa identidade nacional. Unha parte considerable da produción crítica máis recente, feita desde os estudos culturais galegos, mostra que as propostas de consolidación de identidade galega que poboan a esfera cultural, van desde o máis tradicional ata o máis moderno —segundo estean influídas por modelos locais ou globais (Colmeiro 2009a, 2009b; de Toro 1995, 2002; Hooper 2011).

Máis aló do carácter endóxeno ou exóxeno de cada proposta, a lingua galega segue a ser en todas elas un elemento distintivo da *galeguidade*.<sup>3</sup> Porén, nos últimos anos artistas e intelectuais comezaron a desenvolver estratexias para crear unha arte galega non rexida unicamente polo proxecto nacional-lingüístico. Constatouse, xa que logo, unha tendencia cara a modos de expresión extralingüísticos e extratextuais como a música ou as artes audiovisuais e performativas, que teñen cada vez máis presenza na produción cultural galega. Do mesmo xeito, tamén se produciron cambios importantes dentro da escrita: autores e autoras contemporáneos teñen creado textos multilingües que anulan a crenza de que a *galeguidade* só pode encontrar expresión a través do galego.<sup>4</sup> Igualmente, aquelas escritoras e escritores que traballaron polo avance dos paradigmas feministas tentaron para encontrar unha voz que expresase en galego a subxectividade da muller galega, buscando unha polifonía sexual e xenérica como alternativa a unha monolítica tradición literaria masculina. Neste grupo destacan, por exemplo, as novelistas Teresa Moure, María Xosé Queizán e Marica Campo.<sup>5</sup> A crítica tamén examinou o pasado identificando as ausencias e os baleiros dunha historia literaria nacional escrita en base ao criterio filolóxico (Hooper 2003, 2005, 2007a, 2007b; Gabilondo 2009), ao xénero sexual (Hooper 2003, 2007a; González Fernández 2003, 2005), e á sexualidade (McGovern 2006, 2009).

Mentres estas voces *saen da nación* creando obras que reavalían as contornas nacionais —ben sexan xeográficas, lingüísticas, culturais, xenéricas ou sexuais—, tamén podemos pensar como o feito de *saírmos da nación* debe implicar unha nova mirada sobre o pasado. Este sería un proxecto que resultaría en, se se me permite emprestar o termo de Eve Kosofsky Sedgwick, unha epistemoloxía do *closet* galego. O grande silencio arredor

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

3

Véxase o foro que serve de introdución a unha edición do *Journal of Spanish Cultural Studies* dedicado aos Estudos Galegos, editado por Kirsty Hooper (2006). Nel varias persoas do campo cultural galego deron a súa definición do que consideraban como rasgos definitorios dun produto cultural galego. A lingua ocupaba un lugar primordial nas súas definicións.

4

Para un estudo sobre algúns/unhas destes/as escritores/as, véxase Hooper (2007c, 2011).

5

Non pretendo suxerir que a literatura de mulleres non teña as súas propias divisións internas nin tampouco asumir que toda literatura feminina ou de mulleres subvirta os sistemas culturais e ideoloxías dominantes. Nesta corrente, véxase, por exemplo, o estudo da obra de Teresa Moure realizada por Helena Miguélez Carballeira (2008).

da homosexualidade no século XIX en Galiza fai difícil esta tarefa. De feito, moitos estudos sobre a literatura actual semellan remitir á idea de que a literatura *queer* galega non ten precursores, cando en realidade eses textos comparten certas resonancias coa literatura do pasado. Por exemplo, pódese pensar en figuras como Emilia Pardo Bazán (considerada unha figura masculina polos seus coetáneos), Valentín Lamas Carvajal (que publicou varios poemas con pseudónimo feminino), ou Eduardo Blanco Amor, como parte dunha historia literaria *queer* de Galiza. Así mesmo recoñecendo que hai pouca literatura etiquetada como *queer* no século XIX, o que si podemos facer é lermos a literatura cunha mirada *queer*. Tal exercicio produciría unha imaxe menos (hetero-)normativa da galegitude, e facilitaría que as autoras e os autores que hoxe en día están a cuestionar definicións normativas da galegitude non semellasen estar saíndo da nada.

O paradigma debuxado nestas liñas pode axudarnos á hora de enxergar unha ollada 'queer' do Rexurdimento galego. Mais a primeira dificultade coa que nos atopamos cando tratamos de ler máis aló do nacional no século XIX é que non hai unha nación establecida desde a que partir, pois os mesmos galeguistas estaban atrapados no que Marcelino Agís Villaverde considera 'o baile terminolóxico e ambigüidade característica do XIX para referirse a Galiza: país, rexión, provincia, nacionalidade' (2001: 129). Tamén é un período no que a relación entre *galegitude*, lingua e nación era, no mellor dos casos, ambivalente. Se, por unha banda, a poesía en galego se estaba a converter no vehículo dunha literatura nacionalista, o castelán seguía a ser a lingua na que se escribía a maioría da prosa. Moitas obras importantes do movemento escribíronse en castelán, mais eran acollidas como textos galegos por parte do público lector, como por exemplo as obras historiográficas de Manuel Murguía. Aínda así, a etiqueta 'Rexurdimento' asóciase convencionalmente coa obra poética en galego dos escritores Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Manuel Curros Enríquez. Do mesmo xeito, as antoloxías e historias literarias que logo se publicarían foron relegando ao esquecemento outras obras do período: textos que tamén enriqueceron o clima intelectual no que foron producidos, axudaron a construír o imaxinario galego e deron visibilidade a Galiza dentro da literatura española. Unha das consecuencias desta escisión foi o predominio dos poetas galegos sobre os autores de prosa (principalmente en castelán) nas definicións de literatura nacional durante o século XX. Mais paralelamente a este proceso de consolidación de certos autores (o masculino aquí é deliberado), tamén se foron relegando moitas escritoras e escritores ao esquecemento ou á invisibilidade crítica, principalmente porque empregaran o español nos seus escritos ou non utilizaran exclusivamente o galego.

En realidade, o monolingüismo galego non se converteu no sinal máis importante da galegitude entre os intelectuais galegos ata a creación das *Irmandades da Fala* no ano 1916. Antes deste período histórico, como sinala Hooper, 'aceptábase sen cuestionamento ningún que a maioría dos escritores galegos non só falaban, senón que tamén publicaban en ambas as dúas linguas. Isto non significa que a lingua non se interprete coma un trazo definitorio, ou que non haxa diferenzas entre as dúas esferas culturais, senón que as fronteiras entre elas son simplemente máis porosas' (2007b: 7). Precisamente, é o movemento a través das fronteiras sociais e lingüísticas deste período (ademais de entre os autores e autoras decote descoidados pola historia e crítica literarias) o que nos permite desenvolver unha visión *queer* do que hoxe se entende pola nación galega lingüisticamente determinada.

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López  
Danny Barreto*

Ao longo do século xx, o uso da lingua galega seguiu demarcando a literatura galega como tal, como pode verse nos textos máis influentes da historiografía literaria galega (Carballo Calero 1975, c1981; Vilavedra 1999). Aínda que tradicionalmente os autores que escribían en castelán quedaron fóra das historias literarias galegas, nos últimos anos percíbese un afán por parte dalgunhas estudosas e estudosos por incorporar estas figuras ás súas análises. Aínda que a finais do século XIX escribir en castelán non significaba non ser galego, a crítica encontrou na temática destes autores e nas súas relacións co resto da comunidade cultural e intelectual da rexión, un fundamento para a súa inclusión nos debates sobre a literatura galega. Por exemplo, no seu artigo sobre a *Revista de Galicia*, Xoán González-Millán caracterizaba a relación que tiña Emilia Pardo Bazán co movemento galeguista non como de simple antagonismo, senón como unha relación complexa que nos permite entender as tensións que caracterizaban a construción dunha nación galega inserida na España finisecular (2004: 62). Así mesmo, o primeiro traballo de Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas* (1895), vén precedido por un prólogo de Manuel Murguía que repetidamente enmarcaba ao Valle-Inclán mozo dentro da tradición galega. Naquel 'hijo de Galicia', Murguía afirmaba que estaban 'manifestas las condiciones especiales de los escritores del país' (ix). Porén, a medida que a lingua se convertía no sinal máis importante da literatura galega, estes escritores foron excluídos do canon galego. Hooper propón que a exclusión destas voces a partir dos anos 20, simbolizou o paso do rexionalismo bilingüe da fin de século ao nacionalismo galego monolingüe. Non obstante, desde unha perspectiva contemporánea, podemos afirmar que estes autores estaban xa a dialogar co proceso de definición e construción nacional galegas, aínda que o fixesen utilizando os códigos non-normativos do monolingüismo castelán ou do xogo textual plurilingüe. Existe xa unha tendencia crecente a resgatar para atención crítica as voces e textos deste corpus non-normativo da produción cultural galega contemporánea. Como sinalara Xelís de Toro, e como exemplificaremos tamén no presente artigo: 'incluílas/os dentro do concepto da cultura galega require unha redefinición dos parámetros empregados para describir a identidade e a cultura galegas' (2002: 350).

Se as historias literarias nacionalistas teñen favorecido a produción literaria en galego no inventario nacional, moitas desas historias tamén consideraron que o galeguismo finisecular encontrou a súa máis alta expresión na produción poética. Un dos aspectos máis interesantes dunha ollada crítica á historiografía literaria galega tería que ser, xa que logo, a escasa atención que ten recibido a prosa do Rexurdimento, mesmo a escrita en galego. Se pensamos que estes textos cumpren cos criterios lingüísticos da historiografía literaria nacional galega, por que teñen sido obviados pola mesma? Poderíase suxerir que o estudo da prosa narrativa en galego dese período —un corpus de textos que foi marxinado tanto no momento da súa publicación como en anos posteriores— permitiríanos desenvolver unha visión *queer* da galegitude, xa que son textos que non se deixan situar facilmente nesa metanarrativa hexemónica da historia literaria galega. Como sinala Dolores Vilavedra en *Historia da literatura galega*, varios factores confluíron para prexudicar o desenvolvemento da novela en galego durante este período e por boa parte do século xx: unha crenza xeralmente aceptada de que o uso do galego como lingua literaria debía limitarse á lírica; a ausencia dun sistema normativo de gramática e ortografía que a regulase; a ausencia dun público lector acostumado a lela; e, finalmente, as poucas oportunidades para a publicación de textos extensos escritos en galego (1999: 141-3).

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

6

Entre estes, Marcial Valladares en *Maxina ou a filla espúrea*, Xesús Rodríguez López n'*A cruz de salgueiro* (1899), e sobre todo, Antonio López Ferreiro n'*A tecedeira de Bonaval* (1894), cuxo prefacio consiste nunha longa xustificación das súas escollas ortográficas.

7

Modesto Hermida é un dos poucos críticos que teñen recoñecido a importancia da novela galega do Rexurdimento. No seu libro *Narrativa galega: tempo de Rexurdimento* (1995), xa afirmou que o xénero ten sido subestimado nos estudos literarios galegos (9-22). Como exemplo desta tendencia da crítica, véxase Tarrío Varela (1994), onde se caracteriza a novela galega finisecular como de escasa importancia.

8

A respecto do marco diaspórico da produción cultural galega finisecular poderíase destacar tamén *Paniagua y compañía* (1878), a novela en castelán de Manuel Curros Enríquez. Para un tratamento dos textos canónicos do Rexurdimento galego a través do marco transatlántico, véxase Gabilondo 2011.

Como moitas voces xa recoñecían nos prefacios das súas obras,<sup>6</sup> a falla de práctica á hora de ler en galego e a carencia dunha norma escrita e gramática presentaban un problema importante para aqueles que querían adaptar unha 'lingua menor' á novela, o xénero que dominaba a literatura europea naquel momento. Para poder superar esas dificultades, escritoras e escritores recorrían a miúdo a unha ortografía baseada na fala oral, introducían castelanismos e combinaban dialectalismos de diferentes partes de Galiza. Como resultado, a finais do XIX a novela galega conformaba un corpus textual variado e multiforme marcado por un rexistro escrito que espeyllaba o oral, un galego endebedado co castelán, e unha mestura de temas rexionais adaptados aos xéneros metropolitanos. Desafortunadamente, o lectorado galego contemporáneo non se ten amosado moito máis comprensivo coa narrativa galega en prosa que o público lector orixinal. No plano crítico tampouco non se lle ten prestado moita atención á narrativa galega do período finisecular e cando a crítica literaria contemporánea si ten reflexionado sobre estes textos, adoita consideralos parte dun xénero empobrecido ao que lle falta tradición, complexidade, importancia e valor estético.<sup>7</sup>

É precisamente a natureza híbrida da novela do chamado Rexurdimento, ao meu entender, o que complicou a súa incorporación ao canon nacional, posibelmente porque abrangue diferentes linguas, espazos xeográficos e ideoloxías. *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares é recoñecida como a primeira novela galega a pesar de que a portada di que é un 'conto gallego-castellano de miña avoa'. Como a súa protagonista epónima, esta é unha novela de orixes lingüísticas adulteradas nun contexto no que a hibridez era unha característica ubicua na meirande parte da prosa galega que se estaba a publicar. *A campaña de Caprecórneca. Novela Gallega. Hestóreca, fantástica e poética* (1898) de Luís Otero Pimentel relata a historia dun home que protagoniza unha viaxe intergaláctica da man de dúas mozas as que lles ten sido infiel, e que resultan ser meigas. A novela está composta en parte por longos versos en castelán, cousa que serve para hibridizar aínda máis unha novela que mestura prosa con poesía. En *¡A Besta!* (1899), un texto no que se fala en éuscaro, galego, castrapo, castelán, italiano, francés e latín, Xan de Masma narra as tribulacións duns irmáns. Mentres a metade da obra é una novela sobre Galiza, a outra metade parece máis ben unha crónica da guerra en Cuba. Tanto o argumento do libro como a súa publicación en Cuba, poñen en cuestión ata que punto a novela galega do XIX pode chegar a entenderse completamente dentro do marco nacional.<sup>8</sup>

A novela galega finisecular é un corpus caracterizado polo seu diálogo coas fronteiras territoriais, sexuais e lingüísticas da cultura galega do período. *A cruz de salgueiro* (1899) de Xesús Rodríguez López representa, dun xeito case exemplar, todas estas características. Salgueiro escribiu tamén outros textos novelísticos en galego: *O Chufón* (1915), unha obra teatral, e *Cousas das mulleres* (1890), unha obra poética que Ricardo Carballo Calero considerou 'un verso que é prosa medida' (1981: 435). Leopoldo Pedreira falou de Rodríguez López coma un dos poetas máis destacados da Galiza rural, xunto con Valentín Lamas Carvajal. O seu libro *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares* (1895) é un estudo antropolóxico sobre as crenzas tradicionais do pobo galego. Tamén foi autor de obras de interese máis ben social, como por exemplo, *Defensa de las feas, estudio social* (1898) e *Las preocupaciones en medicina: conocimientos útiles a la familia: Reglas para conservar la salud, para no dejarse engañar por los curanderos y para conocer a los médicos* (1896).

Na lectura d'*A cruz de salgueiro* que propoño aquí, suxírese que o texto pode ser lido como unha novela sobre as dificultades de *saír da nación*,



*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López  
Danny Barreto*

ou se se quer, sobre a endogamia, a exogamia e como estas interactúan para crear una identidade galega. *A cruz de salgueiro* presenta varios obstáculos ao seu lectorado pasado e presente, non só polo xogo plurilingüe que caracteriza o texto, inherente á maioría das novelas da época, senón tamén polo enleado do seu argumento e estrutura. Os escasos estudos sobre a novela xa teñen salientado a súa confusa estrutura. Modesto Hermida, por exemplo, sinalou que certos elementos interrompen a unidade da obra, entre estes as 'inconexas actividades dos personaxes, [a] desbordante abundancia dos mesmos, sen unha xerarquización estrutural na súa condición de actantes, e [a] ausencia de linealidade da acción, que nos fai pensar nun libro composto por sucesión de anécdotas autónomas' (1995: 89). Carballo Calero sinalara tamén que non hai unidade de espazo nin de tempo na novela (1981: 436), e que ademais do numeroso dos personaxes, a fragmentación acentúase polo feito de que non hai un protagonista claro, senón que 'Estebo [sic], Mingas, Berta, Caitano, Martiño, Pancho, Adelaira, Delores, adiántanse, cando lles chega o turno, ao borde do proscenio, pra interpretar o principal papel. Pertecen estes persoaxes a diversas crases sociás. Señores e criados, cidadáns e campesiños, universitarios e artesáns' (1981: 443). Pódese suxerir tamén que a obra defraudaba todas as expectativas arredor da novela rexional, no tocante aos elementos de color local que cabía agardar neste xénero. Desprovisto de meigas, compañías, gaiteiros, pazos, muiñeiras e outras convencións da literatura galega do tempo, n' *A cruz de salgueiro* son o sexo, o engano, o boxeo, a violencia física e as tensións de clase os elementos que adornan un argumento no que unha morea de personaxes se moven por diferentes zonas do reino español, entretecendo unha rede de relacións amorosas, alianzas e rivalidades.

O que segue é unha breve síntese do argumento na novela. *A cruz de salgueiro* é a historia de dous enredos amorosos: o que se desenvolve entre Berta, Caitano e Panchiña, que está, á súa vez, enmarcado na historia de Mingas, Estevo e Delores. Berta, unha criada que saíu da súa vila para buscar traballo en Lugo, serve na casa duns señores. O fillo destes, Caitano, namóraa, engánaa e déixaa embarazada. Para evitar calquera escándalo, a familia envía a Caitano a Madrid, onde se namora de Panchiña. A relación entre a moza e o mozo pon ciumento a Martiño, ex-mozo de Panchiña. Martiño á súa vez ten dúas mozas: Adelaira e Locaia. Martiño acosa constantemente a Caitano, rétao a un duelo e chega a atentar contra a súa vida na rúa.

Segundo o narrador, 'Caitano e Martiño son dous tipos moi distintos' (94). Isto é evidente se temos en conta os seus aspectos e os seus temperamentos. Caitano é moreno e dunha disposición máis ben tranquila, mentres que Martiño é louro e máis agresivo (98). Non obstante, máis aló destas inconmensurabilidades superficiais podemos ver a Martiño como o *doppelgänger* de Caitano e, como acontece na maioría dos dobres na literatura decimonónica (Sedgwick Kosofsky 1986: 13), este vencello une aos dous mozos nunha relación violenta e destrutiva. Martiño mesmo se refire explicitamente a esta circunstancia, cando exclama: 'teño que matar a ese home que é como a miña sombra' (92). A crítica ten estudado o papel dos dobres na literatura do XIX, particularmente na novela gótica. Para a especialista en teoría *queer* Judith Halberstam, os dobres e os monstros da literatura do XIX entran na novela 'coma un momento sintomático no que as fronteiras entre o bo e o malo, o san e o perverso, o crime e o castigo [...], o interior e o exterior se disolven e ameazan a integridade da propia narrativa' (1995: 2). Así acontece n' *A cruz de salgueiro*, onde a aparición do *doppelgänger* esborralla

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López  
Danny Barreto*

9

Noutro momento, a Estevo -un dos personaxes galegos- alguén lle di 'los gallegos tenéis mucho de andaluces' (265), co que tamén se berra a diferenza co español.

a diferenza que a novela rexionalista se esforza por establecer respecto á novela española. Se a primeira vista o galego e o madrileño son 'moi distintos', pronto vemos que Caitano e Martiño comparten moitos das súas eivas: os dous son mullereiros, ambos os dous destacan na pelexa e no xogo; mesmo parece que Caitano supera moitas veces ao seu homólogo nestas actividades, que na novela aparecen representadas como vicios urbanos da capital española. Deste xeito a novela acurta a distancia entre o referente galego e o español.<sup>9</sup>

Estes dobres españois do galego poden explicarse coa observación de Fred Bottig, que no seu estudo sobre o gótico interpreta a aparición dos *doppelgänger* como 'a alienación do suxeito humano da cultura e do idioma nos que se encontra' (1996: 12). Noutro nivel de análise, varios personaxes dentro da novela manteñen unha relación de ambigüidade coa lingua. Os nomes outorgados aos personaxes, por exemplo, fan que sexa difícil distinguir os que son galegos dos demais. Para o lector local, nomes como Martiño e Panchiña dan un aire de familiaridade a personaxes que son, en realidade, españois. Pero o caso de maior alleación da súa cultura e da súa lingua é o da galega Delores, que ignora o seu propio parentesco galego, e que tamén aparece na novela como a española Dolores, desdobrándose así lingüisticamente para ser o seu propio *doppelgänger*. Dentro da novela existe, xa que logo, a posibilidade e o risco constantes de confundir aos galegos cos españois.

Aínda que Caitano e Martiño son os únicos personaxes que se poden interpretar en clave de 'dobres góticos', certas situacións e personaxes aparecen tamén duplicados, e reflectidos máis adiante na novela a través da subseguinte xeración. Por exemplo, o enredo entre Berta, Caitano e Panchiña vaise repetir despois entre Mingas, Estevo e Delores. É máis, a traxedia que acontece nesta última xeración depende das complicacións nas vidas da xeración anterior. Caitano recibe a nova de que a embarazada Berta está en Madrid e teme que esta poida interferir no matrimonio pendente entre el e Panchiña. Caitano págalle a Berta un diñeiro para que desapareza da súa vida coa súa filla Delores. Pero a Berta róuballe a nena sen que esta poida chegar a atopala nunca. Mentres tanto, Caitano e Panchiña casan e teñen un fillo, Estevo. Panchiña, coñecendo da existencia de Berta, declara no seu leito de morte pouco despois de dar a luz que quere que esta críe ao seu fillo. Caitano, cumprindo co desexo da súa defunta esposa, entrégalle o neno a Berta e viaxa a Cuba en busca dunha herdanza de Panchiña para non volver endexamais. Ao non ter noticias del, Berta toma a Estevo e volve a Galiza onde o cría como se fose o seu fillo. Despois de moito tempo, Caitano volve a Madrid pero non pode encontrar a Berta. Un día ve unhas mozas dun hospicio e nota que unha se arremedaba moito a Berta. Cando é capaz de identificar á nena como Delores, decide adoptala e lévaa con el a Logroño sen lle revelar nunca que ela é a súa verdadeira filla. Anos despois, mentres Caitano está en Bilbao, aparece un mozo galego en Logroño en busca de traballo. O rapaz galego non é outro que Estevo, que se namora de Delores e déixaa embarazada, sen saber que é a súa irmá. Caitano descobre todo polo seu capataz, prohíbe o seu matrimonio e manda a Delores ao País Vasco. Pola súa parte, Estevo volve á súa aldea, coñece a Mingas e ten un fillo con ela. Pero sae novamente en busca de traballo e atópase outra vez con Delores e coa súa filla Marica en Bilbao. Decide deixar a Mingas e casar con Delores. Berta entón confésalle ao seu fillo a verdade sobre o seu parentesco, facendo que este se decate de que é fillo de Caitano sen nunca sospeitar que Delores podía ser a súa irmá. Cando finalmente se presenta ante o seu pai, despois dun breve momento de ledicia, Caitano exclama:

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López  
Danny Barreto*

‘¡Esa muller non pode casar contigo, porque esa muller é túa irmá!’ (295). Ao escoitar tal, Delores enferma e ten que ser internada nun manicomio. Estevo volve entón a Galiza a casar con Mingas.

Cando se analizan os personaxes secundarios e as relacións sexuais deste enleado argumento, a novela vaise complicando aínda máis. As redes sexuais que unen aos personaxes tamén unen diferentes xeografía do estado español. Por exemplo, Caitano, Berta, Estevo e Mingas son de Galiza; Panchiña é unha cubana de orixe asturiana que vive en Madrid; Locaia, unha das mozas de Martiño, é de Andalucía e xunto coa súa irmá mocea cos seus pretendentes, que veñen das Filipinas e viven en Madrid; Delores, de orixe galega, é de Madrid e críase na Rioxa e no País Vasco. Deste xeito, a novela converte a capital española nun espazo de promiscuidade sexual e rexional, un espazo que vai ser abandonado polos personaxes principais. Berta e Caitano fican en Lugo, mentres Mingas e Estevo marchan cara a Bilbao. Ao final, Rodríguez López é fiel ao seu proxecto rexionalista, distanciando aos personaxes da súa novela da promiscuidade de Madrid e facéndoo vivir vidas máis decorosas nas rexións provincianas.

As conexións sexuais, ademais de ser encontros entre diferentes rexións, tamén son situacións de cruce lingüístico. Unha das cousas que máis ten subliñado a crítica d’*A cruz de salgueiro* é que na novela todos os personaxes falan galego, ata os que non son galegos (Carballo Calero 1981 437; Hermida 1995 89). Aínda que os diálogos están escritos en galego, o lector ten que supoñer que algunhas conversas tiveron lugar en castelán. Por exemplo, cando nunha escena Berta fala coa irmá de Martiño sobre a política lingüística de Galiza, esta dille á criada galega:

—Eu pensei que en Galicia non falaban as criadas de servir tan ben o castelán.

—Señora, eu ben non falo porque non son estudiada, pero en Galicia ata polas aldeas falan o castelán, de modo que o poidan entende-los señores na cidade e as cántigas que botan todas son feitas en castelá.

—Si, xa sei que choca a moitos que os segadores que van á Rioxa falan entre eles sempre en galego e cantan case decote en castelán, pero eu pensei nas cidades de Galicia a xente do pobo falase no seu dialecto, como fan os cataláns e os vascos, que falan en catalán e en vasco.

—Alí falamos segundo cadra; pero conversando coas señoras, todas falamos castelán. (137-8)

Xunto coa descrición da mentalidade galega que fai Caitano cando un compañeiro na universidade utiliza o refrán: ‘o galego que sae listo, sae de verdade’ (95) e a descrición que fai da paisaxe galega como terra encantada e fermosa (227), a conversa de Berta ofrece unha das poucas descrições sobre a vida social de Galiza, a pesar de que no prólogo Rodríguez López chama a novela ‘una obra de costumbres gallegas’. Carballo Calero xa cuestionara o valor desta categorización, ao insistir en que ten ‘tanto ou máis de costumes madrileños da clase media que de costumes galegos campesiños’ (1981: 443). O uso do galego como lingua de todos os personaxes, é unha das características da obra de Rodríguez López. Noutras novelas galegas da época onde figuraban personaxes de distintas clases sociais como *Maxina ou a filla espúrea*, si se daba a excisión lingüística entre unha clase alta castelánfalante e un campesiñado galegofalante. Para Carballo Calero, o uso uniforme do galego n’ *A cruz de salgueiro* ‘supón un progreso na dignificación

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

do galego. Valladares fai falar aos señores en castelán. Rodríguez fai falar en galego a todo o mundo, labregos e señores, galegos e non galegos' (1981: 443). Igual que na novela se mesturan persoas e rexións tamén se mesturan as linguas, de xeito que se invirte a realidade social imaxinando outra na que a señora española se dirixe en galego á criada galega. Ao facer isto, Rodríguez López reafirma de novo certo grao de dominio lingüístico e rexional sobre a metrópole no seu texto.

O feito de que o autor utilice só o galego ao longo do libro fai que mereza unha especial atención o único momento de diglosia no texto, cando Estevo se encontra con Delores por primeira vez en Logroño. A seguir reproduzo o diálogo que marca o seu encontro:

- Vaia uns caraveis que se dan por esta terra.  
—¿Qué quiere decir eso, gallego?  
—Isto quiere decir que esa porta parece una roseira que dá cobiza vela, e que fai caer na tentación de roubar ó home máis santo.  
—En fin, si no te explicas mejor nos quedamos en ayunas [...] Me parece muy picarón, ¿de qué punto eres de Galiza?  
—De Lugo.  
—De esa tierra es mi señor, yo desearía verla.  
—Élle, pois, moi bonita, e é terra onde a levaría eu a vostede de boa gana.  
—Ya tendrá allá alguna galleguina que le sorberá el seso.  
—Alá nunca vin muller capaz de facerme iso porque alá non hai ningunha meiga que teña tantos feitizos para o meu corazón coma vostede [...] (264-5)

Para Carballo Calero, esta interrupción do castelán dentro da novela non é máis que unha 'inxustificada [...] esceición' (1981: 443). Na miña opinión, esta escena constitúe, porén, un momento clave dentro do texto, que nos permite entender ata que punto a tensión entre a exogamia e a endogamia é un dos motores principais da obra.

Ao final deste intercambio prosmeiro, a muller que os lectores coñeceran como Delores preséntase como 'Dolores' (266), converténdose, como xa dixemos antes, no seu propio *doppelgänger* español. Así, este encontro entre o galego Estevo e a española Dolores parece dar comezo á relación que cruza máis fronteiras territoriais, nacionais e lingüísticas. O paradoxo é que este momento exogámico é, en realidade, o momento máis endogámico: os irmáns galegos, separados por nación e lingua, son incapaces de recoñecer o seu parentesco común.

O incesto é un motivo recoñecíbel en varias novelas galegas deste período. Os casos máis famosos se cadra son as relacións incestuosas entre Perucho e Manuela en *Los pazos de Ulloa* (1886) e *La madre naturaleza* (1887) de Emilia Pardo Bazán. Tamén é un tema en *Maxina*, onde Maxina e o seu irmán descubren que poden casar porque en realidade son medios irmáns. En *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro o incesto é unha ameaza constante, xa que Alberto persegue a Esperanza sen saber que é a súa propia filla. No seu libro *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Jo Labanyi propón que a novela da muller adúltera e da prostituta eríxese en narrativa emblemática da España finisecular. Se a inquietude polas relacións sexuais fóra da familia serve de metáfora das ansiedades nacionais durante a Restauración na novela española (Labanyi 2000: 386-7), eu proporía que na novela galega do Rexurdimento, a preocupación principal xira arredor das

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López  
Danny Barreto*

relacións sexuais dentro da familia. N' *A cruz de salgueiro*, a promiscuidade sexual característica de Madrid e, xa que logo, da novela española, tórnase en incesto para os personaxes galegos que se achegan a elas (á cidade e á súa literatura).

Jo Labanyi entende o incesto nas novelas de Pardo Bazán como un problema rural, unido estreitamente ao estado de decadencia económica no que se encontraban as zonas rurais de España por mor das políticas económicas do goberno centrista. Para ela o incesto nesas obras debe lerse paralelamente xunto con outras novelas rurais como as de Pereda e Varela (2000: 265-384). Porén, cabería estudarmos o incesto non só como un problema rural, senón tamén rexional, na literatura galega: un problema que está ligado ás preocupacións sociais expresadas pola intelectualidade galega do período. O medo á endogamia aparece na novela galega xusto no momento no que as fronteiras nacionais de Galiza empezaban a se erguer. Unha *galeguidade* nacente estaba por articularse e redefinir a súa relación coas ideas de nación e de lingua, así como a súa relación con España e co resto do mundo. O interese pola endogamia e pola exogamia a finais do XIX pode entenderse como o resultado da ansiedade perante unhas propostas culturais máis ou menos endóxeas e exóxeas, segundo o grao en que propoñían identidades tradicionais ou modernas.

A novela galega finisecular ofrécenos un corpus textual fértil á hora de explorar e reconciliar estas propostas. No caso particular d' *A cruz de salgueiro*, a endogamia aparece como algo que debe de ser evitado, pero tamén como o resultado dun exceso de exogamia. Rodríguez López propón con esta obra que o que xera as circunstancias nas que os vencellos familiares e sanguíneos se cruzan ou mesturan, é unha *galeguidade* que se desvía demasiado da terra e da lingua. N' *A cruz de salgueiro*, ter saído demasiado lonxe da nación dificulta o recoñecemento entre galegas e galegos, no só entre Estevo e Delores senón tamén entre Estevo e Mingas. Cando Estevo volve á aldea a dicirlle a Berta que pensa deixar a Mingas e casar con Delores, atópase con Mingas no camiño. Esta ve a Estevo e ao seu compañeiro, pero 'como ningún dos dous falou unha palabra mentres pasaron, Mingas seguiu o seu camiño pouco a pouco por ver se os sentía falar, por se na voz coñecía a aquel que tanto reparaba nela; pero que non puidera coñecer pola escuridade da noite e a sombra que daban os cabalos' (67). Mingas conclúe que Estevo debe de ser algún 'forasteiro' (68). Sen a lingua, Estevo é irrecoñecíbel para Mingas. Sen unha voz familiar só pode inferir que ten que ser unha persoa de terra allea.

Nestas dúas escenas, o feito de que Delores/Dolores e logo en Estevo non recorran ao galego borra as súas identidades verdadeiras ata para os seus parentes e as súas amantes. Por unha banda, isto suxire a importancia da lingua galega, e serve de testemuño á incipiente relación entre a *galeguidade* e a lingua galega que moitos textos do Rexurdimento xa tentaban alicerzar. Por outra banda, o feito de que sen a lingua galega o suxeito galego (auto-)percíbese como estranxeiro, parece suxerir que a dependencia da lingua galega como único sinal de *galeguidade* é, en por si, problemática. Os personaxes non deixan de ser galegos por non falar en galego, só ocultan a súa identidade. Levado ao campo da crítica cultural, este determinismo lingüístico ten sido o que fixo difícil interpretar a novela galega en castelán como un xénero importante durante o Rexurdimento galego.

A opinión do compañeiro español de Caitano que dixera que Galiza non tiña figuras ilustres porque 'galego que sae listo, sae de verdade' é discutida non só por Caitano senón tamén a través do propio

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

desenobelamento da novela. Saír da nación non é sinal dunha mente asisada senón de tolemia: a transgresión dos límites sexuais, rexionais e lingüísticos resulta non só no incesto senón tamén na tolemia final dos personaxes. Cando se descobre a relación incestuosa entre Estevo e Delores, esta enferma e logo 'a pobriña entolecera' (296), terminando os seus días nun manicomio. Outras novelas onde tamén se exploraba a problemática da endo/exogamia igualmente ofrecían a loucura e o encerro, case sempre dunha figura feminina, como único final posíbel. Carballo Calero xa anotara que a novela de Rodríguez López e *Maxina* teñen en común que en ambas as dúas alguén acaba por tolear (1981: 437), pero non intenta entender o valor simbólico destes finais. En *Maxina*, cando se está por organizar a voda dos medios irmáns, Otelia, a nai de Maxina, ten un ataque: '¡¡¡Loquera!!!' (162), e marcha ao manicomio. En *La madre naturaleza*, cando Manuela se decata de que Perucho é o seu irmán ten un ataque de nervios. Como narra outro personaxe, sofre 'convulsiones, lloreras, soponcios... Desvaría un poco...; yo creo que hay delirio' (1972: 284); Manuela evita o manicomio pero ao final decide vivir encerrada no convento (319). Cando o protagonista d'*A campaña de Caprecórneca* esperta, despois de pasar unha noite cos seus amantes viaxando pola galaxia, exclama: '¡Eu toleei!' (1994: 210). Cando máis parece que saíu de Galiza cos seus amantes, descobre que en realidade está só no medio dunha mesta fraga galega. En todas estas novelas o acto de *saír da nación* no lles resulta tan sinxelo como lles parece aos seus personaxes, e todos eles aprenden que tratando de saír poden atoparse máis dentro ca nunca.

*A cruz de salgueiro* é unha novela cuxo estilo e argumento saen do nacional nun momento histórico no que a maioría da literatura ofrecía imaxes de Galiza e da *galeguidade* folclóricas e costumistas. É unha novela que foi máis aló dos límites da literatura galega do momento, á vez que axudou a fortalecer a lingua local como modo de expresión literaria. Por outra banda, é unha novela que advirte sobre os riscos de ir demasiado lonxe da nación e sostén que unha *galeguidade* exóxena no extremo sería equivalente a unha perigosamente endóxena. O texto novelístico decotío dilúe as diferenzas entre interior e exterior, Galiza e España, o galego e o español. Mesmo na súa proposta final, mostra certa ambigüidade respecto da problemática entre ficar dentro ou fóra do marco territorial galego: a metade dos personaxes principais, Berta e Caitano, deciden ficar en Galiza e a outra metade, Migas e Estevo, múdase a Bilbao. O abandono absoluto de Madrid establece unha *galeguidade* que se independiza da metrópole, á vez que a mudanza dalgúns dos personaxes a Euskadi xera unha *galeguidade* que mantén un pé a cada lado da fronteira galega. A idea profesada por numerosos artistas e intelectuais de que a identidade galega ten que entenderse como unha identidade que por definición traspasa límites xeográficos (Hooper 2005, 2006; Colmeiro 2009; Romero 2006; Bermúdez 2002), ou unha literatura que reconcilia o interior co exterior, pode verse xa en varias novelas do XIX. Como n'*A cruz*, en *Maxina* ou *a filla espúrea*, tamén os irmáns casan entre eles (mostra do elemento endóxeno), mais múdanse a Madrid a buscar o seu final feliz (mostra do elemento exóxeno).

A finais do século XIX, unha nova xeración de artistas galegos como Rodríguez López buscaba reconciliar as estratexias endóxenas e exóxenas para alicerzar unha identidade galega nun novo século. Hoxe en día é posíbel que as novas condicións sociais e económicas que rexen a produción e a circulación da *galeguidade* permitan que os artistas do XXI vaian máis aló que os seus precursores, e tamén permitan tratar nos debates sobre a *galeguidade*

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

cuestións de xénero e sexualidades alternativas, así como de circunstancias marcadas polo plurilingüismo ou a hibridez cultural. Superar os límites do debate gramatical e ortográfico arredor da lingua galega e tratar de adaptar cuestións rexionais á novela (daquela considerada o xénero 'moderno' por excelencia), foron tarefas difíciles para os novelistas do Rexurdimento galego. O narrativa da promiscuidade sexual, rexional e lingüística proposta por Xesús Rodríguez López pódese ler como unha novela 'rurbana' do Rexurdimento que ofrecía unha forma de hibridación cultural ou identitaria análoga á que ofrece grande parte da produción cultural galega de hoxe en día. Un proxecto cultural que procura combinar o novo e o tradicional a través de novas configuracións, tamén debe buscar novas formas de interpretar a literatura galega do pasado, así como novas maneiras de ler que nos permitan ver máis aló do nacional. *A cruz de salgueiro* representa como a novela galega do século XIX, con todas as súas ambigüidades arredor dos binomios nación/rexión, lingua/dialecto, tradición/modernidade, ofrece un punto de partida dende onde comezar a pensar a (re)definición da cultura nacional no século XXI.



*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

## Obras citadas

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino, 2001. *Crónica viva do pensamento galego* (Vigo: Galaxia).
- BERMÚDEZ, Silvia, 2002. 'La Habana para un exiliado gallego: Manuel Curros Enríquez, *La Tierra Gallega* y la modernidad transatlántica', *MLN* 117.2: 331-342.
- BOTTIG, Fred, 1996. *Gothic* (New York: Routledge).
- CARBALLO CALERO, Ricardo, 1975, 1981. *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia, 3ª edición).
- COLMEIRO, José. 'Peripheral Visions, Global Positions: Remapping Galician Culture', *Bulletin of Hispanic Studies* 86(2), 2009: 13-30.
- \_\_\_\_\_, 2009b. 'Smells Like Wild Spirit: Galician *Rock Bravú*, Between the Rurban and the Glocal', *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.2: 225-240.
- DAVIS, Stuart, 2007. 'Que(e)rying Spain: On the Limits and Possibilities of Queer Theory in Hispanism', en H. Buffery, S. Davis & K. Hooper, *Reading Iberia: Theory, History, Identity* (Oxford: Peter Lang). 63-80.
- DE TORO SANTOS, Xelís, 2002. 'Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity', en J. Labanyi, *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (New York: Oxford University Press). 237-254.
- \_\_\_\_\_, 1995. 'Negotiating Galician Cultural Identity', en J. Labanyi & H. Graham, *Spanish Cultural Studies: an Introduction* (New York/Oxford: Oxford University Press). 346-351.
- GABILONDO, Joseba, 2009. 'Towards a Postnational History of Galician Literature: On Pardo Bazán's Transnational and Translational Position', *Bulletin of Hispanic Studies* 86.2: 251-269.
- \_\_\_\_\_, 2011. 'Toward a Postnational History of Galician Literature: Rereading Rosalía de Castro's Narrative as Atlantic Modernism', en K. Hooper e M. Puga Moruxa (eds) *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global* (New York: Modern Language Association of America). 74-95.
- GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, Helena, 2003. 'Mulleres e ficción en Galiza ou a necesidade de superar os estado carenciais', en B. Fortes ed., *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco). 45-60.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Elas e o paraugas totalizador: Escritoras, xénero e nación* (Vigo: Xerais).
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoan, 2004. 'E. Pardo Bazán y su imagen del 'Rexurdimento' cultural gallego en la *Revista de Galicia*', *La Tribuna: Cuadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán* 2: 35-64.



*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

- HALBERSTAM, Judith, 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Durham, US/London: Duke University Press).
- HERMIDA, Modesto, 1995. *Narrativa galega: tempo do Rexurdimento* (Vigo: Xerais).
- HOOPER, Kirsty, 2003. 'Girl, Interrupted: The Distinctive History of Galician Women's Narrative', *Romance Studies* 21(3): 101-114.
- \_\_\_\_\_, 2005. 'Novas cartografías nos estudos galegos. Nacionalismo literario, literatura nacional, lecturas posnacionais', *Anuario de Estudos Galegos*: 64-73.
- \_\_\_\_\_, 2007a. 'Alternative Genealogies? History and the Dilemma of 'Origin' in Two Recent Novels by Galician Women', *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10: 45-58.
- \_\_\_\_\_, 2007b. "'This Festering Wound': Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse', en C. Sánchez-Conejero ed. *Spanishness in the Spanish Novel and Film* (Newcastle: Cambridge Scholars' Press). 147-156.
- \_\_\_\_\_, 2007c. 'Toward a Poetics of the Postnational: The Use(s) of Language in Galician Diaspora Poetry', conferencia lida na *MLA Convention* (Sheraton Chicago Hotel and Towers, Chicago, 27 Dec. 2007).
- \_\_\_\_\_, 2011. *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics* (Liverpool: Liverpool University Press).
- HOOPER, Kirsty, ed., 2006. 'Forum', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 7.2: 103-122.
- LABANYI, Jo, 2000. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (New York/Oxford: Oxford UP).
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, 1985. *A tecedeira de Bonaval*, en X.A. Palacio & B.A. Roig (Vigo: Xerais).
- MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena, 2008. 'Inaugurar, reanudar, renovar: A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea', *Anuario de Estudos Galegos* 2006: 72-87.
- MIRA, Alberto, 2000. 'Laws of Silence: Homosexual Identity and Visibility in Contemporary Spanish Culture', en B. Jordan & R. Morgan-Tamosunas *Contemporary Spanish Cultural Studies* (London: Arnold). 241-250
- \_\_\_\_\_, 2004. *De Sodoma a Chueca: historia cultural de la homosexualidad en España 1914-1990* (Madrid: Egales).
- MURGUÍA, Manuel, 1895. 'Prólogo', In *Femeninas*, Ramón del Valle-Inclán. (Pontevedra: A. Landín).
- OTERO PIMENTEL, Luís, 1994. *A campaña de Caprecórneca* (Vigo: Galaxia).

*A promiscuidade sexual,  
lingüística e rexional da novela  
galega do século XIX: un estudo  
d'A cruz de salgueiro de  
Xesús Rodríguez López*  
Danny Barreto

PARDO BAZÁN, Emilia, 1972. *La madre naturaleza* (Madrid: Alianza).

PEDREIRA, Leopoldo, 1996. 'Prólogo'. *Cousas das mulleres*, en X. Rodríguez López & M. Calvo López (Lugo: Diputación Provincial Lugo).

RODRÍGUEZ, Xesús, 1994. *A cruz de salgueiro*, en F. Uriarte (Vigo: Edicións Xerais).

ROMERO, Eugenia, 2006. 'Amusement Parks, Bagpipes and Cemeteries: Fantastic Spaces of Galician Identity through Emigration', *Journal of Spanish Cultural Studies* 7.2: 155-169.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, 1986. *The Coherence of Gothic Conventions* (New York/London: Methuen).

\_\_\_\_\_, 1990. *Epistemology of the Closet* (Los Angeles: University of California Press).

\_\_\_\_\_, 1993. *Tendencies* (Durham: Duke UP).

TARRÍO VARELA, Anxo, 1994. *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica* (Vigo: Xerais).

VALLADARES, Marcial, 2001. *Maxina ou a filla espúrea*, en A. Tarrío, M. Neira & Blanca Roig-Rechou (Vigo: Edicións Xerais).

VALERA, José Luís, 1958. *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX* (Madrid: Gredos).

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores, 1999. *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia).

6 *Article*

# Pigging in Germany: Emigration and Gendered Subalternity in Roberto Vidal Bolaño's *Cochos*<sup>1</sup>

María Liñeira  
The Queen's College Oxford

## Acknowledgement

I would like to thank Vicente Montoto for his generous and patient help.

1

This article is a revised version of a paper originally delivered at the WIGS and WISPS joint conference on 'Friendship and Cross-cultural Co-operation' at Swansea University in November 2010.

This article advances the first gendered reading of Roberto Vidal Bolaño's play *Cochos. Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo, e un epílogo, para porca e actor en cativerio* (premiered 1987; published 1992). Firstly, I examine the inversely proportional metamorphoses, from human into pig and from pig into human, undergone by the main protagonists: Sebas, a peasant who emigrated to Frankfurt in 1968, and Rosiña, the pig he rears in the communal shack in which he resides. I pay close attention to the strategies employed by Sebas to exert power and argue that a reading of Sebas as a powerless peasant subordinated to the German and Spanish authorities does not take into account that, as a member of the dominant gender group, Sebas exerts power upon the feminine figures in the play, among them Rosiña. Secondly, I elucidate why *Cochos* has thus far been analyzed exclusively as Sebas's tragic emigration story. It is my contention that two related factors have contributed to this: the national longing for a heroic epic narrative of the emigration of the Galician working-class and the 'overarching umbrella' effect of Galician nationalism.

## *Keywords*

Contemporary Galician theatre  
Roberto Vidal Bolaño  
Gender subalternity  
Animal metaphor  
Pig  
Overarching umbrella

## *Palabras clave*

Teatro galego contemporáneo  
Roberto Vidal Bolaño  
Subalternidade de xénero  
Metáfora animal  
Porco  
Paraugas totalizador

## *Abstract*

## *Resumo*

Este artigo ofrece a primeira lectura de xénero da peza teatral de Roberto Vidal Bolaño, *Cochos. Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo, e un epílogo*,

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

*para porca e actor en cativerio* (estreada en 1987; publicada en 1992). Primeiro, examino as metamorfoses inversamente proporcionais de ser humano a porco e de porca a ser humano, que sofren os principais protagonistas: Sebas, un labrego emigrado a Frankfurt en 1968, e Rosiña, a porca que cría no barracón no que vive. Préstolle especial atención ás estratexias de poder empregadas por Sebas e sosteño que unha lectura de Sebas coma un labrego desposuído subordinado ás autoridades alemás e españolas non ten en conta que, coma membro do grupo xenérico dominante, Sebas exerce poder e este ten un impacto negativo en si e nas figuras femininas da peza, entre as que se conta Rosiña. Segundo, esclarecerei por que polo momento *Cochos* foi analizada exclusivamente coma a trágica historia emigrante de Sebas. Sosteño que dous factores relacionados contribuíron a esta recepción: o desexo nacional por construír unha narrativa épica da emigración da clase traballadora galega e o 'paraugas totalizador' do nacionalismo galego.

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

“

I, in this room, separate, alienated, distrustful, find in my purpose not an open world, but a closed, hopeless jail.

Saul Bellow, *Dangling Man* (1944)

A túa voz alzarase tanto  
como mingüe a miña

Manuel Rivas, *Costa da morte blues* (1995)

On 29 November 1987, Roberto Vidal Bolaño's play *Cochos* was premiered in Verín (Galicia). In the months that followed, the play travelled to all Galician cities and most towns, eliciting some interest from regional newspapers (often unenthusiastic about Galician theatre) and ultimately attaining the status of 'obra de culto' amongst its audiences (Montoto 2008). In 1992, the year which 'marca un punto de inflexión a respecto da edición das obras de Vidal Bolaño' (López Silva 2001: 73), many of the author's plays, including the original unabridged text of *Cochos*, were rescued from the drawer to which they had been relegated and entered into print. Thus, *Cochos: Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo, e un epílogo, para porca e actor en cativerio*, escaping the ephemeral nature of theatre, ultimately became a part of the repertoire of contemporary Galician dramatic literature. Vidal Bolaño (1950–2002) on his part was a Galician playwright, director, actor, light technician, and impresario who belonged to the 'categoría polivalente de home de teatro' (Villalaín 1998: 89) that critics have called 'autor *factotum*' (López Silva 2001: 70). A prime representative of the 'Grupo Abrente', the 1970s Galician independent theatre movement, Vidal Bolaño is, alongside Manuel Lourenzo and Euloxio R. Ruibal, a member of 'a tríada indiscutíbel dos nosos grandes dramaturgos' (López Silva & Vilavedra 2002: 79).

Although in his capacity as impresario and director Vidal Bolaño staged most of his own plays, *Cochos* is one of the few exceptions. The play became the debut production of Uvegá Teatro (1987–2005), the newly created theatre company of Vicente Montoto, himself an actor, director, and impresario, who was introduced to the text by Xoán Cejudo, the actor who in 2000 would go on to direct Vidal Bolaño's *A burla do galo*. A first reading of *Cochos* left Montoto not only bewildered, but deeply moved and interested:

[A peza] Era un monólogo, experiencia a que eu lle tiña ganas como reto. A linguaxe era dunha beleza teatral impresionante. O tema, un emigrante na Europa no ano 1968, érame próximo. Pero o texto, abondoso, case imposible, metíame moito medo. E se isto fose pouco, precisábase a presenza dun cocho en escena, e unha ambientación sonora complexísima. (Montoto 2008)

*Cochos* is indeed a technically demanding and lengthy monologue interleaved with numerous off-stage voices that tell the tragic story of Galician emigrant, Sebastián 'Sebas' Rilo Castro, who keeps and rears his pig in a crowded communal shack in 1968 Frankfurt. The *status quo* is altered when a fellow emigrant denounces Sebas to the authorities for violating the community's health regulations. After repeated and ignored requests to present the pig for inspection, the German authorities attempt to check the pig in the shack but Sebas, frightened at the prospect of having the

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

<sup>2</sup>

Unlike the positive use of the metaphor in *Cochos*, the most well-known example of the metaphor in Galician literature, Vicente Risco's novel *O porco de pé* (1928), uses the pig image to describe the protagonist, Don Celidonio, as somebody without scruples who 'ascendeu de porco a marrán e chegou a ser alcalde' (2003 [1928]: 7).

animal taken away from him, refuses to allow them access and responds by locking himself and the pig inside. Starting *in medias res*, in the wake of two contextualizing prologues, the play describes the siege of Sebas and his companion by the German authorities. Despite the mediation of several people, Sebas, who suffers from a serious episode of mental illness, refuses to go out, let anyone in, or give the pig away. Before the German authorities take the shack by force so that the veterinarian can check the animal, the tragedy unfolds and Sebas commits suicide by emulating a traditional Galician pig killing—bleeding himself to death after fasting.

Apart from the challenge of performing a long monologue and staging a demanding play which requires the presence of an animal on stage, Montoto was drawn to the text by the subject matter: the Galician emigration to Europe in the second half of the twentieth century. Montoto (b. 1943) experienced emigration twice: first, to Buenos Aires (Argentina), where he lived with his family as a child and young man between 1950 and 1964, and, second, to Geneva (Switzerland), where he lived briefly between 1968 and 1971. Critics and journalists have also been drawn to this subject matter, and its discussion has so far monopolized criticism of the play. This essay will argue, however, that *Cochos* is more than a play about migrants: it is a play about the relationship between Sebas and his pig, which is a female pig, a fact which critics have systematically failed to notice.

In this article I will therefore seek to redirect the aforementioned critical focus by advancing the first gendered reading of the play. I will examine how critics' exclusive focus on Sebas's attributes as a powerless peasant subordinated to the German and Spanish authorities who, in order to escape state control, commits suicide, is based upon an understanding of Sebas as a subaltern figure. I will argue that this understanding illustrates what Nikita Dhawan has called the 'fatal "paradox"' present 'in the notion of "migrant-as-subaltern"' (2007: 1) and suggest that a definition of the subaltern that is gender blind and includes both the male and female figures in the play does not add to our understanding of the nature of subalternity and gender inequality. My aim, therefore, is to illustrate how literary texts about subordinate male figures may be predicated upon patriarchal values and therefore upon the oppression of the gendered subaltern. Furthermore, I will elucidate why the analysis of *Cochos* has thus far focused exclusively upon Sebas's emigration story — often read as an allegory of the oppression of the nation or the national working-class — and how such a reading has rendered the gender politics of the play invisible.

### The Importance of Pigs

As its self-explanatory title proclaims, *Cochos* is a play about pigs. The obvious referent is Sebas's companion, a female pig which answers to the endearing name of Rosiña; the other referent is, as we learn throughout the play, Sebas himself, who metaphorically turns into a pig. Indeed, *Cochos* revolves around the metaphor of 'human as pig'. Whereas at an iconic level, the metaphor expresses physical and behavioural similarities between pigs and humans, often describing somebody as fat, filthy, greedy, unpleasant, or unkind (Goatly 2006: 27), at a symbolic level, pigs, highly prized domestic animals in many traditional cultures and certainly in Galicia, stand as a symbol of bonanza and luck.<sup>2</sup> In suggesting conflicting interpretations

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

3

In order to lighten the text, all quotations from the play are given as follows: (co page number).

of the metaphor, *Cochos* constitutes a case in point for the 'llamativa [...] polisemia y ambivalencia axiológica [de la palabra cerdo]' (Tutáeva 2009: 5). In the sections that follow, I will first discuss the symbolism of the pig within the play, before examining the zoomorphic metaphor of Sebas as a pig within the context of the metaphorical metamorphoses undergone by the main protagonists in the play—Sebas turns into a pig, while Rosiña turns into a female figure.

Sebas's main motivation for rearing a pig in his Frankfurt shack is to economize and thereby be able to send more money to his wife and children in Galicia. Although by rearing his own meat, Sebas is to some extent therefore trying to escape modern capitalism, he is nevertheless aware of the futility of his attempt and resigned to the inevitability of the capitalist enterprise: 'se todos cantos estamos aquí por necesidades, fixesen o ca min, íanse a metade dos negocios da carne para o nabo. E non pode ser. Eu enténdoo. Enténdoo' (co 69).<sup>3</sup> Sebas is thus a part of 'the new-immigration-in-capitalism or Eurocentric economic migration as a critical mass that is based on hope for justice under capitalism' (Dhawan 2007: 8). However, he fails to notice that, instead of making a profit, he is losing money. The spectators/readers are told in the first prologue, called 'prólogo propiamente dito' and voiced by a sociologist, that Sebas's tragedy is 'o intento inútil, utópico, por reproducir nun marco xeográfico, social, económico e cultural radicalmente diferente aquel da súa procedencia, un esquema de autoconsumo que, xa daquela, mesmo en Galicia, comezaba a deixar de ser rendible en termos económicos' (co 13).

Sebas's motivation is not wholly fiscal, however. As he explains in a rather emotional way, 'O que eu quería era aforrar máis. E ter *porco de confianza* na casa' (co 80; the italics are mine). The idea of a trustworthy pig (and pork) can be interpreted at the tangible, symbolic, and metaphorical levels. Sebas wants to eat food that is traditionally produced. Research in areas as diverse as anthropology, history, and nutrition has found that eating habits and 'culturally determined flavour preferences [are] one of the most enduring characteristics of an ethnic group' (Gérard Noiriel qtd. in Castro 1998: 327). Hence, it is common for migrants to go to great lengths to consume the food that they had consumed in their original communities. As a staple food in traditional Galicia, the pig is a symbol of wealth. Known in Spain for the large quantities and good quality of its produce (Varela & Moreiras Varela qtd. in Castro 1998: 11–12), food is key to Galicia's contemporary identity. However, as the medical doctor and intellectual Domingo García-Sabell argues in 'Notas sobre a fame galega' (1991), the reason as to why Galicians are obsessed with food is not because it is good or abundant, but because it was scarce and of poor quality for a long time. Conversing about war, Sebas mentions famine and asks Rosiña: '¿Onde vos metestes vós [os porcos] logo da nosa [guerra civil]?' (co 52). Sebas's ability to feed himself and his family is paramount to his concept of himself and his father: 'O vello, ser, será o que sexa, pero da fame librounos' (co 52). Yet, in metaphorically becoming a pig as the play progresses, Sebas himself constitutes an animal ready to be slaughtered. Interestingly, Sebas's metamorphosis goes hand in hand with Rosiña's, who metaphorically turns into a woman.

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

## Metamorphic Bodies: Animalization and Anthropomorphism

We are persuaded of the metamorphosis of both characters by not only the space where the action takes place, but the assignment of gender roles in relation to hygiene and the christening of the pig. As both the *Diccionario da Real Academia Galega* (1997) and the *Dicionário Eletrónico Estraviz* show, *cocho* may also refer to a secluded place, typically inhabited by animals; a pig barn or rabbit warren, for example. The communal shack is often described as a small, filthy and cluttered place that looks ‘coma [...] a corte dun cocho talmente’ (co 26) and is therefore unfit ‘para xentiña de ben’ (co 9). Moreover, when Sebas’s wife visits in an effort to convince him to surrender, she implores: ‘Sae Sebas. Sae dese cortello e ven para a casa. Coa túa muller e os teus fillos’ (co 44). The way in which leaving ‘ese cortello’ and returning home are juxtaposed here suggests that the word *cortello* should be read as an allusion to emigration. Sebas’s living conditions are therefore those of an animal. Furthermore, to maintain his dignity, Sebas becomes fixated upon grooming himself and the pig: ‘Traxe novo, raia ó dereito e a mandar que son tres días. E ti ben lavadiña aínda que sexa con cuspe ou con mexo, para non nos perder por causa da limpeza’ (co 36). Indeed, Sebas is no stranger to grooming as a dignifying strategy and, turning once again to the distancing third person, he proudly recalls how ‘xa ten ido centos de veces ó baile [...] cos zapatos de charón furados e a camisa chea de remendos, e aínda nin dios se decatou hoxe’ (co 36). Although Sebas performs the actions involved in washing himself and the pig, getting dressed and undressed, among others, the responsibility is conveniently handed over to Rosiña, whom he scolds for not being in control: ‘¡E ti ves que o vou pór [o traxe] sen facelo [barbearme] antes e non dis nada! ¡Vaia compañeiríña que me saíches!’ (co 50). Sebas also reprimands her for the dirt: ‘¡A pucha, como puxen o traxe! ¿Ti víche-lo que me pasou pola túa causa? Alá vai a bonitura’ (co 56). Accordingly, Rosiña is reprimanded for being a pig and therefore failing to fulfill her human gender allocation correctly.

Although in the following pages I will give evidence of Rosiña’s anthropomorphic nature in the play, here I would like briefly to discuss the episode of her christening. Towards the end of the play, Sebas admits: ‘Tamén amola de moito nabo, chegar a isto, e pasalas tan mal os dous xuntos, e non nos saber un o nome do outro’ (co 63). Sebas claims that his name ‘sábese de contado’ (co 63), but Rosiña’s case is more difficult to solve because of her lack of a name. Questioning the traditional mode of rearing pigs, Sebas wonders ‘por que será que ós porcos nunca se vos pon nome, coma ós cans ou coma ós gatos’ (co 63), although ‘sempre se vos tiveron máis cousas que agradecer ca a eles nunha casa de familia’ (co 63). Yet by naming the pig, the carer would establish an intimate relationship with the animal more similar to that of pet and owner which would defeat the objective of rearing the animal for meat because ‘ben mirado, se se vos coñecese no íntimo, ¿quen era o home de lle mete-lo dente á vosa cacheira logo de ter acariñado co dono dela?’ (co 63). Yet Sebas insists on christening Rosiña because their relationship ‘nunca foi coma o común entre homes e porcos’ (co 63) but similar to a platonic heterosexual relationship: ‘Ti e mais eu razoamos ben un co outro. Durmimos no mesmo cortello [...] Hoxe, mesmo xantamos á mesa, un de par do outro. Coma a xentiña, talmente’ (co 63). He therefore suggests names for the pig, interprets Rosiña’s squeals as approval, and performances a Christian christening with wine. Yet by



*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

naming her, he can no longer kill her to eat her meat, because '¿quen mata unha porca con nome de seu?' (co 74).

### **Alienating Speech: Verbosity and Silence**

As we have seen, Montoto described Vidal Bolaño's text as 'abondoso, case imposible' (2008) and, without question, one of the most striking features of the play is its skilful and challenging use of language(s) to express its axial theme: the alienation which goes hand in hand with emigration. Vidal Bolaño presents a scenario wherein speech *per se* is alienating and exemplifies his point through linguistic diversity, verbosity, and silence/ing.

Unlike those texts set in multilingual contexts, where linguistic unintelligibility is resolved thanks to a *deus ex machina* which resembles the Holy Spirit descending upon Christ's disciples during Pentecost, *Cochos* seeks verisimilitude in fully engaging with linguistic diversity: five languages are used during the play (Galician, Spanish, Italian, German, and English) and miscommunication is rife. Vidal Bolaño, who championed the importance of the Galician language to Galician theatre, here demonstrates both awareness and sensitivity towards multilingualism. For the purposes of analysis, we must first distinguish between his use of Galician and Spanish, on the one hand, and, on the other, his use of Italian, German and English. Both understood and spoken by the protagonist, and by the audience, Galician and Spanish are part of Galicia's diglossic reality. Sebas, a poor peasant who has only recently emigrated to Germany, speaks Galician, and so does his family. However, being a diglossic but uneducated speaker, he makes use of his appalling Spanish to talk to the Spanish authorities and write a letter to his family. Vidal Bolaño is keen to present the linguistic difficulties and inadequacies of other Galician speakers: Sebas's son reads the letter out loud, having suggested that his mother is a less capable reader, but, as we are told by the stage directions, he himself only does so 'con dificultade' (co 35). In order to avoid a Manichean vision of the diglossic situation, Spanish is also spoken by a fellow Andalusian migrant. However, where the use of Galician and Spanish represents a diglossic reality recognizable to the audience, the use of Italian and German serves to represent emigration: Sebas's fellow migrant Pino Casto de Giuseppe speaks Italian, and German is the language spoken by the German authorities, with whom Sebas is unable to communicate despite the numerous attempts made by both sides.

In not translating these languages, *Cochos* ensures that the audience simultaneously shares in and is excluded from the protagonist's experiences. On the one hand, by presenting long texts in Italian and German, languages unknown to most spectators in Galicia, audience members themselves experience the protagonist's linguistic anxiety and frustration at being unable to understand and therefore communicate with the increasingly aggressive German authorities. On the other hand, the presentation of a mishmash of multilingual texts is one of the many techniques Vidal Bolaño employs in the play to create a Brechtian *Verfremdungseffekte* aimed at preventing empathy and promoting estrangement. The 'prólogo propiamente dito' is a prime example of this technique. Upon entering into the theatre, the audience is presented with multilingual visual and audio stimuli so, as the poster of the performance warns, 'o espectáculo principa denantes de que vostede chegue' (Uvegá

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

1987). Indeed, the introduction only lasts as long as it takes the audience to take up their seats. As such, every evening it has a different duration, and the communicative situation is differently affected by noise, in the linguistic sense. How much the audience knows, or has guessed, by the time the second introduction (a short summary in Galician) begins is uncertain. These multilingual visual and audio stimuli comprise not only a number of off-stage voices that talk about the tragic story which will soon unfold before the audience, but also the display of several television sets distributed among the stalls, each striving to contextualize Sebas's story in the virulent, revolutionary and increasingly capitalistic context of the late 1960s.

Concerned that the German guards might break in if he sleeps, Sebas decides to keep himself awake. To this end, he must 'Falar e falar e falar. E facer cousas. E falar. Falar moito. Moito. Sen parar aínda que non saibas moi ben o que dis' (co 28–9). Speaking is not only his weapon against sleep, however, but also against others. Proud of himself, he asks Rosiña, '¿Viches como lles falo [aos gardas alemáns]?' (co 34), and, delusionally, claims that they 'afástanse do barracón para non ter que me oír. Amólaos escoita-la verdade, porque no fondo saben que levo razón' (co 34–5). Sebas's verbosity is also aggressive towards others and contrasts sharply with the silence/ing of Rosiña and the feminine figures associated with her. He talks to Rosiña but, of course, she cannot talk back, and Sebas gets angry: '¿Estasme escoitando? Non, que raios me vas estar escoitando. ¿Daquela por que mentes? ¿Por que móve-la cachola como dicindo que si, se nin tan sequera sábe-lo que che pregunto?' (co 29). When Rosiña squeals, she is aggressively told to shut up. The strategy used by the playwright to convey the silencing of Sebas's wife is subtler. When she visits him, her off-stage voice and Sebas's text are contrapuntally delivered, but there is no communication. As she states, 'Fáloche por un destes aparellos do demo, que non sei se me escoitarás, así dende tan lonxe. Ademais non sei moi ben o que che dicir' (co 43). The relationship between Sebas's parents is another example of male verbosity and female silence/ing: 'Miña nai [...] calada. Ó seu, sempre. E non coma meu pai, que só fechaba a boca para durmir' (co 72). The most powerful example of Sebas's silencing of gendered others takes place in the scene where Sebas proudly shows Rosiña a crying doll he has purchased for his daughter, Mercedesiñas. His judgement clouded when the doll starts crying, Sebas delusionally mistakes the doll for his daughter and, because he cannot stop the mechanism, his demands for silence go unanswered. Incapable of consoling the doll/daughter, he assaults her: '¡Cala, nena! ¡Cala! ¡Que cales, cona! ¡Demo de rapaza! (*Arrolando nela.*) ¡Non chores máis! [...] (*O pranto da boneca vai pasando paseniño á amplificación xeral.*) ¡Para a rapaza de diola! ¡Cala cona! [...] (*Completamente fóra de si.*) ¡Calaaaaaaaaaaaaa!' (co 76–7). Sebas's desire to silence others is in fact so great that he exclaims: '¡Me cago nos nenos de diola! ¡Deberían poñervos vetillo, coma ós cadelos!' (co 77). Here the metaphor of the 'human as dog' clearly connotes subordination, and the suggestion that children, like dogs, should wear a muzzle creates a powerful image of the abusive strategies wielded to silence others.

The relationship between Sebas and Rosiña, and the other feminine figures of the play, is based upon aggressive silencing, and oftentimes outright violence. In the next section, I will argue that, by performing a violent masculinity, Sebas signifies himself as a member of the dominant gender group and therefore becomes empowered. The consequences of this

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

4

See, for example, José Babiano & Ana Fernández Asperilla (2009), Luís M. Calvo Salgado (2009, 2010), Antonio Cazorla Sánchez (2010), and Miguel-Anxo Murado (2008).

empowerment are negative not only for him, but for Rosiña and the other feminine figures in the play.

### Performing a Violent Masculinity: 'Morte ditosa' and Gender Violence

Drawing upon social constructionist perspectives such as Judith Butler's theory of gender performance (1993, 2006 [1990]) this section draws on the understanding that in order 'to be credited as a man, what an individual male must do [...] is put on a convincing manhood act' (Schwalbe 2005). These manhood acts 'are aimed at claiming privilege, eliciting deference, and resisting exploitation' (Schrock & Schwalbe 2009: 281). In this light, *Cochos* can be read as the story of Sebas's attempt to perform a convincing manhood act. As we have seen, his decision to rear a pig (that is, to produce his own food) constitutes a failed attempt to reproduce his traditional mode of life in order to save money, thus bettering the economic status of his family in Galicia. A poor peasant back home and an unskilled construction worker in emigration, Sebas is poignantly aware of the difficulties he must face in order to fulfill his duty as the family breadwinner. Indeed, his failure is all the more acute because Sebas constantly feels that, as was generally believed, emigration to the Americas would have procured a better emigratory deal. Emigration to America, the prime destination of Spanish migrants before emigration to other European countries took off in the second half of the twentieth century, is described in positive terms: '¡Así e todo éche boa desgracia non nacer uns anos antes e poder ir face-la América! [...] Sei de máis de catro que foron á Arxentina co posto e en dous anos mandaron para unha casa nova, e en dous máis fixeron para vivir de rendas' (co 50). The suffering undergone by migrants is justified if their destination is America because 'a eles [aos que emigraron a América] polo menos asistíalle-lo aquel de que se cadra voltaban ricos' (co 50); while 'América foiche moita cousa. E isto [a emigración europea] non é a nin a metade de agradecido' (co 51). Sebas's account is not based upon hard data but instead a rupture on between the generations.<sup>4</sup> As anthropology and trauma studies have shown (see Sider 2006), those who have been through a traumatic experience, such as emigration, exile and war, tend to share very little of their suffering with their offspring; the younger generation's conception of the past is accordingly rose-tinted or even non-existent. These specific socially constructed silences have important consequences. As Gerald Sider argues:

Silences [...] construct the (or a) present both against, and different from, the past, and also [...] construct the (or a) present both within and against an impending future. The separation of the present from the past, which is often an antagonism to the past, and also the romantic separation of the past both from its more real and from the present, also separates the present from the future. (Sider 2006: 149)

Sebas's suffering and mental crisis are fuelled by his unrealistic expectations of the migrant experience, predicated upon such a romanticization of 'facer as Américas'. If being an emigrant in 1968 Germany was not going to bring him and his family economic prosperity, why would he then continue to endure the experience? The reason may be found, I would argue, in Sebas's struggle to perform a non-hegemonic

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

5

Sebas confides his extramarital sexual life to Rosiña: apart from using the services of prostitutes, both in Galicia and in Germany, although more in the latter than in the former, he had a sexual affair with a prostitute. The woman is described as an urban blonde-dyed prostitute who ambitiously promoted herself from working in A Coruña to Madrid but who had sex with Sebas 'de balde. E por acariñamento' (co 60). Their affair is used by Sebas as a prop to signify his virility.

6

In an ironic turn, in 1995 the Andalusian theatre company La Jarana staged a Spanish-language version of the play (*Los cerdos*) as part of an institutional 'campaña contra el racismo' on the grounds that the aim of the play is 'hurgar en la memoria del pueblo andaluz como emigrante y como tierra de acogida de otras culturas, ahora que se agudizan las tensiones por la llegada de miles de extranjeros en condiciones misérrimas' (J.L.P. 1995: 54).

masculinity. In the 'prólogo propiamente dito', this issue is anticipated: the audience is shown footage from the film *The Red Badge of Courage* (1951), directed by John Huston and based upon the famous eponymous novel by the nineteenth-century writer Stephen Crane. Set against the backdrop of the US Civil War, in the trailer's words, it is 'an essay in pure bravery, the story of a raw young recruit who overnight becomes a man through a baptism of fire' (Huston 1951). Vidal Bolaño's interpretation is, however, less heroic: in the stage directions, he describes it as 'ese batido [...] polas pouquidades do heroísmo e do valor' (co 12). Suggesting similarities between both protagonists, the author implies that the 'dramaturgical task' (Schrock & Schwalbe 2009: 279) that they perform in order to present themselves as men is flawed, but nonetheless necessary: Sebas claims that 'O de mandar é un mal que tamén ataca ós collóns' (co 52).

The play supplies many examples of such flawed manhood acts that seek to compensate non-hegemonic male positions. For instance, Sebas claims racial and national privileges by making constant xenophobic and racist comments: he resents that the prostitute with whom he developed a passionate sexual affair is dating a black man; Italians are described as 'Italianos y marranos, primos hermanos' (co 42) and Germans as *lobos* (co 36).<sup>5</sup> The xenophobic portrait of the German authorities goes beyond Sebas's text and can even be found in the stage directions themselves. The 'prólogo propiamente dito' and the second prologue stress that in 1968 the German parliament passed the Emergency Laws which 'confiren ó goberno un poder semellante ó que o Reichstag outorgou a Hitler' (co 25). The allusions to Nazi Germany continue throughout the play, the similarity between Sebas's life in 'captivity' and life in the Nazi concentration camps offering a particularly unrefined example. Although Sebas's position as a Spanish/Galician subject is non-hegemonic — all references to the Spanish ambassadorial authorities and the Guardia Civil show awareness that the reasons to emigrate from 1968 Spain 'cannot be separated from the dictatorship's policies and the heavy toll that they imposed on the poor' (Cazorla 2010: 95) — Sebas shows a certain degree of Spanish patriotism. Funnily enough, his last words are: 'O que máis me amola é que, se cadra, por riba, vai a [sic] Madrid e perde co Bayer na casa' (co 83), and he accuses the Germans of xenophobia: '¡Se en vez de ser español fose doutro sitio do demo, se me montaban este cristal?' (co 42).<sup>6</sup> Furthermore, Sebas elicits deference by flaunting his alleged heroic qualities in front of the German guards: '¡Ei! ¡Oedes! [sic] De min non poderedes dicir que me acovardei diante vosa' (co 32). Although he had not planned upon killing himself, once entangled in the situation, Sebas provokes a violent outcome instead of opting for negotiation and surrender. He wonders:

Porque se non entran manda nabo. Pero han entrar, que eles tamén teñen que se dar a valer. Se non isto vólvese unha carallada e calquera fai o ca min. ¿E se non entran Rosiña? ¿E se agardan a que nos venza a fame ou o sono, e saíamos nós sós? ¿Que sería de nós? [...] ¿Saír? ¿Cando? ¿De que xeito? ¿Para facer que cousa? ¿Pedichar un cacho de pan e unha códea de queixo? ¿Coas orellas gachas? ¿Téndollo inda que agradecer? Co ridículo asentado nas meixelas para sempre [...] ¿Que labirinto! [...] Estouno oíndo [...] ¡Velaí vai o Sebas! ¡Quixo facer unha valentía e saíulle unha parvada! Non. Non pode ser. Teñen que entrar. E vencernos pola forza. (co 73–4)

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

Although we might be inclined to read Sebas's behaviour as the means by which he is able to resist exploitation, the fact remains that his reaction to a routine health procedure is exaggerated; indeed, so much so, that the critic Carmen Becerra has described it as 'pouco verosímil' (2000: 66). Sebas is aware of the existence of other options, but having opted for a violent exit, he blames his decision upon the '¡Misericordias de tucerial!' (co 70), or, in English, his pigheadedness. Sebas's manhood act might fly in the face of the human survival instinct, but it is necessary for Sebas to signify himself as a brave and indomitable male who seeks to elicit deference from others. Most off-stage characters, such as the German and Spanish authorities, Sebas's wife, and the priest of 'la colonia española' in Frankfurt try to convince him to surrender, and presumably would condemn his suicide, but there are other characters who support him, such as his son. The latter justifies his father's behaviour and ultimate death in the following terms:

Se fixo o que fixo sería porque botou de conta que era o que tiña que facer, polo ben de todos nós. E se non foi así, eu digo o mesmo que dixo el unha vez para me librar a min dunha malleira. ¡O meu pai é o meu pai con razón ou sin ela! (co 15)

Sebas's action is also sanctioned by both the text itself and the author's *oeuvre*. Xosé María Paz Gago argues that the interpretation of suicide as a form of liberation and subversion is 'unha constante do noso teatro' (1995: 43) generally, and in Vidal Bolaño's work particularly: his play *Bailadela da morte ditosa: (Sete baileretadas de amor e unha de morte)* (1992a) is, for example, a case in point. Suicide empowers those who are powerless by bestowing a dignifying death upon those unable to live a dignified life. In *Cochos*, Sebas has lost hope and therefore his sanity; ironically, by killing himself he re-takes control over his own life. Having decided during the siege that he could no longer kill Rosiña for her meat, Sebas's final instructions to his companion brings the process of his animalization and her anthropomorphism to its climax:

Fai porque [sic] lle manden os untos ós meus fillos [...] E non te esquezas de me meter uns dentes de allo no nariz, antes de que pegue as derradeiras boqueadas. Para que a carne saiba ben [...] Ós de eiquí non lles deas nada. As partes quentes que llelas manden á miña muller. Ela xa sabe. Que as lave no río para defende-la casa. Ninguén máis debe tocalas. ¡Oíches? Faino todo, tal que se foses ti mesma. (co 82)

The most violent incident of the play is not, however Sebas's suicide, which is not graphically presented, but the aforementioned attack on the crying doll. Having failed to silence the doll/daughter, Sebas '(Bate coa boneca barracón adiante ata a facer calar polas rompeduras.)' (co 76–7). His frustration is not only aimed at the doll/daughter but also at his wife, whom he imagines to be present:

(*Berrando.*) ¡Carme! ¡Carme! ¿Onde andas? ¡Terma desta nena e trae un vaso de viño! ¡E xamón! Teño fame. ¿Como que non hai viño? [...] ¿Non che teño dito que onde eu estea pode faltar de todo, pero o viño nunca? [...] ¡Un a traballar todo o día para vos manter, e logo, cando chega á casa, canso coma unha mula, agradecédesllo así! (co 77)

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

The violence aimed against female figures is also rehearsed in advance. In a disturbing passage, Sebas asks Rosiña, '¿Se ti foses porco, e non porca, que lle farías á túa compañeira se un día a atopases con outro na cama?' (co 59) because 'os que botamos moito tempo fóra da casa témoscho que ter cavilado todo' (co 59). His prepared answer is clear:

A el a noraboa dar non lla daría, e se cadra na arroutada esa que lle debe entrar a un ó se ver no caso, dunhas hostias ninguén o libraba. Pero mira ti o que son as cousas. Máis mal tampouco lle había facer. Libre de que fose un amigo, un familiar, ou alguén que me debese respecto [...] Se a muller se deixa perder, nós que culpa lle temos. ¡Agora! A ela [...] ¡Mátoa alí mesmo! (co 60)

Above all, such violence demonstrates the way in which women may become props that men use to signify themselves as men in front of other men. A less dramatic example can be found in Sebas's declaration of love to Rosiña, which reinforces her anthropomorphic nature:

¿Que lle vou facer se me acariñei de ti? [...] Quero que saibas que [...] se en vez de porca, foses muller, quereríache. Aínda que só fose porque gracias a ti, ou pola túa causa, que xa non se sabe, levo quince días sentíndome ben comigo mesmo. Como un home feito e dereito. Eu que sempre andei amuado. Déboche iso. E iso heiche de agradecer mentres viva. E, se cadra, mesmo despois. (co 64)

Yet, after this declaration, he affirms: 'perde coidado que, antes de deixar que te leven con eles, matar, mátoe o mesmo. Aínda que a coitelada, ó cabo, me veña doer tanto a min coma a ti' (co 64). In a good example of the domestic abuse endured by the play's females and the responsible male's coping strategy, Sebas strikes Rosiña, subsequently asks if she is all right, apologizes wholeheartedly, and then strives to make up excuses for himself. In sum, by understanding Sebas as a prototypical, powerless migrant (that is, by describing him as a Spivakian subaltern) we fail to notice that, even in his precarious situation, Sebas has power whilst Rosiña does not. Such power originates in neither his nationality nor his social class, however, but in his membership of the dominant gender group. In other words, during the play Sebas is progressively empowered by exerting his authority over others, mainly gendered subalterns. He reflects: '¿Que mal lle podes facer ti a ninguén? Eu aínda podería, se quixese. ¿Pero ti? ¿A que, eh?' (co 68). As Michael Freedon contends, 'nor is a threat an *attempt* to exercise power but its actual exercise, though even then it may fail' (Freedon in Dowding 2011).

Despite the troubled gender politics of *Cochos*, critics have failed to engage with the issue or even notice it. I will devote the last section of this article to discussing the critical reception of the play in order to elucidate why it has been analyzed exclusively as a play about alienation and emigration, or an allegory of the migrant Galician working-class.

### Receiving *Cochos*

Scholars and reviews unanimously describe *Cochos* as 'a traxedia do ser humano arrincado do seu medio cultural, que procura, non unha

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

7

According to David García Vidal (2009), emigration was still a common subject for the plays submitted for the Concurso de Textos Teatrais (1973–80), organized by Agrupación Cultural Abrente, to which Vidal Bolaño belonged.

8

Ruibal is not alone in pointing out the similarities between both playwrights (see López Silva 2001: 78–9 and Ruibal 2006). The juxtaposition of their names goes beyond intertextuality and can be explained as a canonization strategy. The Galician Spanish-language writer Valle-Inclán holds exceptional canonical capital in the Galician cultural field despite having been excluded from the Galician literary canon due to the linguistically restrictive understanding of Galician literature as that exclusively written in Galician (see Hooper 2007 for further discussion). A telling example of the transference of Valle-Inclán's canonical capital to Vidal Bolaño can be found in a change of programme. After the heirs to Valle-Inclán's copyrights refused to grant permission to stage one of his plays to inaugurate the first season (1984) of the newly-created Centro Dramático Galego, the institution replaced his play with Vidal Bolaño's *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas* (published 1992) (García Vidal 2009: 13–14).

integración, imposible no seu caso, senón parapetarse dentro da súa propia coraza nun acto de afirmación' (AD 1988) set against the backdrop of Galician emigration. Despite the long-standing tradition of the subject matter in Galician theatre, Carmen Becerra argues that *Cochos* 'supón unha nova forma de tratar o tema' (2000: 66) due to its tragic ending, and I would argue too that this is certainly the case.<sup>7</sup> Yet while the tragic element sets the play apart within Galician theatre, it also shows the coherence of Vidal Bolaño's *oeuvre*. A telling explanation of how he conceptualized his work can be found in an anecdote recalled by fellow playwright, Rubén Ruibal. On numerous occasions, Vidal Bolaño tried to copyright some of his plays under the generic label of 'desgraza'. Both playwrights were bewildered at the refusals of the copyright officers, because 'nos arquivos [da Sociedade Xeral de Autores] hai rexistradas algunhas cousas baixo o epígrafe "esperpento", que vén soando ben máis raro' (Ruibal 2005: 7). Ruibal's comment evidences the influence of Ramón María del Valle-Inclán's *esperpento* upon the Vidal Bolaño plays which have been classified under the labels of 'teatro de derrota e dignidade ou desgracias' (Villalaín 1998) and 'dirty realism' (López Silva 2001).<sup>8</sup> In these plays, epitomized in *Saxo tenor* (1993), and significantly subtitled, *Desgracia arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gángsteres, chulos, currantes e putas*, Vidal Bolaño focuses upon marginal situations and characters. With its 'ambiente marxinal e tráxico debido á condición periférica do personaxe [Sebas]' (López Silva 2001: 94), *Cochos* forms another example. Nevertheless, despite recognizing Vidal Bolaño's interest in marginal figures such as prostitutes, and his 'discurso crítico' (Becerra 2000: 66), critics have often failed to notice the sexual politics of the author's work. The reception of *Cochos* is a case in point.

The most striking feature of contemporary newspaper reviews of the play is the unstable sex of the pig (AD 1988; JV 1988), if not its erasure (Dapena 1987). The strategy employed to erase the sexed nature of Rosiña is the common practice of using a generic masculine to refer to non-specific correlates or to gloss over a feminine subject. Dapena (1987) always refers to Rosiña as 'el cerdo', thereby turning her into a generic specimen. The reviews published in the newspaper *Atlántico* (AD 1988; JV 1988) present a more interesting case because they offer a glimpse into the process of erasure of the gender marker: the pig is at first '[unha] porca', but she ends up being 'un porco' (AD 1988). The consequences of erasing Rosiña's sex can only be analyzed by taking into account the terms in which the relationship between Sebas and the animal have been described. In all reviews, the pig is similarly described as 'partenaire' (Dapena 1987) and 'compañeiro' (AD 1988; JV 1988). The protagonist and his pig are not portrayed as equals (after all Sebas is a human being and Rosiña a domesticated animal initially reared to be slaughtered and provide meat), but their relationship is described as one of 'ternura y afectividad' (Dapena 1987) and Sebas is said to project 'unha grande afectividade en torno a él [sic]' (JV 1988). The reasons given for this affectionate relationship are several. One reviewer suggests that Sebas is grateful to Rosiña because 'o cocho representa na tradición e hábitos da economía agraria, unha garantía de supervivencia' (JV 1988). This is irrefutably so, but, as we have seen, parallel to the development of their close relationship is Sebas's realization that 'nunca poderei levar á boca unha tallada de raxo, ou unha posta de xamón, por medo a que poida ser do teu' (CO 63). Another reviewer goes further and suggests that it is due to '[e]l conflicto que genera la situación de ambos seres abocados a un mismo destino trágico' (Dapena 1987). I understand the nature of

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

this tragic destiny as the bleeding death of a pig and, in the light of my earlier comments, I consider the equation of both deaths unfortunate. As a domestic animal and a metaphorically feminine figure, Rosiña has been dispossessed of agency, and the violence she suffers is caused by Sebas, whose death is of his own doing. In sum, the reviews give a superficial account of the play which portrays Sebas and Rosiña as jail mates who suffer a 'cativeiro' of the same nature. Although she acknowledges Rosiña's sex, Carmen Becerra, the author of the only article published so far which focuses exclusively upon the play, also portrays their relationship in affectionate terms: the pig is a 'única "interlocutora" que escoita as súas confidencias, as súas cavilacións, que lle alivia a soidade, que xera a súa tenrura' (2002: 260). How can we explain critics' description of the play as *exclusively* dramatizing Sebas's tragedy? It is my contention that the answer can be found at the problematic intersection between nationalism and literary studies.

### Closing Ranks in the Quest for a Galician Emigration Epic

In 1998, the writer Carlos Casares voiced a concern shared by many since the nineteenth-century Rexurdimento: the double frustration of Galician literature at 'a ausencia dunha épica da emigración e doutra épica do mar' (Casares in Fernández Rei 1999: 76). From Vicente Risco, author of the play *O Bufón d'el-rei* (1928), to Xohana Torres, the first translator into Galician of children's literature in the late 1960s (Pena Presas 2010), Galician writers and intellectuals are often consumed by what Helena González identifies as 'hiperconciencia de carencia' (González Fernández 2005: 9), and often driven programmatically to fulfill the deficits. There are considerable differences between Risco's play and Torres's translations, mainly because they respond to the demands of an ever-changing society; there is a deficit, however, that seems enduring: the epic.

The longing for epic narratives in Galician culture has been widespread and goes from the work of nineteenth-century authors such as Florencio Vaamonde Lores, author of the epic poem *Os Calaiços* (1894), to contemporary authors such as the polymath Xurxo Souto, who has penned numerous narrative texts and lyrics about heroic Galician sailors. There does, however, seem to be a gendered bias towards the subject. This longing provides a prime example of the prevailing metanarrative of the History of Galicia, which historian José Carlos Bermejo Barrera calls 'o esplendor da miseria' (2007): a contradictory metanarrative which stresses the political marginalization and economic underdevelopment of Galicia while alleging a cultural magnificence. To my mind the reception of *Cochos* must be understood within this longing for heroic epic narratives of the Galician working-class. Still, this epic impulse is not incompatible with a gendered reading, so how can we explain the silencing of the gender politics of *Cochos*? Rajagopalan Radhakrishnan's concept of the 'overarching umbrella', introduced to Galician Studies by the groundbreaking work of Helena González Fernández (2005), may provide an answer. He argues that 'the politics of nationalism become the binding and "overarching umbrella" that subsumes other and different political temporalities' (1992: 78), among them feminism, and there is evidence to suggest that the 'overarching umbrella' of Galician nationalism has contributed to the reception of *Cochos* for various reasons. First, Vidal Bolaño advocated 'un teatro que, no artístico,



*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochobos*  
María Liñeira

9

Drawing on López-Iglésias Samartim's definition, I understand *galeguismo* as 'o movemento de reivindicación da identidade diferenciada da Galiza com independéncia do grau de autonomía política proposto para a colectividade galega polos varios grupos ou agentes autoproclamados galeguistas, así como o proceso de fabricación de ideas que apoiam e justificam os varios graus desta reivindicación' (2010: 10).

fose expresión do seu ser, e no social [...] un argumento máis na defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais' (Vidal Bolaño 2006: 3) and proudly flaunted his nationalist credentials both under Franco and during democracy (see Quintáns 2005). Critics seem to be dazzled by Vidal Bolaño's contribution to the creation of a Galician national or popular theatre and have therefore displaced the author's interest in sexual politics to a peripheral role. Second, Montoto's production itself contextualized the play as a text about the disenfranchisement of Galician migrants. As we have seen, Montoto was daunted by the verbosity and technical requirements of the play, namely the need for a pig to be present on stage and the complexity of the sound effects. Ultimately Montoto was persuaded to stage *Cochobos* by the encouragement and help of several people, especially those who helped disinterestedly with the sound effects, ranging from a group of German visiting students at the University of Santiago de Compostela to fellow theatre people. Montoto's project also attracted the attention of many members of the Galician cultural scene. In the cast of off-stage voices we find journalists, musicians, intellectuals, and politicians. All of these people belonged to the cultural and political left and *galeguismo*,<sup>9</sup> and their participation would have contributed to the understanding of *Cochobos*, both Vidal Bolaño's text and Montoto's production, as a political intervention in the public arena which denounced the precarious situation of Galician (male) migrants. We cannot surmise that all audiences identified all the off-stage voices, but there is evidence to suggest that most audiences would have recognized some. We must take into consideration that in the 1980s the Galician theatrical scene was very much a militant affair, and therefore many members of the public would have had left-wing and *galeguista* sympathies themselves and been acquainted with some of the off-stage cast. Moreover, some of the cast was well-known in the Galician public sphere: the politician Xosé Manuel Beiras, for many years leader of the Bloque Nacionalista Galego, is a case in point. However, of all the people who participated in the sound effects of the play, Miguel Cancio and Xosé Manuel Beiras's contributions stand out due to the layer of meaning that their personas brought to the play. They performed the respective roles of the sociologist and economist who, in the 'prólogo propiamente dito', contextualize Sebas's story historically as a prime example of the negative consequences of emigration and modernization in Galician society. In the stage directions, Cancio's character, Luís Villares, is described as 'doutor en ciencias sociolóxicas' (co 13) and Beiras's character, Miguel Anxo Boullón, as 'licenciado en económicas pola Facultade de Ciencias Económicas e Empresariais da Universidade de Santiago de Compostela' (co 16). The similarities between the real-life sociologist Cancio and the economist Beiras, author of the groundbreaking essay *O atraso económico de Galicia* (1972), are striking. Such was the similarity that Montoto could affirm that their casting was a given because 'Roberto Vidal escribiu [...] uns textos, nos que falaban un economista e un sociólogo, sen nomealos, pero que eran perfectamente recoñecibles na Galicia daquelas e tamén na de hoxe' (Montoto 2008). When Montoto asked Cancio and Beiras to play the parts, he found that they were highly enthusiastic: 'Beiras aceptou de inmediato, e [...] fixo de el mesmo (do Beiras público, que en pouco se parece ó outro), con moitísima gracia. Miguel puxo algunha pega, "eu iso non o diría así", pero sen máis fixo un Cancio que lle saíu bordado' (Montoto 2007). The authority of their texts is therefore doubly sanctioned by authoritative

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

10

This line of thought has been fruitfully pursued by critics such as Joseba Gabilondo (2009, 2011), Helena González Fernández (2005), Helena Miguélez-Carballeira (2009, 2010) and Kirsty Hooper (2009, 2011), among others, to whom my work is indebted.

galeguista cultural agents: by the fictional characters and by the men performing them.

As has been convincingly examined by a wealth of critical work on nationalist discourses from a gender studies perspective (see, for instance, Yuval-Davies 1997, Walby 1996, and West 1997), nationalism is imposed through gestures that can often be described as manhood acts. Irrespective of the intention of individuals, 'manhood acts have the effect of reproducing an unequal gender order' (Schrock & Schwalbe 2009: 280). So, no matter the active intentions of reviewers and scholars, by erasing Sebas's violence towards female subjects and emphasizing 'a loita final pola dignidade' of the protagonist (Becerra 2000: 67) they contribute to the silencing of the stories of gendered subjects. By rendering Rosiña's story invisible, reviewers and scholars have rendered invisible the complex sexual politics of Vidal Bolaño's work. In sum, the importance of emigration to the agenda of *galeguismo* (an ideology shared by both the author of the play and the director of its 1987 production, and one which prevails in Galician historiography and literary studies) indicates why the reading of *Cochos* as presenting the failed heroic gesture of a Galician migrant has thus far monopolized discourse upon the play in both newspaper reviews and subsequent critical readings.

### L'envoi

This article has highlighted the importance of undertaking a gender reading of Vidal Bolaño's *oeuvre*. His work presents numerous examples of the consequences of patriarchy upon both women and men, and illustrates an ongoing struggle to overcome gender inequality. Take, for example, the metamorphosis into the 'Galo de Portugal' of the womanizer Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha, in *A burla do galo* (2000) and the story of Regina in *Mar revolto* (2001). Moreover, this article attempts to show that by challenging the 'overarching umbrella' effect of nationalist discourses in Galician literary studies, we are able to listen to what other subaltern discourses, such as feminism, have to say.<sup>10</sup> The aim is not, as Nikita Dhawan has argued *apropos* of the relationship between 'First World' and 'Third World' subalterns, 'to construct a hierarchy of victimization' (2007: 5), but rather to lay bare the ventriloquising practices of discourses which claim to speak on behalf of others on the grounds that they cannot speak 'instead of admitting that there is nobody to hear' (Milevska 2003). By unmasking these practices, we will hopefully continue to develop an attentiveness in us and in others, to silent and silenced voices, if only because, as Xan de Nartallo, the sibyllic character of *As actas escuras* (1997), forewarns Casiano, 'Hai máis silencio ca voces' (Vidal Bolaño 1997: 191).



*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

## Works Cited

- ACHINO-LOEB, Maria-Luisa, 2006. *Silence: The Currency of Power* (New York and Oxford: Berghahn Books).
- AD, 1988. “‘Cochos’: o monólogo dun emigrante no 68”, *Atlántico* 26 February: 38.
- BABIANO, José & Ana FERNÁNDEZ ASPERILLA, 2009. *La patria en la maleta: Historia social de la emigración española a Europa* (Madrid: Ediciones GPS).
- BALAKRISHNAN, Gopal, ed., 1996. *Mapping the Nation* (New York: Verso).
- BECERRA SUÁREZ, Carmen, 2000. ‘A coherente aventura teatral de Roberto Vidal Bolaño’, in Vidal Bolaño 2000: 57–89.
- \_\_\_\_\_, 2002. ‘Aproximación ó análisis de *Cochos*’, in Becerra Suárez & Vilariño 2002: 247–66.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen & M<sup>a</sup> Teresa VILARIÑO, eds., 2002. *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico: Estudios críticos seguidos da comedia “¡Anxeliños!”* (Lugo: TrisTram).
- BEIRAS, Xosé Manuel, 1972. *O atraso económico de Galicia* (Vigo: Galaxia).
- BERMEJO BARRERA, José Carlos. 2007. *¿Para que serve a Historia de Galicia?* (Santiago de Compostela: Edicións Lóstrego).
- BUTLER, Judith, 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’* (New York & London: Routledge).
- \_\_\_\_\_, 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York & London: Routledge).
- CALVO SALGADO, Luís M. et al., 2009. *Historia del Instituto Español de Emigración, la política migratoria exterior de España y el IEE del Franquismo a la Transición* (Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración).
- \_\_\_\_\_, 2010. *Galiza en Suíza: Aspectos dunha emigración* (Galicia: Confederación Intersindical Galega).
- CASTRO, Xavier, 1998. *A lume manso: Estudos sobre historia social da alimentación en Galicia* (Vigo: Editorial Galaxia).
- CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio, 2010. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939–1975* (Chichester: Wiley-Blackwell).
- DAPENA, Xosé Manuel, 1987. ‘*Cochos*, una obra teatral sobre la emigración en Europa que está de gira por toda Galicia’, *La Voz de Galicia* 6 December: n.p.

DHAWAN, Nikita, 2007. *Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions. Migrant Hybridism versus Subalternity* <<http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strandsoien>> [Accessed on 4 October 2010]

DICIONÁRIO ELECTRÓNICO ESTRAVIZ, 'Cocho' <<http://www.estraviz.org>> [Accessed on 18 February 2011]

DOBAO, Antón, 2005. 'Fóra de lugar', *Revista das Letras: Vidal Bolaño. O home que veu de cerca* 1 December: 5–6.

DOWDING, Keith, ed., 2011. *Encyclopedia of Power* (London: Sage Publications).

FERNÁNDEZ REI, Francisco, 1999. *Ramón Cabanillas, Manuel Antonio e o Mar da Arousa: dúas singraduras na construción dun idioma para unha patria*, discurso lido o día 25 de setembro de 1999, no acto da súa recepción, polo ilustrísimo señor don Francisco Fernández Rei e resposta do ilustrísimo señor don Antón Santamarina Fernández (A Coruña: Real Academia Galega).

FREEDEN, Michael, 2011. 'Political Thinking as Power', in Dowding 2011.

GABILONDO, Joseba. 2009. 'Towards a Postnational History of Galician Literature: On Pardo Bazán's Transnational and Translational Position', *Bulletin of Hispanic Studies* 86(2): 49–69.

\_\_\_\_\_, 2011. 'Toward a Postnational History of Galician Literature: Rereading Rosalía de Castro's Narrative as Atlantic Modernism', in Hooper & Puga Moruxa 2011: 74–95.

GARCÍA, Constantino & Manuel GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 1997. *Diccionario da Real Academia Galega* (A Coruña: Real Academia Galega) <[http://www.edu.xunta.es/diccionarios/index\\_rag.html](http://www.edu.xunta.es/diccionarios/index_rag.html)> [Accessed on 4 October 2010]

GARCÍA-SABELL, Domingo, 1991. 'Notas sobre a fame galega', *Análise existencial do home galego enfermo e outros ensaios* (Vigo: Editorial Galaxia): 145–206.

GARCÍA VIDAL, David, 2009. 'Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978–1994)'. Doctoral thesis University of Birmingham.

GOATLY, Andrew, 2006. 'Humans, Animals, and Metaphors', *Society & Animals* 14(1): 15–37.

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

HOOPER, Kirsty, 2007. "'This festering wound": Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse', in Sánchez-Conejero 2007: 147–56.

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

HOOPER, Kirsty & Manuel Puga Moruxa, eds., 2011. *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global* (New York: The Modern Language Association of America).

HUSTON, John, dir., 1951. Trailer. *The Red Badge of Courage* <<http://www.youtube.com/watch?v=TNLOXYY17PQ>> [Accessed on 7 February 2011]

J.L.P., 1995. “Los cerdos”, teatro en la campaña contra el racismo’, *ABC de Sevilla* 14 December: 54.

J.V., 1988. ‘Vicente Montoto e “Rosiña”’: reivindicación da soedade dende as raíces dunha cultura’, *Atlántico* 27 February: 38.

LÓPEZ-IGLÉSIAS SAMARTIM, Roberto. 2010. ‘O proceso de construción do sistema literario galego entre o Franquismo e a transición (1974-1978): Margens, Relaçons, Estrutura e Estratégias de planificaçom cultural.’ Doctoral thesis Universidade de Santiago de Compostela.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2001. ‘Roberto Vidal Bolaño na (re) construción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*’, in Vidal Bolaño 2000: 45–135.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada & Dolores VILAVEDRA, 2002. *Un Abrente teatral: As mostras e o concurso de teatro de Ribadavia* (Vigo: Editorial Galaxia).

LOURENZO, Manuel et al., 1997. *O circo de medianoite | Maremia | As actas escuras* (Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega).

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena, 2009. ‘Alternative Values: From the National to the Sentimental in the Redrawing of Galician Literary History’, in Miguélez-Carballeira & Hooper 2009: 271–91.

\_\_\_\_\_, 2010. ‘Of Nouns and Adjectives: Women’s Narrative and Literary Criticism in Galicia’, In Palacios & Nogueira Pereira: 119–31.

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena & Kirsty HOOPER, eds., 2009a. ‘Critical Approaches to the Nation in Galician Studies. Bulletin for Hispanic Studies’ 86(2).

\_\_\_\_\_, 2009b. ‘Introduction: Critical Approaches to the Nation in Galician Studies’, in Miguélez-Carballeira & Hooper 2009: 201–11.

MILEVSKA, Suzana. 2009. *Fragments from the interview with Gayatri Spivak: Resistance that cannot be recognised as such* <<http://www.kontrapunkt-mk.org/eng/tochka/archive/20030707/konferencijaz.htm>> [Accessed on 8 October 2010]

MONTOTO, Vicente. 2008. *Vicente Montoto, autobiografía* <<http://www.blogoteca.com/vicentemontoto>> [Accessed on 4 August 2010]

MURADO, Miguel-Anxo, 2008. *Otra idea de Galicia* (Barcelona: Debate).

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

PALACIOS, Manuela & María Xesús NOGUEIRA PEREIRA, eds., 2010. *Creation, Publishing and Criticism: The Emergence of Women's Writing* (Oxford & Bern: Peter Lang).

PENA PRESAS, Montse, 2010. 'A muller contra a marea: Xohana Torres pioneira da literatura infantil galega', *Grial* 188: 18–25.

QUINTÁNS, Manuel, 2005. 'V.B. e o Teatro Nacional Galego', *Revista das Letras: Vidal Bolaño. O home que veu de cerca* 1 December: 3–4.

PARKER, Andrew et al., eds., 1992. *Nationalisms and Sexualities* (London and New York: Routledge).

PAZ GAGO, Xosé María, 1994. 'Tradición e folclore no teatro galego contemporáneo (A lenda da morte)', *Boletín galego de literatura* 11: 37–52.

RADHAKRISHNAN, Rajagopalan, 1992. 'Nationalism, Gender and the Narrative of Identity', in Parker et al. 1992: 77–95.

RISCO, Vicente, 2003 [1928]. *O porco de pé* (Vigo: Galaxia).

RUIBAL, Euloxio R., 2006. *Valle-Inclán e o teatro galego: a recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia galega: (1916–1973)* (Lugo: TrisTram).

RUIBAL, Rubén, 2005. 'Desgrazas', *Revista das Letras: Vidal Bolaño. O home que veu de cerca* 1 December: 7.

SÁNCHEZ-CONEJERO, Cristina, ed., 2007. *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th–21st Century* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing).

SHROCK, Douglas and Michael SCHWALBE, 2009. 'Men, Masculinity, and Manhood Acts', *Annual Review of Sociology* 35: 277–95.

SIDER, Gerald, 2006. 'Between Silences and Culture: A Partisan Anthropology', in Achino-Loeb 2006: 141–57.

TUTÁEVA, Kamilla, 2009. 'La simbología del cerdo en la fraseología inglesa, rusa y española', *Language Design* 11: 5–17.

UVEGÁ, 1987. *Cochos. Production poster. Vicente Montoto, autobiografía* <<http://www.blogoteca.com/vicentemontoto>> [Accessed on 4 August 2010]

VIDAL BOLAÑO, Roberto, 1992a. *Bailadela da morte ditosa (Sete baileretadas de amor e unha de morte)* (Barcelona: Sotelo Blanco, Biblioteca do Arlequín 7).

\_\_\_\_\_, 1992b. *Cochos. Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo, e un epílogo, para porca e actor en cativerio* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, Biblioteca do Arlequín 11).

\_\_\_\_\_, 1997. *As actas escuras*, in Lourenzo et al. 1997: 129–234.

\_\_\_\_\_, 2000. *A burla do galo* (Santiago de Compostela: IGAEM).

*Pigging in Germany:  
Emigration and Gendered  
Subalternity in Roberto Vidal  
Bolaño's Cochos*  
María Liñeira

\_\_\_\_\_, 2001. *Mar Revolto* (Santiago de Compostela: IGAEM).

\_\_\_\_\_, 2002 [1993]. *Saxo tenor* ([A Coruña and Vigo]: La Voz de Galicia and Edicións Xerais de Galicia).

\_\_\_\_\_, 2006 [1998]. *Perspectivas do teatro galego actual*. A Coruña: eDixital. <http://bvg.udc.es> [Accessed on 7 October 2010]

VIEITES, Manuel F., 1998. *Do novo teatro á nova dramaturxia* (Vigo: Xerais).

VILLALAÍN, Damián, 1998. 'O Grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal', in Vieites 1998: 85–108.

WALBY, Sylvia, 1996. 'Womand and Nation', in Balakrishnan 1996: 235–55.

WEST, Lois A., ed., 1997. *Feminist Nationalism* (New York & London: Routledge).

YUVAL-DAVIES, Nira, 1997. *Gender and Nation* (London: Sage).

6 *Article*

# Tomás Barros and his Faust: Love, Mystery and Synchronicity

Paul McDermid  
University of Saskatchewan

## *Keywords*

Tomás Barros  
Faust  
Jungian synchronicity  
*Coincidentia oppositorum*  
Mystery

## *Palabras clave*

Tomás Barros  
Fausto  
Sincronicidade  
Jung  
*Coincidentia oppositorum*  
Misterio

## *Abstract*

The legend of Faust has continued to capture the imagination of contemporary European writers. The story is often modernized and contextualized within the frame of each writer's experience. Tomás Barros Pardo (Toledo, 1922 – A Coruña, 1986), of the post-Civil War generation of Galician dramatists, utilized the essential features of the Faust story in his stage work *Fausto, Margarida e Aqueloutro* (1993). In this work, Barros examines the current ethical dilemma of science handing the power of mass destruction to an immoral government. Like Goethe's version, Barros' drama also shows the mysterious capacity of love to reconcile in harmony the material with the metaphysical. The present study focuses on how Barros' vision corresponds to C. G. Jung's theory of synchronicity, i.e. the convergence of seemingly random and mysterious forces into harmonious patterns of meaning. It is argued that, in his Faust, Barros transcends local circumstances by inquiring into the ontological questions that dominate world belief-systems regarding the oneness of the universe, mysteries to which Jung's synchronicity also spoke.

## *Resumo*

A lenda de Fausto segue a engaiolar a imaxinación dos escritores europeos contemporáneos aínda que, na maioría dos casos, o seu argumento é modernizado ou contextualizado polo marco da experiencia de cada voz literaria. Tomás Barros Pardo (Toledo, 1922 – A Coruña, 1986), da xeración de posguerra dos dramaturgos galegos, empregou os trazos fundamentais da historia de Fausto na súa peza teatral *Fausto, Margarida e Aqueloutro* (1993). Nesta obra Barros examina o dilema ético, e abondo vixente, da entrega por parte



*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

da ciencia do poder de destrución masiva a un goberno inmoral. Como o fixera a versión de Goethe, o drama de Barros demostra tamén a capacidade misteriosa do amor para conciliar o material co metafísico. O presente artigo examina a maneira na que a visión de Barros se pode entender á luz do concepto de 'sincronicidade' de C.G. Jung, o cal intentaba explicar a converxencia de forzas aparentemente casuais ou misteriosas en estruturas de significado harmoniosas. Propoñemos que, ao explorar a cuestión da unidade do universo en clave ontolóxica, Barros supera o marco meramente local e dialoga de paso coa idea de misterio que o concepto Jungiano de sincronicidade tamén trataba de explicar.

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

1

The artist was particularly interested in those repeated morphological elements of an artwork which help break down the distance between subject and object, going as far as to suggest an ideal fusion of viewer and viewed (Barros 2001: 121-3).

2

Barros, Tomás, 1993 [c. 1983]. *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, eds. Aurora Marco & Alfredo Rodríguez López-Vázquez, (Sada, A Coruña: Edicións do Castro). All quotes from the play are taken from this edition. The present volume was published as a bilingual (Galician/Castilian) edition under the direction of literary scholars Aurora Marco and Alfredo Rodríguez from the Universities of Santiago de Compostela and A Coruña.

3

Only two of Tomás Barros' theatre works have reached the stage. *Panteón familiar* was produced in 1975 by the Grupo de Teatro Universitario of the Universidad Laboral de A Coruña. In 2000, the non-professional company Talía, comprised of secondary school students, premiered *Cos ollos do morto*, in Ferrol's Centro Cultural Torrente Ballester.

“

The devil is in the detail, or so the saying goes. Looking at the largely expressionistic paintings of Tomás Barros Pardo (Toledo, 1922 – A Coruña, 1986), detail is not immediately apparent, but perhaps there is a devilish presence. In Barros' portraits and landscapes, an undulating discourse of shadows generates a liminal zone around blocks of coloured form. Heavy brushstrokes shape outlines and give dark gradient to faces, trees and land banks. They propel the object's features outward and inward in pulses that are clearly rhythmical. Rhythm in the field of graphic

representation, its definition, its classification, and its perception, was the focus of meticulous study by the artist (Barros 2001).<sup>1</sup> However, while critics have underscored Barros' stimulating deployment of colour (Irizarry 1981: 146; Rodríguez 1999: 35), less attention has been given to the surrounding field of thick shadow in his paintings. Barros' dynamic, rhythmical interplay of light and darkness may elide the detail, but there is something in the synchronous movement and the tracing of shadow lines in his art that betrays a palpable mystery – a diabolical mystery, in fact, that Barros explored in his poetry and plays.

My proposition in this article is that the synchronous forms of shadow in the paintings seem inescapably to suggest meaning or intent. In his writings, Barros called the shadow patterns life's 'invisible trace' (Barros 1990). I suggest the 'invisible trace' as kin to the concept of unified consciousness which lies behind the Jungian theory of synchronicity as developed in the Swiss psychiatrist's 1952 monograph *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle* (Jung 1960/1969). To test this assumption, I study in some depth Barros' three-act drama *Fausto, Margarida e Aqueloutro* (1993).<sup>2</sup> This posthumously published play was a new, slightly expanded, version 'written in Galician written in Galician of an earlier Castilian version known as *Fausto* 1943'. Alfredo Rodríguez describes the Galician version as being more complex and solidly structured (1999: 37). The Galician text situates the drama's action in 1979. In a newspaper article on Barros from 1990, Rodríguez calls the play Barros' 'obra dramática máis importante e complexa' (Marco 1993: 44). In my discussion, I focus exclusively on the text as, to date, the play has never been performed.<sup>3</sup> Barros' version of the Faust tale suggests to me two key figures: the lone visionary, Faust, and his devilish examiner, Mephistopheles, who help us comprehend what the vivid struggles between light and shadow, so apparent in his oils, meant for the artist. In common with his forebears, Barros' Faust is in pursuit of a luminous knowledge that is (and probably should be) beyond human capacity. As in Goethe's version of *Faust*, the devil and his shadowy helpers attempt to lead Faust astray by introducing the cerebral, austere and aged doctor to his first experience of love. But the devil's ploy has an unintended consequence; an unexpected convergence emerges. Allowing Faust to know love brings him to accept Goethe's Romantic ideal of self-immolation for love as the key to a greater knowledge – the knowledge of a synchronous unity of consciousness. This is where my thesis rejoins Jung's premise of synchronicity, the 'invisible trace' and the significance of Barros' shadow forms.

The starting point in this article is thus the shadow play in Barros' artwork – a significant phenomenon that I suggest is reproduced in the themes of his writings. Here I follow Estelle Irizarry (1981) and Alfredo

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

4

Here Barros was meditating on the literary motif of the 'shadow' in Rosalía de Castro's verses, comparing its use to that in works by Unamuno, Cernuda and Neruda. For a recent and extensive exploration of this theme see María do Cebreiro Rábade Villar's *Fogar impronunciable: poesía e pantasma* (2011).

Rodríguez López-Vázquez (1999) who have reminded us that in the post-1936 generation of Galician artists the coincidence of visual art and literature is a notable phenomenon, and one that is not only traceable in the work of Barros, but also in Castelao, Seoane and Díaz Pardo. I begin my study by positioning Barros' work in its cultural context, as sketched by several historians of Galician theatre. For the relevance to Barros' work of Jung's theories around patterns of coincidence and their concealed significance, what he termed 'synchronicity', I depend in particular upon Cambray (2009) and Main (2004) and their illuminating dissections of the idea in Jung's writings. Notably, the effect of shadow was for Barros supremely useful 'donde le faltan [al poeta] las palabras para expresar lo informulable' (Irizarry 1981: 150).<sup>4</sup> I interpret the shadow space of the inexpressible as a gap in the scope of human knowledge, which Barros saw as representing both a danger and a challenge. The Faustian desire to close the gap is incarnated in the lone visionary subjects of many of his poems, and ultimately on stage in his exemplary version of the Faust tale. Antía López, one of the few scholars who have dedicated substantial effort to the consideration of Barros' poetry, has signalled a Romantic strain in Barros' work (2001: 26). Likewise, I make clear Barros' debt to the Goethean model of the Faust tale with its Romantic *Liebestod* motif, and for this discussion I draw on the work of Faustian scholars such as Smeed (1975) and Dye (2004). The studies of Blackall (1989) and Hedges (2005) assist me in situating Barros' *Faust* in its twentieth-century, post-war context. Like Rodríguez (1999), I note the play's rehearsal of a contemporary discord between passions for science, power and love. My conclusion offers a brief assessment of Barros in the context of the times he lived in, as a writer of liberal and cosmopolitan imagination, and, like his Faust, always in pursuit of a greater, holistic consciousness. I acknowledge, at this initial point, the work of Aurora Marco and Alfredo Rodríguez and their 1993 bilingual edition of the play. Marco and Rodríguez rightly announced Barros' final drama as a work of great consequence in Galician letters. In their introductory discussion of Barros' stagecraft for example, Marco and Rodríguez highlight his experimenting with new staging techniques to portray multiple levels of action, thus achieving for Barros the visual artist a theatrical effect similar to contemporary Cubist one of simultaneity (Barros 1993: 12). Meanwhile, for Méndez Ferrín (1984: 218), it is the rich and vivid language and the post-war French-style symbolism that underscores the importance of Barros' theatre work and in particular his *Faust*.

### Tomás Barros in the context of Galician Theatre

Historians of Galician theatre view Barros in the ranks of other dramatists of the post Civil War generation, such as Álvaro Cunqueiro, Xenaro Mariñas del Valle, Dora and Pura Vázquez, Ramón González-Alegre, Manuel María, Xohana Torres, Bernadino Graña, Daniel Cortezón and Arcadio López Casanova. The nomenclature and categorisation of this generation shifts marginally from historian to historian. Laura Tato writes of an overarching 'Grupo de Enlace', covering the period from the 1936 generation to the Teatro Independente of the 1960s (Tato Fontaiña 2007: 521). Two big names of the 1940s from the Seminario de Estudos Galegos, Álvaro Cunqueiro and Ricardo Carvalho Calero, are included within Tato's classification. Under this umbrella-term of the *Grupo de Enlace*, Tato

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

also brings in several Galician writers based in Buenos Aires, the 'post-war cultural capital' of Galicia (Lourenzo & Pillado Mayor 1982: 10), such as Eduardo Blanco Amor and Isaac Díaz Pardo. For Manuel Vieites (1998), Manuel Lourenzo and Francisco Pillado Mayor (1982), the *xeración de posguerra* are those dramatists in the late 1940s and the 1950s, like Barros, who published their theatre work without much of it being performed. Pedro Riobó (1999) describes the same paucity of staging of the theatre written in the period. Riobó classifies more or less the same group of dramatists as 'Promoción de Grial', owing to their publishing in the *Grial* review during the 1950s and 1960s.

In whatever way the dramatists of post-war Galicia are denominated, the particular political and socio-economic conditions of the early years of the Franco dictatorship inevitably impacted their cultural landscape. The economic austerity of the 1940s in Galicia was matched by a cultural one. As Méndez Ferrín describes, in a wasteland climate of derivative popular culture, from endless *coplas* on the radio to football installed as a 'national passion', the authors who pursued a serious literary career were few but all the more significant (Méndez Ferrín 1984: 214). Of course, economic and cultural restrictions were part of the political reality of the early Francoist period; the cultural suppression was politically driven, such as the Spanish state's cinema and literary censorship as well as the assault on Galician-language culture with forced Castilianization (Méndez Ferrín 1984: 216). The post-war fascist regime and Spanish state's international isolation had many consequences for young writers and intellectuals including the dearth of new publications and imports from abroad. An ideological stranglehold prevented access to the fermenting new political notions of post World War Europe (federalism, Christian democracy) and the doctrines of the pre-war period (Galician nationalism, liberalism, Marxism) (Méndez Ferrín 1984: 215).

For Tomás Barros and his fellow dramatists, poets and artists of the post-war period there was a lack of formative experience in Galician culture. As an effect of the regime's repression of the language many writers including Barros tended towards writing and publishing in Castilian (Méndez Ferrín 1984: 216). Yet they did publish, and in some cases in Galician. Barros in particular released his first volume of poetry, *Gárgolas*, in 1950 and founded the poetry review *Arturuxo* in 1952 with Luz Pozo Garza (Irizarry 1981: 145). In spite of the prevailing cultural conditions, *Arturuxo* published a great number of the poets and dramatists of the time, starting with Cunqueiro and Díaz Pardo, and pursued a *galeguista* policy (López 2001: 21). The tone of Barros' writings in the 1950s, and that of others of his generation like Dieste and Seoane (Rodríguez 1999: 36), is marked by existential preoccupations over the human condition (Riobó 1999: 56; López 2001: 29; Tato 2007: 519). Many cultural historians of post-war Galicia highlight the correspondence between the existentialism evident in 1950s Galician writing and that found in Castilian and European works of the previous decade. What starts out in Barros' (and many of his generation's) writings as an existentialist concern for the struggle of the solitary man, is repositioned in the 1960s, following the same European and Spanish shift in focus that occurred in the fifties, towards a social consciousness of humanity's plight (López 2001: 29-32). In the context of the cultural climate of 1950s Galicia, it is perhaps not surprising that Barros should be drawn to the existentialist hue of the Faust figure: the solitary man daring to reach for unlimited knowledge and freedom.

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

5

As Cambray glosses, Jung first uses the term synchronicity in a series of published seminars from the late 1920s. In 1951, he delivered the short essay *On Synchronicity* as a lecture at the Eranos conference, Ascona, Switzerland. The following year, as part of the volume *The Interpretation of Nature and the Psyche*, Jung published the monograph 'Synchronicity: An Acausal Connecting Principle', from which the essay had been drawn.

Barros first worked on his *Faust* in the 1950s drafting but later shelving this three-act drama in Castilian. However, the scenario of the extant *Fausto, Margarida e Aqueloutro* presents a philosophical and ethical case not for personal freedom, but a moral and political one for acting for the common good in the face of inhumanity, the threat of war and mass destruction. It was Barros' stated intention to bear witness in his writings to '[a] natureza ambígua do home, dunha banda feito a semellanza de Deus, e doutra levado das forzas demoníacas que o ateazan e que se amosan nos terríbeles desastres das guerras' (Barros 1976: 40). Proceeding from a long line of archetypes that Barros treated in his visual and literary works, from Diogenes and Prometheus to the Quijote, the Faust tale offers itself as more than the pinnacle of existential angst: it is the enactment of the struggle between humanity's better angels and our darkest selves.

### Synchronicity: The Invisible Trace

In 1987, a year after Barros' death, the painter's cousin, fellow writer and artist Isaac Díaz Pardo (co-instigator with Luís Seoane of the Grupo Sargadelos), gave an introductory speech at the inauguration of an exhibition celebrating Barros' art in the Museo Galego de Arte Contemporánea *Carlos Maside* in Sada (A Coruña). In this speech Díaz Pardo highlighted an unusual book written by his cousin, published posthumously, with the title *El rastro invisible* (1990). Drawing both on his reading of this book and reflecting on what he knew about his cousin's deepest anxieties, Díaz Pardo sheds some light on why the figure of Faust connects organically with Barros' disquiet over the 'invisible trace':

'O diálogo entre Artaud e o autor tenta descubrir e facer visible ise rastro – invisible – que ven dende o máis fondo e mouro das nosas entranas de seres conscentes. Este era o gran secreto que Tomás quería gardar, temendo que as cousas nos poideran ir aínda peor si se descubría deica onda chegaba o noso coñecemento, e de novo se establecese unha segunda condena neste 'segundo paraíso' por saber tanto' (1987: 12).

Isaac goes on to describe how an essential uneasiness – a disquieting effect produced by the sensation of an obscure, indeterminate presence close by – haunted Barros and found repeated expression in his paintings and writings (Díaz Pardo 1987: 11-12). With these words Díaz Pardo had put his finger on a phenomenon which ought to shape our understanding of Barros' works. This invisible trace was the unexplained convergence of apparently innocent things, i.e. recurrent sounds, colours, the accidental arrangement of discarded objects, postures and movements. In two related texts from the early 1950s, C. G. Jung formulated a theory that allows us to make sense of Barros' perception of an 'invisible trace'. Drawing on sources as diverse as the *I Ching* and medieval alchemy, Jung speculated on a fundamental interconnectedness in the fabric of existence, owing to an original pre-conscious, pre-creation state of harmony in the universe, and manifesting in the parapsychic phenomenon he called 'synchronicity'. This notion encapsulated 'meaningful coincidence, acausal connection, and numinosity' (Cambray 2009: 12).<sup>5</sup> For Jung the phenomenon represented a positive means to understanding where the psyche fits into the origins of

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

6

In fact, Irizarry sees the same piercing stare in the eyes of Barros' painting 'Diógenes', seeking 'a good man' as in his self-portraits (1990: 238).

the universe (Cambray 2009: 20). However, for Barros, the synchronicity of the invisible trace was not necessarily a benign, immanent force; in fact he saw the phenomenon as possibly impinging in an active way on life's free course, to point of undermining our human existence.

So potent did he view the invisible trace that, in many of his intellectual and artistic endeavours, Barros attempted not only to portray but to interpret and engage with the synchronous patterns of coincidence and convergence in our world. This ambition he shared with Artaud, the protagonist of his *El rastro invisible*, '[quien] anhela descubrir lo subyacente, el sentido recóndito detrás de los signos exteriores – especialmente los que se repiten – pero teme que encierre fuerzas malévolas' (Irizarry 1991: 100). Barros' Artaud, in fact, alludes specifically to the Jungian theory of synchronicity (Irizarry 1991: 99). In 1973, Barros brought together a series of interventions, published in *La Voz de Galicia* and other newspapers, into astronomical debates over the geography and geology of the surfaces on celestial bodies in a short volume titled *Sobre el origen de la corteza en los astros y la orografía luna*. This booklet bears witness to Barros' dedicated and painstaking (if self-taught) study of a Jungian synchronicity in the patterns and coincidental formations detectable in worlds beyond our own. Like the earliest Classical philosophers through the scientific thinking of the Renaissance to present day astronomy, in his own esoteric and personal way Barros takes the pursuit of knowledge of our physical world into the realm of heaven above seeking to push the limits of human dominion over nature, looking to know that which has always been considered, in Western thought at least, reserved to the divine. In the light of such heavenly pursuits and astronomical interests, it is perhaps understandable that we should find among Barros' artistic and literary subjects a series of archetypal or allegorical figures who test the limits of worldly knowledge and invade the purview of divine power.

### An Archetypal Lone Visionary

For Alfredo Rodríguez, Barros' artistic concerns, while varied, are always directed 'pola búsqueda "dioxénica" do Home' (1999: 35). Indeed, among the artist's most striking and memorable canvasses, we find the ascetic philosopher Diogenes casting the light of his probing lamp into the souls of humankind in search of the individual who gives truthful account of him/herself.<sup>6</sup> In the poem 'La lucha de Jacob y el ángel', we have a characteristic example of the existential trials of the solitary man resisting obscure and threatening forces: 'Lo invisible, como un sueño, llega./ Le rodea, le alcanza./ Es como un cerco de fuego,/ como un color que mata' (Barros 1973a: 29). The killer colour, striking like a cloaked assassin, evokes those synchronous, rhythmical shadows which ripple through Barros' paintings.

The mythical figure of Prometheus is also a favourite reference point, appearing in his paintings and repeatedly in the verse collection *A imagen y semejanza* (1973a). The image of the Titan chained to the rock in punishment for sharing divine knowledge with humanity, and literally illuminating the darkness of human existence, chasing away shadows, is of obvious potential to Barros as he seeks to tease out the contours of and make tangible what is presently invisible. In his poem 'Prometeo encadenado' we are reminded that '[...] siempre brillará la antorcha/ de Prometeo/ en medio de la tiniebla. [...] / maldito entre cielo y tierra,/ no siendo un mortal ni un dios,/ no siendo

ángel ni bestia' (Barros 1973a: 94). This poem is immediately followed by another on the subject of Icarus ('Ícaro'), surely a classical anticipation of Faustian ambition. From the allegorical figures of Icarus, and Prometheus and '[el] dios oculto que le habita' (Barros 1973a: 28), it is not a great leap to the more modern myth of Faust and his demonic 'servant' Mephistopheles. Barros takes the apocryphal legend of the sixteenth-century alchemist, who makes a pact with a trickster demon in order to access unlimited knowledge – i.e. power over nature –, and reworks it into a twentieth-century scenario of moral dilemma when faced with humanity's capacity for destruction and subservience to dark political authority. The figure of Faust represents an important development from that of Prometheus. While powerful and proud, Prometheus is chained to a rock and passively endures his fate. Faust is, in contrast, active and proactive in his quest to acquire knowledge greater than current human scope (Wutrich 1995: 144). Crucially for the later Romantic versions, Faust is neither god nor Titan but simply a man who challenges the limits of earthly power. In the political and cultural environment in which Barros was writing, the figure of Faust was of understandable attraction. The inevitable sense of impotence experienced by those who did not politically adhere to the Franco regime must have suggested Faust's bid for power by any means as somewhat legitimate. Faust's one-man quest to master the world through the acquisition of unlimited knowledge appears all the more desirable faced with the censorship and intellectual vacuum of the early dictatorship. As Inez Hedges has observed of the Cold War versions of the Faust tale: 'Faust has served as a rallying point for the politics of those who are out of power' (Hedges 2005: 8). Barros, with an internationalist vision of human good and evil, stages his Faust not close to home but in the Cold War climate of the 1970s Soviet Union.

### **Barros' version of Faust among other Faustus**

In *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, Tomás Barros' modernized Faust is a nuclear physicist in the late-seventies Soviet state. A brilliant but ageing scientist ('un sabio humanista', Barros 1993: 50), *doutor* Fausto has dedicated his life to the study of splitting the atom. He finds himself tested ethically and spiritually by the machinations of a fiendish government overseer named Óscar Tinguely (possessor of 'unha mentalidade diabólica', Barros 1993: 126), who diverts the lonely and rather stuffy professor from the correct moral path in his work on the State's nuclear programme. Óscar stops Fausto from presiding over a meeting of the governing scientific body, which could, critically, block the State's advances in destructive nuclear capability. The Mephistophelian Óscar's tactic is to offer the physicist a last-chance love affair with his beautiful but naive young secretary Margarida – referred to as 'ista fermosura de muller' (Barros 1993: 50). Ultimately, while Fausto fails in his ethical duty to halt progress towards nuclear destruction, the scientist comes to the personal realisation that the field of human knowledge is incomplete without love.

The Faust legend has, of course, inspired many authors in different genres over the past centuries, with the versions of Marlowe and Goethe having perhaps the most impact in determining the moral direction of the story. Marlowe's take on Faust follows the early chapbook portrayal of the hubris of crossing the frontier of human science into the orbit of

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

godly power; Faust is damned without mercy at the end of Marlowe's drama serving as a warning to all not to exceed the scope of human ability. Then in Goethe's epic, verse rendition of the Faust tale there is a critical and substantial evolution from the original narrative. Faust is no longer diverted from his pursuit of greater knowledge lusting after the demon's reincarnation of Helen of Troy, but instead the love Faust comes to know with Gretchen becomes key to an eventual redemption. Barros' drama fits into a twentieth-century paradigm of the Faust legend, which while building on the Goethean model of love and expiation, also faces up to the impact the reach of modern human knowledge has on a story dealing with divine punishment for the occult practice of unworldly arts. It seems reasonable, as Faustian scholars have pointed out, that the story should have lost its steam in the twentieth century given that the technological advances permitted by science have rendered rather mundane many of Mephistopheles' magic tricks. John Smeed reminds us that 'many metaphysical problems have become physical ones and [...] few people now find it possible to make a distinction between lawful and unlawful curiosity' (Smeed 1975: 223). Consequently, 'Faust has rather had the stuffing knocked out of him'. And yet, Faust can still be of immediate relevance to a modern audience: '[A] *Faust* must be 'contemporary' to be valuable [...] but even perennial problems – or precisely perennial problems – need to be reviewed and restated as man's knowledge increases and his environment changes' (Smeed 1975: 199) This is what Barros undertakes in his *Fausto*. Barros poses the practical and moral problems faced when contemporary science equips humanity with an absolute power over nature, the power to annihilate completely:

FAUSTO.- [...] a arela máis fonda do home é a de acadar o Poder sobor da Natureza... Tomou por modelo o mesmo sol pra crear istas bombas arrepiantes...

ÓSCAR.- Pra istes sabios no hai tesouros comparábeles aos das súas fórmulas... ¡Hoxendía o Poder está vencellado a istas enrevesgadas investigacións!' (Barros 1993: 52).

In order to present the Faust narrative as more relevant to these times, many authors modify the story to make the struggle with the devil an internal one. Twentieth-century concerns with the inner-life of the psyche render Mephistopheles as a voice in the head casting doubt and pushing unfulfilled desires to the surface. Eric Blackall notes that 'in [the] twentieth-century Fausts, [...] the "pact" amounts to a succumbing to one side of oneself, maybe that which is normally suppressed or subservient but now allowed to take over' (Blackall 1989: 200). In Barros' drama, the devil stimulates a long forgotten or suppressed desire for love in the scientist's heart. But while Fausto's dilemma may be one he wrestles with internally, for the benefit of the staging, Barros has his Mephistopheles take an externalised human form in his interactions with Fausto.

### Love and Death

Barros' *Fausto*, *Margarida e Aqueloutro* follows the Goethean foregrounding of love as the critical element in both Fausto's dereliction of moral duty to his fellow scientists and also the premise for his ultimate salvation. But why



should love be the devil's tool to divert Fausto from his duty as an ethically responsible scientist? Goethe certainly understood why. In the Romantic convention of *Liebestod* – brass tacks for Goethe – both love and death, being the extremities of existence, represent the teleological ends of human toil: 'Love creates life, death destroys it. To love is to live – to experience an extreme of vitality at the farthest remove from the oblivion which is death. On the other hand, to love is to surrender one's selfhood to another. Lovers live *and die* on love. Only when in love is the individual truly him or herself, yet when in love he or she is no longer a self at all, but part of a higher unity' (Dye 2004: 16). Love and death obliterate the Renaissance notion, revered and yet resisted by the Romantics, of the discrete Self, counter-defined against the Other, or the Cartesian split of body from soul. For the Romantics 'the *Liebestod* symbolizes victory over division of every kind', a longed-for reconciliation of all difference (Dye 2004: 29). The ideal was to combine love with death in the supreme love act of self-sacrifice. What is useful to the devil is that love (and death, of course) result in a cessation of all of life's processes, our struggles to grow and know. As Ellis Dye relates, 'what love and the death principle ultimately aspire to is neither survival nor self-perpetuation but rest and permanence, a timeless movement' (2004: 31). In union with another, the self is abrogated and abolished. Thus Mephistopheles has a clear aim:

[he] knows that the moment Faust stops he will have lost his soul. But a stop is not a negation of the Creator; it is a negation of life. Mephistopheles does not directly oppose God, but his principal creation, Life. In place of movement and Life he tries to impose rest, immobility, death' (Eliade 1965: 79).

In the terms of the *Liebestod* topos, love offers the same annihilation of the self, the same life negation, as death. And it is the immanent force of passion which Óscar mobilises against Fausto. Again Dye provides, in the context of the Goethean version, a helpful explanation of the impact of love on life's necessary forward momentum:

'the root desire informing the love-death topos is *the desire to escape the ravages of time*, as is indicated by the time metaphors in Faust's wager. Being *is* time, and time is constitutive of being, while both love and death imply stasis, an endless, but eternally unavailable spatial presence' (Dye 2004: 39; my emphasis).

Love serves the devil's purpose to deflect Fausto away from his ethical responsibility since it causes Fausto to lose consciousness of time just when the moment arrives for him to act decisively against the evil designs of the State. However, while Barros's devilish Óscar is successful in his aim to mislead Fausto with love's charms, what he and every Mephistopheles since Goethe's has failed to take into account is the redemptive element of self-sacrificing love.

### Barros' Goethean Devil

It would seem a glib and easy error to relegate the Faustian devil to the popular, Christianized conception of a personification of evil – the

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

7

Mircea Eliade observes that 'Mephistopheles does not directly oppose God, but his principal creation, Life' (Eliade 1965: 79)

8

Óscar's warning to Fausto invokes the biblical apology for misogyny: 'Non esquezas que primeiro foi Eva quen mordeu a mazá...' (Barros 1993: 78).

9

Hedges reminds us of 'Goethe's insight into the contradictory function of evil in history' (2005: 91). She also underscores an observation made by Bulgakov's Mephistopheles, Woland, in his *The Master and Margarita*. There is no light without shadow; it is the obverse of all life (2005: 169).

'best-known symbol of radical evil' (Burton Russell 1986: 17). Certainly, this was not Goethe's conception. Instead, in the initial scene of Part One of his *Faust*, Goethe summons to the stage the *Erdgeist* or Earth Spirit who holds domain over the Earth (as a cast down Lucifer would) and the natural or material world acting in counterpoint to God in heaven. Mephistopheles, the trickster demon who enables Faust's desires, functions as an extension or manifestation of the principal demon. The precise nature of the relationship between Goethe's Earth Spirit and his familiar, Mephistopheles, is not made explicit, though it is hierarchical. Indeed, Mephistopheles is deliberately multifarious and ambiguous in nature distinguishing him from the Christian devil (Burton Russell 1986: 158). With the Earth Spirit holding sway over all forces in the natural world – all the power of growth and decay – the devil cannot simply be a destroyer of life, rather, as Smeed notes (1975: 43), the faculty of destruction is devolved to Mephistopheles whose cruelty represents but *one facet* of the Goethean devil.<sup>7</sup> Like that of Goethe, the demon who attends the Fausto of Barros is a necessary force in the world – death and destruction are elements of nature, integral components of the Earth Spirit's realm. This more comprehensible view of the devil, as a balancing force, rather than some underworld monster, goes some way to explaining the ambivalent quality of the demon's interventions in Faust's destiny.

Again following the Goethean model, in Barros' play, the devil's hostile intentions are made clear as Óscar/Mephistopheles works to distract, dissuade and deflect *doutor* Fausto from his life's course. Óscar and his servants, the administrative assistants, Ignacio and Milochka, conspire to have Fausto fall for Margarida, and then they encourage Fausto in his suspicions over Margarida's fidelity. Meanwhile Óscar personally arranges for Fausto to be waylaid and sidetracked into an evening's entertainment in a nightclub – for the task Óscar obliges three ladies of the oldest profession, incarnations of the three Fates, to act as Circes to Fausto's Ulysses – causing Fausto to miss the following day's critical meeting of the Scientific Council. Like Goethe's Mephistopheles, Óscar 'is the adversary of all faith and optimism' (Smeed 1975: 45), for, indeed, the devil successfully distracts Fausto from his duties into the inertia of physical indulgence. But as much as Óscar shapes events against to work against Fausto, he also insists on the nonpartisan nature of his interventions in Fausto's life, regularly protesting his neutrality: '¡[...] eu somentes deixei facer ao azaro [*sic*]!' (Barros 1993: 128). In the first scene of the second act, where Fausto in effect signs his own particular pact with this Mephistopheles, Óscar warns Fausto of the risks involved in allowing himself to love Margarida; yet Óscar does this in spite of needing Fausto to fall for Margarida in order to realize his own plans to destroy Fausto.<sup>8</sup> Amongst the esoteric works in Barros' personal library – maintained immaculately by his widow Sara Cao – is to be found the classic 1965 Mircea Eliade study, *Mefistófeles y el andrógino* (*Mephistopheles and the Androgyne*). In one chapter, heavily annotated in the margins in Barros' own hand, Eliade summarises the posture of the devil in the Faust story: 'aunque Mefistófeles se opone al flujo de la vida por todos los medios, al propio tiempo la estimula. Lucha con el bien, pero acaba favoreciendo el bien.' (Eliade 1969: 100).<sup>9</sup> Barros introduces this contradictory nature of the devil into his drama, and Óscar himself emphasizes his oscillation: 'Eu son un especialista en situacións dilemáticas... I é que a vida é un atricamento...' (Barros 1993: 52). Life's puzzles, its inconsistencies, are

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

reflected in the intrinsic mutability of the Faustian devil. What Fausto calls 'unha mentalidade diabólica' is Óscar's ability to thrive on paradox or what Barros' Mephistopheles calls 'as razóns da sinrazón' (Barros 1993: 126). Barros carefully made note of the paradox in his reading of Eliade, underscoring the Romanian professor's observations of God's 'sympathy' for the devil in Goethe's *Faust*.

### The Devil's Servants

To meet the devil's ends, the mediations of Ignacio and Milochka in Fausto's affairs are both decisive and yet inconspicuous. Their function and presence in the play is worth some further attention. In Barros' *Fausto*, Ignacio and Milochka are clearly subordinates to Óscar Tinguely (whom they refer to as 'o noso señor', Barros 1993: 44) in an infernal hierarchy, but while they carry out Óscar's bidding, they do so with an impish cheekiness ('*fan reverencias retranqueiras*', Barros 1993: 44). At heart, Ignacio and Milochka are theatrical tricksters, moving like stagehands, working behind the scenes, they occupy the liminal space between this world and the Otherworld like *duendes*.<sup>10</sup> As a secondary manifestation of the devil, this pair of *duende*-like figures seems to fit well with 'Goethe's view of a Devil who wills the bad, yet conduces to the good' (Smeed 1975: 35). Barros' sprites are office assistants who, far from engaging in administrative activities, devote themselves to their 'tricks', i.e. their small acts of interference in Fausto's affairs and enjoying each other's company with their playful frolics. Their behaviour, though mischievous and pert ('*sempre xogando*', '*sempre retranqueiro*', Barros 1993: 42, 44), is not motivated by the same satanic intent as Óscar's but rather an irreverent and whimsical design. Barros' cooption of these magical beings into his Faust play has a couple of illuminating parallels with García Lorca's use of the *duende*-figure in his theatre. Firstly, García Lorca's employment of *duendes* in his one-act *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* owes its legitimacy to his play's heritage: the phenomenon of the eighteenth-century strip cartoon known as the *aleluya*, in which *duendes* were common characters. Similarly, the original versions of the Faust tale are those found in sixteenth-century chapbooks, which frequently relied on magical or supernatural elements to thrill readers. Much as García Lorca pays homage to the *aleluyas* of past centuries, Barros and his assimilation of *duende*-figures into his interpretation of Faust acknowledges the story's forebears in the historical chapbooks. In García Lorca's short drama, the *duendes* are an ageing bachelor's otherworldly housemates who appear from the margins and watch over Perlimplín, occasionally intervening in the course of events in Perlimplín's life, sometimes for the better, sometimes for the worse, but always in appropriate fashion and never out of simple malice.<sup>11</sup> These two Pucks play mischievous 'tricks' on the bookish old man, but equally they interpose themselves at the vital moment to protect the cuckolded Perlimplín from exposure. The *duendes* in Barros' play also suggest the impact of unseen, liminal forces on the course of existence. Bound to the physicist's fate, as supporting players to the protagonist, Barros' *duendes*, Ignacio and Milochka, make a final and critical intervention in the last moments of the drama. Fausto in the final scene is in abject despair; he has failed to attend the crucial meeting of the Scientific Council he was to chair. He has also, while fuelled by jealousy, quarrelled fatally with

<sup>10</sup>

As Milochka says: 'Semellamos trasnos que saen do seu abeiro cando todos vanse...' (Barros 1993:40).

<sup>11</sup>

The whimsical chatter of the *duendes* suggests their interventions are neither for good nor evil but rather for the sake of frolicsome play itself. The *duendes* decide their part to play as arbitrarily as fate does, as if on a coin toss: 'Don Perlimplín, ¿te hacemos un mal o un bien?' (García Lorca 1990a: 265).

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

12

'Faust is not saved from sin, in the Christian sense, but from the antiphonal errors of sensuality and arid intellectualism.' (Burton Russell 1986: 167).

13

As Inez Hedges observes, it is the striving that saves Faust (2005: 72).

14

Irizarry describes a series of mysterious, omniscient characters which populate Barros' other dramas, in particular the *Tres pezas de teatro – O veo de Maya, Cos ollos do morto and A Raíña e o seu Bufón* –, published as a single volume in 1981. These figures are sometimes visible and sometimes invisible to the other characters, prompting Irizarry to qualify them as examples of a Galician magical realism (Irizarry 1990: 220).

15

Milochka refers to Fausto as 'o Mestre' (Barros 1993: 70).

Margarida, prompting her in all desperation to take her own life. Just as Fausto is about to plunge a knife into his chest and join Margarida (in the only liberty he can now know), the *duendes* appear, stepping out from their liminal space, to stay the blow. Thus for Fausto, like many Fausts before him (since Goethe's), there is salvation but no heaven.<sup>12</sup> As the curtain falls on Barros' drama, *doutor* Fausto remains suspended in time his arms outstretched, like a Christ-figure (Marco 1993: 53), his life sentence of exile a sacrifice of expiation to his beloved Margarida. Through the *duendes*' intervention, Fausto does not physically die, unlike the Faust of Goethe, but there is a redemption also in his living and continuing to strive; his life is saved and, this time like the Goethean Faust, so is his soul.<sup>13</sup> The figures of Ignacio and Milochka are expressions of the belief shared by Barros and García Lorca that 'human life is circumscribed by mystery' (García Lorca 1990b: 4), that there are forces just beyond sensory perception. The *duendes* are exemplary manifestations of what generally remains concealed or unnoticed, the shadow lines or invisible trace of mystery that shapes our existence in unknowable ways.

### The Mystery of Love and Love's Transcendancy

From his deviant vantage point, the devil is able to see that to which Fausto is blind.<sup>14</sup> The great physicist may have penetrated many apparent mysteries of the natural world with his 'calculations' and experiments, but he is oblivious to 'outras forzas imponderábeles agachadas na mesma mente do home', forces which, as his mocking demon reveals to him, 'rixen os destiños coma a gravidade ós astros' (Barros 1993: 128). Of the Mephistophelian paradoxes Óscar presents to the scientist, one in particular thrusts to the neglected heart of the cerebral Fausto: '¿Quen, ao cabo da súa loita, non sealcontra soio?' (Barros 1993: 128) is the bitter question he poses. Goethe's introduction of love into the story of Faust is now foregrounded in Barros' drama. Óscar tells Fausto that 'o home se mide pola soedade que é capaz de aturar...' (Barros 1993: 128). Óscar knows what he is doing. As is the case in Goethe's and other versions of the story, Fausto 'is driven into the arms of the devil by loneliness' (Dye 2004: 226). The immense solitude of this post-Enlightenment man toiling to expand human knowledge endlessly will only find peace in the embrace of Eros or Thanatos. Here we might recall the case of the writer, the Master, in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* (1967), a famous twentieth-century Faust, which in its satire of the corruption and repression of the Stalinist state would have resonated distinctly in Francoist Galicia. What Love (his love for Margarida) represents for Barros' Fausto is a release from life's struggles, and is also the peace Bulgakov's Master himself finally attains in death with his Margarita.<sup>15</sup> The lonely *Doutor* Fausto is teased with the possibility of knowing the 'peace' (of the Master) thanks to the artifices of Óscar's auxiliaries, the *duende*-figures Ignacio and Milochka, who interpolate into the tape recording of Fausto's research notes a text fragment titled 'A Chave'. Fausto's attention is arrested by these words: '[...] A súa beleza imperecedeira, incomprensíble. Cando ti non poidas decir namais dela, somentes entón a verás. Pois o coñecemento que se adquire dela é diviño silencio' (Barros 1993:66; my emphasis). This text is an extract from the dialogues called the *Poemandres* attributed to a second-century Alexandrian Greek sage who wrote a series of Neo-Platonist meditations

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

16

As John David Chambers  
glosses in the preface to his 1882  
translation.

17

Roderick Main here cites  
Jung's *Mysterium Coniunctionis*:  
*An Inquiry into the Separation and  
Synthesis of Psychic Opposites in  
Alchemy*, in Jung, C. G., 1963.  
Collected Works, vol. 14, London:  
Routledge & Keegan Paul, par. 662.

18

Irizarry finds both in Barros  
and in Rafael Dieste 'esa conciencia  
ontológica gallega que enseña la  
reverencia por el misterio' (Irizarry  
1991: 100).

under the pseudonym Hermes – using that name, the Greek assumed the mantle of the alchemist and mystic of Egyptian antiquity, Hermes Trismegistus. The Hermes of the *Poemandres* argued a proto-Christian conception of the divine as a unitary being who is 'the perfection of the sum of the Good, the Beautiful, the Holy, and the True' (Hermes 1882: xix).<sup>16</sup> The dialogue segment, which Ignacio and Milochka have inserted into his notes, describing the power of the 'Beauty of The Good', opens Fausto's eyes to Margarida's uncommon beauty and her uncorrupted innocence. Fausto suddenly apprehends the possibility of 'peace' offered by allowing Margarida to love him. Through her love he might experience 'diviño silenzo', i.e. surpass all physical knowledge and return to or reach the divine state of 'unified consciousness'. This divine silence is the 'peace' which, in Bulgakov, the Master's meta-fictional Pilate yearns for: a reunion with the divine. The Master longs to know again the peace he experienced only in the company of the ragged Christ. Barros' Margarida offers Fausto the sense of peace that Bulgakov's Master desired; her love and companionship is Fausto's 'key' to knowing. But this state of 'diviño silenzo', a sense of oneness and harmony, is also the notion of an underlying unity as expounded in Jung's theory: "[the synchronistic principle] suggests that there is an interconnection or unity of causally unrelated events, and thus postulates a unitary aspect of being which can very well be described as the *unus mundus*" (Main 2004: 169).<sup>17</sup>

A certain sense of oneness with the universe that love might offer surfaces in Barros' Fausto. The physicist is something of a stargazer, likely reflecting the author's personal fascination with celestial bodies as displayed in his astronomical essays. When Fausto and Margarida meet alone for the first time away from Fausto's office, he expresses his love for his young secretary in quasi-astrological terms: 'MARGARIDA.- ¿E que simboliza o sol e maila lúa?/ FAUSTO.- A materia e mailo espírito inseparábeles... Un en percura do outro...' (Barros 1993: 90). The oppositional duality of matter and spirit coming together in a harmonious union with each still mysteriously preserved in the act of fusion, is known as *coincidentia oppositorum*. This concept has been a supreme philosophical concern in a discursive line which Barros would have traced in his studies from Plato to Hermes, through the medieval alchemists (like Faust) to the Romantic Goethe, and Jung's *mysterium coniunctionis*. In the writings of Eliade, Barros found perhaps a prime example of the phenomenon – the dual nature of the man-god Christ: '[L]as expresiones *coincidentia oppositorum*, *complexio oppositorum*, integración de los opuestos, *mysterium coniunctionis*, etc., son frecuentemente utilizadas por Jung para designar la totalidad del yo y el misterio de la doble naturaleza de Cristo' (Eliade 1969: 102; Barros' emphasis in his copy). Eliade also highlights Goethe's and the Romantics' conceptualization of the cosmos as the 'All-One' (Eliade 1969: 100). The mystery of two opposing forces, one necessary for the other's existence, the *coincidentia oppositorum*, was a central preoccupation of Barros.<sup>18</sup> For his Fausto, the young Margarida is mystery personified, perhaps a greater mystery than any he has tried to understand as a physicist: '¡En ti ollei ise mesmo ceo escintilante de estrelas! ¡O mesmo insondable misterio, a mesma grandiosa beleza!' (Barros 1993: 92). The stars, as Fausto muses, reflect the greatness of every philosopher and scientist who has attempted to broaden the field of human knowledge by penetrating the deepest mysteries of the universe. What's more, this contemporary scientist-Faust may have surpassed in capacity the original alchemist-Faust of the chapbook tale and of Marlowe's play

Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

but he comprehends that with greater knowledge does not necessarily come greatness of spirit: '[...] o alquimista creía na transmutazón parella da materia e do espírito... Nós xa podemos transmuta-los elementos, mais non logramos mellorar ao home...' (Barros 1993: 62).

What remains for Fausto to comprehend is something quite unknowable in the personal solitude and aloof isolation in which an ascetic dedication to his work has left him. Rather than a transmutation of elements, the apotheosis of knowledge can only be realised with complete incorporation of one element into the other. Goethean scholar Ellis Dye makes this very observation: 'As a separate entity, one can never *know* in the fullest sense' (Dye 2004: 229). Indeed, true knowledge requires the mysterious fusion of distinct entities as represented by the *coincidentia oppositorum*: '[t]o know fully, the self must disintegrate and blend with the non-self, there perhaps to find itself again' (Dye 2004: 236). For Fausto this will mean surrendering himself to the love of Margarida. Transcending the physical world through love, the research scientist will finally come to know what has been unknowable to him, a harmony or sense of balance in all creation.

In a central scene, notable for its sense of magic, Fausto engages in a dialogue with the image of his younger self appearing in a mirror on the wall of the physicist's apartment. The confrontation between the dual Faustos cuts to the mystery at the heart of the Faust story: the younger Fausto is satisfied with material pleasure and worldly beauty while the older man seeks the unattainable (Marco 1993: 51). The magical apparition in the mirror prompts Fausto to ruminate: 'é que túa [*sic*] imaxen espellada ten un misterio' (Barros 1993: 82). In Barros' poems, mirrors, alongside doors and labyrinths, denote mystery (Irizarry 1981: 147). Like Fausto before his mirror, we might imagine Tomás Barros the painter before the canvass of one of his self-portraits perceiving in the dark tones of the background the palpitation of mystery. There in the outlines the painter seems able to detect the invisible trace which orchestrates against us unseen, otherworldly forces, bringing forth spirits to meddle in our affairs like the devil or his more benevolent minions, the *duendes*. The mystery in these 'invisible traces' is inherent to the notion of *coincidentia oppositorum*, or *mysterium coniunctionis* as it is also known, the synthesis of opposites. To this we can add the Jungian theory of synchronicity: the suggestion of an underlying motion barely beneath the surface of the natural world which in turn betrays a prior condition, an original state of unified consciousness. The harmonious union of the material and spiritual, bridging the postlapsarian split of the incarnate from the divine was an ideal too of the Romantics, like Goethe, and their veneration of love and death as sites of return to universal consciousness. For Barros' scientist Fausto, transcendent love represents a promise of access to a state of harmony, of 'diviño silencio'; a state described variously and frequently in the play's denouement as 'o océano da existencia' (Barros 1993: 116), '[a] fulxencia inmensurábel', 'o corpo da concencia esencial' (Barros 1993: 118), '[o] ceo da transmigración', or even 'o plano dos budas perfectos' (Barros 1993: 120). Indeed, in much of Barros' work, as Antía López rightly underscores, we find 'un desexo por acadar a sabedoría e a harmonía que é o equilibrio de todo o creado e que moi ben pode identificarse co amor' (López 2001: 29).

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

## Significance of Barros' World-Vision

Tomás Barros, the artist, poet and playwright, strove to understand and know transcendental truths, pursuing his own particular spiritual journey. This journey eventually led him away from the Christian chasm between body and soul to the universalist, holistic teachings of the Baha'i faith – a belief-system that proposes the essential oneness of the world's religions, glossed by Rodríguez as '[unha] mestura da misticidade oriental e o sentimento tráxico de Occidente' (1999: 40). Love offers Barros and his Fausto a transcendence of the earthly unknowable and a means to break out of 'o círculo do tempo e fundirse co absoluto que identifica con Dios' (López 2001: 30). The dramatist shared with his Fausto the spiritual intuition that it is love that is the key to 'o corpo da concencia esencial', to transcendent understanding. That said, it is important to recall that Barros' ambition for the play is not simply mystical or philosophical – this is certainly not the kind of Faust which simply entertains with magic and mirrors. He chooses to orchestrate his Faust tale of love's redemptive power on the stage of totalitarian oppression and the Cold War threat of destruction. Barros first conceived of and drafted the drama in the 1940s and 50s, during times of political and cultural repression. The final Galician version is imbued with the social consciousness and awakenings of the 1960s and 70s. Indeed, writing in 1976 Barros declared it the poet's duty to bear witness to the times he/she lives in and against '[as] inxusticias e crimes contra a Humanidade' while 'mantendo [...] un compromiso cas outras artes e o preso das disciplinas e ciencias do espírito' (Barros 1976: 40). It should be made clear that Barros' political perspective was a progressive one, critiquing and often railing against the dark forces of oppression in terms of dictatorship, genocide and war, but not one bound by ideology or doctrine (López 2001: 32). In Barros' lyric there is a marked inflection of social consciousness embodied in various mythical or religious figures, individuals who offer up themselves in the liberal pursuit of human betterment – from Diogenes and Prometheus, to Isaac and Jacob, and Christ to the motif of the anonymous lone hero (Irizarry 1981: 148). In his plays, especially those in Galician, Barros repeatedly sketches an Idealist, fighting for social justice, observed by an enigmatic Artist figure (Irizarry 1990: 217). Barros is unlikely to be claimed as a Marxist or a nationalist, or for any ideology. But what is apparent and attested through the subjects he chose to write about, his personal faith and fascination with various mysticisms, and his associations with fellow progressive intellectuals of his generation, is how much Barros would have felt suffocated by the Francoist times he lived. In the words of Antía López, '[o] franquismo condenou para sempre o seu espírito aberto, tolerante, atraído por todas as culturas, por todos os pensamentos e saberes' (2001: 35).

This present study was prompted by an apparent sense of intent or meaning looming from the lines of dark shadow that frame the subjects of Barros' artworks. As we have seen, the patterns of movement in these shadow lines might best be construed as Jungian synchronicity, the convergence of seemingly random motions into significance. What Barros captured in the shadows of his paintings, he defined in his writings as an ominous 'invisible trace', underlying and manipulating life's directions. In his poetry and plays, Barros deployed a range of lone visionary figures whose varied pursuit of human advancement reflected Barros' desire to know and understand the forces at work in life's shadows. But it was in

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

the characters of Faust, and the devil who tests him, that Barros best materializes the consequences when the seeker of extra-human knowledge looks into the shadows for answers. What emerges from Barros' version of the Faust tale is that the devil in the shadows is not so much a threatening, malevolent force, but rather a vital counter impulse which generates as much good as bad. A cardinal example of this effect are the minor demons, or *duendes*, who function as supreme agents of Jungian synchronicity, maneuvering forces to expose unexpected new directions for Faust. The *duendes* awaken their Faust to love, the element Goethe introduced to the Faust narrative. Similar in contour to the Romantic motif of sublime love accessed through death, Barros' Faust story views Love as a transcendent state reached through obliteration of the self. Surrendering to love will lead Barros' Fausto to 'diviño silencio', the mysterious union of opposing elements representing the oneness of the universe. In these terms the author, Barros, shares in common with his fictional Fausto, the ideal of a progressive and all-embracing sense of inquiry into both worldly and mystical knowledge.

Manuel Vieites has written of the need for the present generation of Galician dramatists to reclaim and re-evaluate the work of those post-war writers who tried to fill the dramatic void of the 1940s and 50s. He reminds us that the dramatists of the *xeración de posguerra* worked through times when the stages were all but silent, and with their work they preserved Galician theatre at a time when Galician culture was imperiled (Vieites 2003: 28). This they did while taking, at least in terms of social justice, a progressive stance. Tomás Barros may well be studied as one of those authors. What his theatre offers, with works like *Fausto*, *Margarida e Aqueloutro*, is a timeless depiction of love's enabling potential and of humanity's lasting capacity for improvement.





Tomás Barros and his  
*Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

## Works cited

- BARROS PARDO, Tomás, 1963. *Los ojos de la colina* (Bilbao: Alrededor de la mesa).
- BARROS PARDO, Tomás, 1973a. *A imagen y semejanza* (Bilbao: Editorial Cla).
- BARROS PARDO, Tomás, 1973b. *Sobre el origen de la corteza en los astros y la orografía lunar* (A Coruña: Ed. Nordés).
- BARROS PARDO, Tomás, 1976. 'Da esperencia poetica', *Nordés. Revista de poesía y crítica* 4: 38-40.
- BARROS PARDO, Tomás, 1981. *Tres pezas de teatro* (Sada, A Coruña: Edición do Castro).
- BARROS PARDO, Tomás, 1990. *El rastro invisible* (Sada, A Coruña: Edición do Castro).
- BARROS PARDO, Tomás, 1993. *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, eds. Marco, Aurora, Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, (Sada, A Coruña: Edición do Castro).
- BARROS PARDO, Tomás, 2001. *Ritmo y abstracción* (Sada, A Coruña: Edición do Castro).
- BLACKALL, Eric A., 1989. '<What the devil?!> - Twentieth-Century Fausts', in Boerner, Peter & Sidney Johnson, eds., *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis*, (Tubingen: Max Niemeyer Verlag), 197-212.
- BURTON RUSSELL, Jeffrey, 1986. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World* (Ithaca, NY: Cornell University Press)
- CAMBRAY, Joseph, 2009. *Synchronicity: Nature and Psyche in an Interconnected Universe* (College Station: Texas A&M University Press).
- DÍAZ PARDO, Isaac, 1987. 'Tomás Barros na miña relembanza', in *Tomás Barros. Mostra da sua obra plástica, cun complemento gráfico-bibliográfico e documental. Museo Galego de Arte Contemporánea <Carlos Maside>. Decembro de 1987* (Sada, A Coruña: Edición do Castro), 5-18.
- DYE, Ellis, 2004. *Love and Death in Goethe* (Rochester, NY: Camden House).
- ELIADE, Mircea, 1965. *Mephistopheles and the Androgyne*, trans. by J. M. Cohen, (New York: Sheed and Ward).
- ELIADE, Mircea, 1969. *Mefistófeles y el andrógino*, trans. by Fabián García-Prieto, (Madrid: Guadarrama).
- GARCÍA LORCA, Federico, 1990a. *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. María Clementa Millán, (Madrid: Cátedra).

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

- \_\_\_\_\_, 1990b. *Yerma and The Love of Don Perlimplín for Belisa in the Garden*, trans. by David Johnston, (London: Hodder & Stoughton)
- HEDGES, Inez, 2005. *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press).
- HERMES, 1882. *The Theological and Philosophical Works of Hermes Trismegistus, Christian Neo-Platonist*, trans. by John David Chambers (Edinburgh: T. & T. Clark).
- IRIZARRY, Estelle, 1981. 'Las dos artes de Tomás Barros.' *Senara: Revista de Filoloxía* 3: 145-150.
- \_\_\_\_\_, 1990. *Escritores-pintores españoles del siglo xx* (Sada, A Coruña: Edicións do Castro).
- \_\_\_\_\_, 1991. 'Imágenes e imaxinacións filosóficas en Rafael Dieste y Tomás Barros', *Lenguaje y textos* 1: 93-101.
- JUNG, C. G., 1960/1969. 'Synchronicity: An Acausal Connecting Principle', in *The Structure and Dynamics of the Psyche. Collected Works 8* (Princeton, NJ: Princeton University Press): 417-531.
- LÓPEZ GARCÍA, Antía, 2001. *Tomás Barros. Tal vez unha sede de luz* (Ferrol: Biblioteca de Ferrolterra).
- LOURENZO, Manuel & Francisco PILLADO MAYOR, 1982. *Antoloxía do teatro galego* (Sada, A Coruña: Edicións do Castro).
- MAIN, Roderick, 2004. *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture* (Hove, UK: Brunner-Routledge).
- MARCO, Aurora, 1993. 'Como se construí unha obra dramática. Un Fausto teatral galego', *Lenguaje y Textos* 3: 43-56.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, 1984. *De Pondal a Novoneyra: Poesía galega posterior á guerra civil* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, 2011. *Fogar impronunciado: poesía e pantasma* (Vigo: Galaxia).
- RIOBÓ SAN LUIS, Pedro P., 1999. *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor").
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, 1999. 'Expresión dramática e expresionismo teatral no mundo estético de Tomás Barros', in 'Tomás Barros', catalogue to the exhibition in the Casa de la Parra, Santiago de Compostela, 1999: 35-42.
- SMEED, J. W., 1975. *Faust in Literature* (London: Oxford University Press).

*Tomás Barros and his  
Faust: Love, Mystery and  
Synchronicity*  
Paul McDermid

TATO FONTAÍÑA, Laura, 2007. 'A literatura dramática galega na segunda metade do século XX', in Vieites and Ballesteros González, 2007: 587-617.

VIEITES Manuel F. and Juan Antonio HORMIGÓN, 1998. *La nueva dramaturgia gallega* (Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España).

VIEITES Manuel F., 2003. *Crónica do teatro Galego (1992-2002): Críticas, artigos, estudos, revistas, recensións* (Vigo: SErvido de Publicacións da Universidade de Vigo).

VIEITES Manuel F. & Antonio BALLASTEROS GONZÁLEZ, 2007. *Literatura dramática: unha aproximación histórica*. Biblioteca de teatro, 2. (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais; Vigo: Ed. Galaxia).

WUTRICH, Timothy Richard, 1995. *Prometheus and Faust* (Westport, CT: Greenwood).

## 6 *Article*

# A busca de identidade: A relación entre sexo e xénero n'*A semellanza* de María Xosé Queizán

Marisol Rodríguez Rodríguez  
University of Auckland

## *Keywords*

Sex  
Gender  
María Xosé Queizán  
*A semellanza*  
Feminist Galician narrative  
Queer  
Gender performativity

## *Palabras clave*

Sexo  
Xénero  
María Xosé Queizán  
*A semellanza*  
Narrativa galega feminista  
Teorías *Queer*  
Performatividade de xénero

## *Abstract*

Gender and nationalism distinguish the totality of María Xosé Queizán's work in her particular fight against patriarchal norms. In fact, Queizán has cultivated a full range of genres while defending women rights. In Queizán's narrative her precocity in the treatment of polemical themes had resulted in the silencing of her work, a situation that has gradually changed. This article will focus on Queizán's *A semellanza* (1988), a novel telling the story of to Juanjo Valladares' fruitless search for identity. This novel is her contribution to the debate on the complex interrelated conception of sex/ gender from a psychoanalytic point of view that started in 1968 as a result of the publication of *Sex and Gender* by Robert J. Stoller. Queizán shows a strong similarity in her ideas to Judith Butler's conception of sex and gender through her unfortunate protagonist Juanjo Valladares. According to this theory, sex is seen as culturally constructed. As a consequence, the 'female' gender (or 'male') is contingent and open to multiple interpretations. Butler's concept of the performativity of gender is also very relevant as it acquires a dramatic tone when Juanjo's different sexual phases are examined. Those phases correspond to the different places where the action takes place—Galicia, Barcelona, Morocco and the return to the origin, Galicia—. In all these places Juanjo continually changes his sexuality, this being Queizán's way of emphasizing that gender is performative. Thus, Queizán presents identity as something separate from the body, showing how society influences the assigning of gender to a specific body.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

## Resumo

A coordenadas xénero e nacionalismo marcan a totalidade da obra da autora María Xosé Queizán e a súa loita contra as normas patriarcais. De feito, Queizán ten cultivado todos os xéneros literarios ao tempo que defendeu os dereitos das mulleres, e das galegas en particular. Na seus textos narrativos tratou con certa precocidade varios temas polémicos o que levou a un certo silenciamento da súa obra, situación que está a cambiar gradualmente. O presente artigo centrarase na novela *A semellanza* (1988), texto pioneiro no contexto galego sobre a infrutuosa busca de identidade de Juanjo Valladares. Con esta novela Queizán contribuíu ao debate sobre a relación sexo/xénero desde o punto de vista da psicanálise, amosando una afinidade no seu pensamento coas teorías de Judith Butler relativas á artificialidade deste binomio. O concepto de performatividade de xénero de Butler é tamén abondo relevante na novela de Queizán, se analizamos as distintas fases sexuais de Juanjo, o protagonista. Esas etapas teñen unha correspondencia cos diferentes lugares onde a acción ten lugar (Galicia, Barcelona, Marrocos e o retorno á orixe, Galicia). A través desta particular xeografía, Juanjo muda constantemente as súas identidades sexuais. Deste xeito, Queizán presenta a identidade como algo separado do corpo, ao tempo que aborda o papel determinante que as sociedades teñen na asignación de xénero a un corpo específico.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez



Aínda que a asociación do sexo co biolóxico e do xénero co social pareza evidente, a publicación de *Sex and Gender* de Robert J. Stoller en 1968 marca o inicio dun debate terminolóxico e filosófico sobre a distinción entre o sexo e o xénero desde o punto de vista da psicanálise. Esta publicación deu lugar a un amplo abano de interpretacións que poden considerarse contraditorias. As teóricas feministas retomaron o debate a partir dos anos setenta, debate que evolucionaría cara ás teorías postestruturalistas e 'queer' da década dos noventa. O presente artigo céntrase na contribución ao debate que desta relación fai a escritora e feminista viguesa

María Xosé Queizán na súa novela *A semellanza* (1988), onde a autora mostra, mediante un personaxe atormentado que busca infrutuosamente a súa identidade, a complexidade que entraña a relación existente entre sexo e xénero.

Até hoxe, Queizán ten publicado sete novelas nas que sempre evidenciou unha postura adiantada ao seu tempo ante temas como a lexitimación do papel social da muller (*Amantía*, 1984), a reivindicación de mulleres na historia (*O soplor da cupletista*, 1994), a lexitimación das sociedades femininas e a busca de identidade dun pobo (*O segredo da pedra figueira*, 1985), a súa reprobación do franquismo (*Amor de tango*, 1992), ou a maternidade e a pedofilia (*Ten o seu punto a fresca rosa*, 2000). O tratamento das sexualidades alternativas e a relación entre o binomio sexo e xénero na novela foi explorado na súa novela *A semellanza*, que será o obxecto de estudo neste artigo.

Se cadra por mor desta precocidade e pola crítica velada que ditas temáticas achegan sobre o modelo nacionalista androcéntrico galego, a obra de Queizán ten sufrido un marcado silenciamento no contexto cultural galego institucional, tal e como apuntou Helena Miguélez Carballeira (2008: 73). O silencio é, polo tanto, a palabra que segundo a propia autora define a recepción da súa obra, sobre todo en determinadas etapas, como puiden constatar nunha entrevista á autora realizada en febreiro de 2008:

Eu noto que a xente xa me ten en conta, xa non son tan demo como fun noutras épocas, eu fun silenciada, postergada, isto forma parte da miña vida [...] En cuanto á miña obra, esto se verá no futuro. Eu non estou premiada en absoluto nin reivindicada, nin citada, a *Festa da palabra silenciada* é silenciada, o silencio é a característica fundamental que rodea a miña obra (Queizán 2008, Entrevista s. páx.).

Sen embargo, si que existe un interese crítico arredor da súa obra que se ten traducido nunha serie de estudos, publicados na maioría dos casos en medios feministas ou parcialmente alleos ao entorno cultural institucional galego (Aleixandre 1990, Barro 1990, Blanco 1986, Feliú 1996, Panero 1994, Reisz de Rivarola 1995, Romero 1996, Roseman 1997 e Thompson 2008). Un exemplo deste interese, e da súa manifestación a nivel sociocultural e institucional, é o feito de que no ano 2010 Queizán foi obxecto dunha petición popular promovida polo Concello de Vigo para que a autora fose unha das candidatas a formar parte da Real Academia Galega.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

1

Para un valioso estudio sobre a chamada 'narrativa travestida', técnica mediante a cal un autor utiliza unha voz en primeira persoa desde a perspectiva dun personaxe do sexo oposto para contar unha historia, véxase Nicola Gilmour (2008).

## A semellanza

Como xa apuntou a tradutora da novela ao inglés, Ana María Spitzmesser, *A semellanza* segue a ser unha das poucas obras escritas en galego que trata as implicacións negativas dunha sexualidade considerada non canónica (1994: sen páxina). Trátase ademais dunha das poucas novelas de Queizán despois d'*A orella no buraco* (1968) na que o protagonista é un home. Aínda que xa non é, hoxe en día, un tema novo na literatura galega como apunta Dolores Vilavedra (2009: sen páxina), atópanse poucos exemplos deste tipo de narrativa feminista galega, malia que nos últimos anos, coa publicación de *Benquerida catástrofe* (2007) de Teresa Moure e *Pirata* (2009) de María Reimóndez, non se pode negar que a cuestión das identidades sexuais ten acadado maior visibilidade na narrativa contemporánea galega. Ámbas as dúas novelas, en trazos xenéricos, versan sobre a busca de identidade dos seus protagonistas. En *Benquerida catástrofe*, o protagonista que asumirá diversas identidades demostrando que a sexualidade é un proceso ininterrompido é Adam Cairbourgh, mentres que en *Pirata*, a protagonista Mary Read faise pasar por home durante a meirande parte da súa vida e pasa por un proceso de descuberta da súa propia identidade (non só sexual) que conforma o propio material narrativo do libro.

Pola súa banda, *A semellanza* céntrase na vida de Juanjo, un suxeito que descobre, a través das súas propias experiencias vitais, diversas maneiras de amar e a necesidade de encontrarse a si mesmo e de descubrir a súa identidade e semellanza a outras persoas. Nese afán de busca, Juanjo pasa por un longo proceso que empeza por unha relación especial coa súa nai, para despois descubrir os mundos da homosexualidade, a transexualidade e finalmente, o lesbianismo.

Así explicaba Queizán a súa intención na novela na mesma entrevista persoal de febreiro de 2008:

non tanto facer un personaxe homosexual que logo atravesaba polo travestismo e a transexualidade, senón a min o que me levou a toda esta macedonia sexual, a todo este repaso de mundos da sexualidade, foi a idea filosófica da novela que está no cerne da mesma que é a semellanza, e tamén do que é a diferenciación entre sexo e xénero, que non por cambiar os órganos sexuais se deixa de ser muller ou home, ou ao revés, non son os órganos sexuais os que nos identifican con un comportamento masculino ou feminino (Queizán 2008).<sup>1</sup>

## O sexo e o xénero nas teorías feministas

A dicotomía que expón Queizán n'*A semellanza*, aínda que non presente nas súas obras ensaísticas, amosa puntos en común coas teorías feministas postestruturalistas sobre a distinción entre sexo e xénero. Ditas teorías foron cruciais á hora de cuestionar a asociación estable do sexo co biolóxico e do xénero co social que propuña o feminismo da segunda vaga. Como se argüía en traballos como *Sex, Gender and the Body* de Toril Moi (1999), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990, reeditado en 1999) e *Volatile Bodies* de Elizabeth Grosz (1994), pódense apreciar certos termos recorrentes relacionados cos dous conceptos. Por unha parte, o sexo concíbese entre outras características como biolóxico, natural, esencialista e estable. Por outra, o xénero sería político, cultural, inestable, social e 'performativo' (Moi 1999: 33-34).

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

Non obstante, non todas as teóricas postestruturalistas están de acordo con tales dicotomías. Para Butler, por exemplo, o sexo está construído culturalmente ao igual que o xénero, de xeito que 'the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all' (1999: 11). Butler impugna a idea do binarismo do xénero, dado que tal presunción implica a consideración implícita dunha relación mimética entre xénero e sexo, mediante a cal o xénero reflicte o sexo ou vese restrinxido por el. A crítica engade que, de pór en tea de xuízo o binarismo entre sexo e xénero, o termo 'home' non designaría só aos corpos de machos nin o de 'muller' aos corpos de femias. Conclúe que o xénero é independente do sexo, converténdose nun constructo voluble polo cal os termos 'home' ou 'masculino' poderían referirse a un corpo de varón ou de femia, sucedendo o mesmo no caso de 'muller' ou 'feminino' (Butler 1999:10). Ao considerar o sexo como construído, desaparecería a tradicional distinción sexo/xénero. Porén, o sexo non sería a base do xénero, senón máis ben o seu efecto, xa que as categorías de xénero vense como unha cuestión de base social e política. Na opinión de Butler, xa que logo, o sexo é o efecto 'performativo' do xénero.

En *Gender Trouble*, Butler relaciona o concepto de performatividade coa produción do sexo, do xénero e, como consecuencia, coa identidade mesma do suxeito en cuestión. Por tanto, aplica este concepto á produción da identidade que se refire ao xénero e ao sexo. Como consecuencia o xénero é continuamente 'feito', ao non ser a identidade un atributo fixo. Deste concepto provén a idea de que un individuo pode alterar e subverter as normas que gobernan a produción de xénero mediante a acción performativa (Reverter Bañón 2004: 206). Algunhas das principais contestacións ás teorías expostas en *Gender Trouble*, coas que Butler non toma partido explícito, teñen a súa orixe da noción de 'actuación', é dicir, no concepto da performatividade do xénero. Por unha banda, a consideración do xénero como actuación nun sentido teatral convida a pensar que este se pode mudar á vontade. Isto leva á idea de que existe unha 'opción diaria' sobre o sexo, o xénero e mesmo sobre o corpo (Jagger 2008: 21). Pola outra, debido á concepción do xénero como unha actuación construída socialmente, este vese como un artificio arbitrario (Jagger 2008: 19).

De tal modo, non fica claro se a subversión é un acto voluntario do suxeito ou se está determinada polos poderes e estruturas que regulan a súa identidade. Posteriormente en *Bodies that Matter* (1993), Butler intenta esclarecer o dilema entre voluntarismo e determinismo que presentara en *Gender Trouble* e engade que o proceso de performatividade é a repetición regularizada de normas. Butler insiste en que o xénero non é un artificio que se pode cambiar aleatoriamente, xa que ningún suxeito decide sobre o seu xénero. Ao contrario, é máis ben o xénero o que decide sobre o suxeito (Butler 1993: 12). Butler suxire que a performatividade non pode entenderse se non é en relación coa repetición. Tal reiteración non a efectúa o suxeito, senón que é a causa que lle permite ao suxeito construír a súa condición temporal (1993: 12 & 95). O xénero tórnase xa que logo nun acto, no senso de que 'facen xénero' implica as continuas actuacións sociais que implican a repetición de significados sociais establecidos. As actuacións de xénero son as que constitúen aos seres sexuais como suxeitos dun xénero en particular, polo xeral cumprindo coas normas heteronormativas, outro dos puntos que critica Butler. Estas actuacións implican un continuo proceso de repetición polo que cada suxeito individual 'actúa o seu xénero' mediante unha estilizada repetición de actos que implica movementos



*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

2

Stoller acuña en *Sex and Gender* os conceptos de identidade nuclear de xénero ou 'core gender identity', e rol de xénero ou 'gender role'. O primeiro refírese á máis temperá conciencia da identificación dun individuo co seu sexo biolóxico, ou do seu rexeitamento en última instancia, mentres que o segundo está relacionado co comportamento que un ou unha asume na sociedade, especialmente con outras persoas, para configurar a súa posición con respecto desta, sendo necesario establecer lazos coas persoas do seu xénero (Stoller 1984: 10).

corporais e acenos que reciben aprobación social. Mediante estes actos promóvese, perpetúase e créase a ilusión dunha identidade fixa (Jagger 2008: 26-27).

A través desta concepción performativa, o xénero pode entenderse de dous modos: por unha parte, como unha noción fluída en base á cal o individuo realiza unha 'actuación' constante, actuación que dá lugar ao 'sexo' e á 'identidade de xénero', ou a ambas as cousas.<sup>2</sup> Por outra parte, o xénero pode suxerir o que os críticos denominan 'a representación de xénero', que se refire s representacións no escenario ou a pantalla, que tamén poden aplicarse á literatura en tanto que a escritora pode 'vestirse' cos distintos personaxes para elaborar as súas historias (Moi 1999: 54-55). Butler reconece que tal idea do xénero como 'acto' ten puntos de semellanza coas teorías de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir (Moi 1999: 54-55). Para os existencialistas franceses os actos son os que definen a unha persoa; é dicir, unha persoa consiste nos actos que leva a cabo. Segundo esta interpretación, cada persoa 'representa' o seu xénero e, cando unha persoa se comporta de acordo con certas normas de xénero, estas mantéñense e refórzanse (Moi 1999: 54-55). Butler considera que os termos de home e muller, ou masculino e feminino, varían o seu significado segundo a súa relación entre eles, de maneira que o xénero 'muller' (ou 'home') permanece continxente e aberto a interpretacións (Butler 1999: 10).

Das teorías postestruturalistas derívase a denominada 'queer theory', termo que que empeza a ser utilizado nos anos noventa por teóricas como a propia Butler (1993), Teresa de Lauretis (1994) ou Diana Fuss (1991). Estas teorías dan cabida a análises críticas sobre as experiencias dos que viven unha situación de marxinalidade debido a súa orientación sexual, como no caso de Juanjo n'*A semellanza*, permitindo unha consideración da sexualidade que transcende categorías de identidade como o xénero e a raza. Deste xeito, enfatízase a posibilidade de experimentar unha multiplicidade de sexualidades femininas (ou masculinas) que se solapan entre elas (Zerbe Enns e Sinacore 2002: 478). As identidades non son fixas e, xa que logo, non se poden categorizar nin etiquetar. Posto que as identidades consisten en varios elementos constitutivos, o que se constrúe é unha subxectividade inestable, polifacética e en constante cambio.

### Sexo e xénero n'A semellanza

Tal concepto clave é o que define as diversas etapas da vida de Juanjo na novela de Queizán. O seu devir vital transcorre en tres espazos narrativos: Galicia (Lugo sobre todo), Barcelona e Marrocos. Estes tres espazos son, á súa vez, representativos dos cambios que se producen na sexualidade de Juanjo (heterosexualidade, homosexualidade e transexualidade) e marcan ademais a división tripartita da obra, de acordo coas diversas etapas de auto-descubrimiento de Juanjo. Deste xeito, Galicia, a terra materna, é a etapa de descubrimiento da súa homosexualidade, mentres que Barcelona, representativa na novela dunha cidade vangardista e máis aberta, representa a súa etapa de liberación. Por outra banda, Marrocos, representativo na novela do Oriente en tanto que 'outro' na historia cultural identitaria ibérica —e occidental, dun xeito xenérico—, constitúe o espazo onde se leva a cabo o cambio definitivo, o do sexo, na constante busca de identidade por parte de Juanjo.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

A acción localizada en Galicia trata sobre todo da infancia de Juanjo e a relación coa súa nai, Mercedes Valladares. Que Queizán escolla Lugo como lugar de nacemento de Juanjo (e non Vigo como sería habitual na súa obra narrativa) pode obedecer á simboloxía que ofrece a cidade da Galicia interior. A muralla romana, característica da cidade, representa o 'muro' contra o que Juanjo terá que loitar para a súa aceptación social, malia que o seu intento resulte infrutuoso: 'Quixera encontrar unha voz forte dabondo para atravesar as murallas que nos cercan e os protexen, furar as cavernas nas que se esconden, abrir as sepulturas decorativas onde nos encerran, onde nos asfixian [...]. Afogo baixo as aparencias' (1988: 103). A imaxe de Galicia aquí exposta vai asociada ao atraso, ao prexuízo, á tradición, á superficialidade e ao hermetismo. Todas estas características constrúen a crítica de Queizán a unha sociedade galega ancorada no conservadorismo.

Nesta primeira etapa da infancia apréciase que a figura da nai exerce sobre Juanjo unha influencia negativa. Ela transmítelle todos os soños dun suposto pasado glorioso familiar, así como o orgullo da casta, o de ser 'un Valladares'. Aquí o neno busca desesperadamente unha identificación coa súa nai, como se evidencia en diversos momentos da narración, por exemplo cando a ausencia materna leva a Juanjo a vestir a súa roupa e a maquillarse coma ela, 'como vira facer á nai' (Queizán 1988: 48). Juanjo entra furtivamente no cuarto da súa nai para probar a súa roupa e xoias, ademais de cheirar o seu perfume 'Maderas de Oriente'. A través da figura da nai Juanjo chega a ter consciencia do seu corpo e do seu atractivo: 'O máis guapo despois da mamá' (1988: 49).

Juanjo fai representacións coa súa nai, sobre todo acerca daqueles supostos antepasados gloriosos: 'Chegaban mesmo a representar moitos lances desas vidas [...]' (1988: 60). O mundo das representacións é un mundo polo que se sente atraído desde cativo: 'Juanjo, máis que poeta quería ser actor e representar múltiples papeis, vestirse de época, con perrucas e todo iso, saír ao escenario, exhibirse [...]' (1988: 57-58). Tanto a estética como a reiteración performativa da súa vida poden lerse a través da teoría *camp*, definida por Susan Sontag no seu ensaio 'Notes on Camp' como unha forma de arte con tendencias á teatralidade e ao travestismo de formas, resultando moi importante o artificio, o predominio do estilo sobre o contido, da estética sobre a moralidade e da ironía sobre a traxedia (Sontag 1964, 1999: 62).

A teatralidade da vida de Juanjo maniféstase ao longo da novela, a través das múltiples identidades que irá asumindo. A teatralidade é unha das características máis comúns xunto coa incongruencia e o humor da chamada estética *camp* (Newton 1999: 103). Segundo Newton, o *camp* é teatral de tres xeitos diferentes. O primeiro deles ten que ver cun estilo estético que é abertamente esaxerado. O segundo aspecto refírese á súa natureza dramática o que leva á presenza dun intérprete e dunha audiencia. Por último, o terceiro aspecto e se cadra o máis importante, é o da constante percepción de 'estar representando un papel' ou a consideración da vida como teatral (Newton 1999: 104). Sontag pola súa banda, tamén definiu o *camp* como 'the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theatre' (1964, 1999: 64).

Os tres aspectos desta teatralidade están claramente expostos na novela. Na súa etapa de travestismo, Juanjo mostra unha preocupación esaxerada en canto ao estilo, tanto do seu piso, onde tiñan lugar importantes festas, como do seu xeito de vestir: 'Juanjo sempre ía perfectamente conxuntado, [...] Juanjo tiña tendencia ao extravagante [...] O carácter, aberto de seu, o xeito falanguero e o aspecto, que fóra de Lugo se facía

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

3

Ao darlle a un travestido o nome artístico dunha das obras fundacionais da literatura galega, *Queixumes dos pinos* de Eduardo Pondal, Queizán efectúa unha parodia do poeta e polo tanto tamén do discurso nacional a través do *camp*. Isto anticipa a crítica que Queizán levará a cabo no ensaio *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal* (1999), onde expón polo miúdo a súa crítica feminista do modelo nacional. Este ensaio inspirará o título e a temática principal (a pedofilia) da súa novela *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000).

máis estrafalario aínda, facilitábanlle as relacións' (Queizán 1988: 92-93). Desde a súa infancia Juanjo amosa un gusto polas actuacións, primeiro coa súa nai, ata converterse finalmente en Rafaela. Con todo, a natureza de tales actuacións vai cambiando. Coa súa nai representaba personaxes dun pasado familiar glorioso; na súa etapa de travestismo representa actuacións 'pícaras' cos seus amigos nas que é máis apropiada 'a parodia de personaxes, o escarnio, a burla, todo o que fixera rir' (1988: 105). Por exemplo, ridiculízase a figura de Eduardo Pondal ao dársele o alcume de 'Queixumes dos Pinos' a un dos amigos de Juanjo.<sup>3</sup> E na etapa de Juanjo como Rafaela, despois da operación de cambio de sexo levada a cabo en Marrocos, o ton tórnase dramático e trágico. Juanjo-Rafaela 'soñaba con representar ás grandes heroínas das traxedias con lucimento. Víase no escenario como Xulieta, como Antígona...' (1988: 167). De xeito semellante, Juanjo considera a traxedia de Yerma como a súa propia historia (1988: 167). Ademais, estas heroínas tráxicas vaticinan o triste desenlace da súa vida. A vida de Juanjo é como teatro, por estar o protagonista representando sempre un papel: 'Fora un actor permanente que en vez de representar a outros personaxes, representárase sempre a si mesmo. Mais a constante permanencia en escena impedíalle a recapacitación' (1988: 168).

Volvendo a esta primeira etapa, como apuntan Ana Acuña e Carmen Mejía en 'O amor na obra literaria de María Xosé Queizán' (1999: 15), a relación que manteñen nai e fillo ten límites pouco definidos, o cal se fai evidente nas representacións teatrais que, coma un xogo de complicidade, levan a cabo: 'Recollía á nai do chan. Evitaba mirarlle as pernas [...]. Procuraba non oprimirlle as tetas ao erguela nos brazos, nin achegala moito contra o seu corpo para non queimarse coa súa calor, nin sentirlle o alento perto da súa boca...' (Queizán 1988: 60). A excesiva dependencia mutua entre nai e fillo verase máis clara cando o Juanjo adolescente teña que casar con Araceli debido ao seu embarazo. A nai séntese defraudada e ciumenta: 'O que máis lle roía as entrañas era a convicción de que ningunha muller podería substituíla, que o universo que Juanjo e mais ela levantaban, non o podería nunca trazar con outra muller [...]. Era como se llo roubaran... Pensou morrer de pena' (1988: 67).

A traxectoria persoal de Juanjo sufrirá un cambio máis radical cando, nunha das súas saídas nocturnas, descubra unha faceta sexual distinta: a homosexualidade. Ante esta metamorfose producíranse nel actitudes diferentes: sorpresa, novidade, desexo, ledicia e aceptación. En canto á reacción dos pais ante a súa homosexualidade, desvelada a través dun escándalo —a nai do seu amigo Chinto descóbrea mantendo relacións sexuais—, estes demostran actitudes diferentes. A súa nai asimilará a súa condición, sentíndose aliviada: '[T]ivo, xa daquela, a certeza de que ninguén a podería suplantar. Juanjo nunca encontraría unha semellante' (Queizán 1988: 67). Pola súa parte, o seu pai non quere volver a velo, o que provocará, xunto coa sociedade asfixiante e retrógrada que o rodeaba, que Juanjo teña que vivir a súa sexualidade clandestinamente nun apartamento de Lugo.

Aínda que non existen marcadores temporais que determinen o momento histórico no que transcorre a acción, na miña opinión pode tratarse do que corresponde ao momento en que se publica a novela, 1988. De ser así, débese recordar a situación da homosexualidade anterior a tal momento para comprender tamén a precocidade de Queizán ao publicar unha novela sobre esa temática. Na ditadura, a homosexualidade considerábase un mal de persoas dexeneradas. A Lei do 14 de xullo de 1954, consideraba que os homosexuais tiñan que ser obxecto de vixilancia.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez*

A situación legal dos homosexuais agrávase coa promulgación da Lei de Perigosidade e Rehabilitación Social en 1970, onde figuran medidas como o ingreso en centros de reeducación e a prohibición de residir en determinados lugares (Alonso Tejada 1977: 217-20).

A pesar desta situación de rexeitamento, Juanjo é feliz, dado que se abre perante el un novo mundo de posibilidades. Abandona á súa muller, a cal volve a Francia, e ao seu fillo, ao que educarán os avós paternos. A raíz de tal descubrimento, Juanjo reflexiona sobre as distintas maneiras de amar do home e da muller: 'Comezou para Juanjo unha nova vida. Considerábase crecido, feito. O que máis o atirou nas primeiras relacións con un home fora o encontro inclemente con outro corpo [...]. Admiraba esa aspereza viril, tan distante da fragilidade feminina [...]. Era unha loita entre iguais. O pracer da semellanza' (Queizán 1988:76). Esta faceta homosexual provoca en Juanjo un rexeitamento de calquera preocupación social, como por exemplo a aceptación do rexeitamento que sofre por parte do seu pai ou a prohibición de ver ao seu fillo unha vez que se fai pública, ao seu pesar, a súa condición homosexual. Trátase, xa que logo, dunha marxinação social aceptada por el mesmo.

Este primeiro momento de 'liberdade' homosexual correspóndese tamén co período de travestismo que experimenta Juanjo. Para Marjorie Garber, o travestismo é a evidencia directa de cómo se forma o xénero, o cal posúe un enorme poder transgresor: '[It has] extraordinary power [...] to disrupt, expose, and challenge, putting in question the very notion of the "original" and of stable identity' (Garber 1992: 16). Para Queizán, os casos de travestismo, os disfraces e as actuacións son aspectos afastados da realidade, xa que o feito de que un home estea vestido de muller ou unha muller de home non produce un cambio de situación; non evita a opresión nin o sufrimento na realidade social (Queizán 2002: 101). No entanto, Butler considera que os espectáculos 'drag' masculinos subverten normas sociais de xénero, sempre tendo en conta que tal subversión depende do contraste ou disonancia de xénero entre os corpos masculinos (sexo) e o comportamento e a roupa feminina (xénero). Nalgunhas ocasións Butler recorre á concepción dos anos sesenta da dicotomía sexo/xénero, na medida en que a considera esencial para o efecto político. Porén, a versión do 'drag' de Butler é politicamente radical:

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance [...] the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. (Butler 1999: 175)

A visión do 'drag' de Butler pode percibirse no caso de Juanjo, cando nas festas no seu piso de Lugo se converte na 'Señora Viúva de Roquefort'. Daquela xa non é un ser oprimido pola sociedade, senón un igual entre amigos que tamén se disfrazan de muller e se atribúen nomes artísticos, acentuando así o aspecto teatral das súas vidas. As festas son sonadas e constitúen un espazo libre no que el e os seus amigos poden ser eles mesmos. Este contexto corrobora o paradigma exposto por Judith Lorber en *Paradoxes of Gender* (1994), onde explica que o xénero significa igualdade para os individuos. A institución social do xénero depende da produción

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

4

A asociación gai catalá participa no Día do Orgullo Gai de 1973 en Nova York e no congreso de Sheffield de 1975. Debe destacarse tamén que se calcula que máis de cen mil homosexuais e bisexuais viven en Barcelona nestas datas, canalizando a súa actuación en dous grupos: 'Dignitat' e FAGPC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya). O primeiro nace en 1974 e o segundo en 1976 (Alonso Tejada 1977: 220-21).

e do mantemento dun limitado número de categorías de xénero: home e muller. Os individuos nacen con sexo pero non con xénero, polo que a representación da masculinidade ou da feminidade ten que se aprender. A roupa, en definitiva, a miúdo esconde o sexo, mais desprega o xénero (Lorber 1994: 22).

O concepto do xénero como representación faise explícito na aseveración de Juanjo de que '[n]on sabía como, pero fora interiorizando o xeito de muller, de tanto representalo' (Queizán 1988: 135). Deste xeito, Juanjo constrúe coidadosamente o seu xénero a través do xeito de vestir, de falar, de camiñar e de acenar, arremedando o xeito no que unha muller 'normal' o faría. Non obstante, e como xa pasara na súa primeira fuxida, a nai de Chinto, alias 'Queixumes dos Pinos', descóbreeos mantendo relacións sexuais.

Este feito precipita unha vez máis a fuxida de Juanjo a Barcelona, onde se exilia, escapando dun pai avergoñado e dos papeis de pai e marido, que nunca lle acaeran. A súa decisión ten o propósito de forxar a que Juanjo entende como a súa auténtica identidade, xa que, como declara, 'para ser el mesmo, para poder comportarse como era, como quería ser, tería que fuxir, deixar a xente que amaba, renunciar ao seu país' (1988: 118). É significativa a elección de Barcelona como lugar máis libre no que Juanjo pode vivir a súa sexualidade, pois é aquí, e máis en concreto, na localidade de Sitges, onde se organiza con máis forza o movemento gai nos anos setenta, con numerosas conexións internacionais.<sup>4</sup>

En Barcelona, unha cidade aberta ao mar e non amurallada como Lugo, Juanjo recorre á prostitución para sobrevivir. Co tempo, decátase de que tampouco será aceptado neste espazo supostamente máis aberto, agás por un pequeno círculo composto por amigos aos que lles gusta vestirse de muller e, finalmente, nin por estos tampouco. Polo tanto, a ambigüidade da súa identidade acompañarao toda a súa vida. A morriña que sente pola súa terra materna faise evidente na seguinte cita: '[B]otaba de menos as brétemas lucenses, o frescor das laxes húmidas fronte a estes edificios requemados. Soñaba con carballeiras frondosas mentres contemplaba as casas modernistas da cidade [...]. Volver para Lugo era, ás veces, unha tentación que había que descartar' (1988: 136). En Barcelona, Juanjo continúa co seu travestismo. Porén, dá primacía ao seu símbolo de identidade masculina, ao seu pene, como se verá máis abaixo.

As teorías de Garber resultan de utilidade á hora de analizar este aspecto. Na súa discusión sobre a construción de xénero, Garber estuda os casos de travestismo e transexualidade como casos límite da demostración da 'subxectividade masculina' (Garber 1992: 96). Seguindo as teorías de Stoller, Garber apunta á prevalencia do pene como o obxecto propio do fetichismo por parte da subxectividade do travestido, xa que o travestido necesita o seu pene como insignia da súa masculinidade, sendo o momento da erección o cumio de tal ratificación (Garber 1992: 95). Aínda que os travestidos utilizan a miúdo nomes de mulleres, non se trata dunha subxectividade feminina senón dunha masculina en 'drag', que expresa a idea que o home ten sobre a muller. Esta ratificación do seu sexo psicanaliticamente denominada como 'protesta masculina', mediante a cal, a pesar da indumentaria de muller e do nome, o travestido-home reafirma a súa masculinidade (Garber 1992: 96). Volvendo á novela de Queizán, vemos que Juanjo pretende satisfacer as fantasías da súa parella, o 'mouro', asumindo un papel no que supostamente é unha muller que amosa submisión. Ao mesmo tempo, reafirma a súa masculinidade e o seu narcisismo na súa intimidade, a través da masturbación:

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

Non pode, nunca puido, resistir a excitación ao apreciarse no espello, ao tocarse. As fantasías sexuais que os demais acostuman a pór noutro obxecto, Juanjo remíteas a si mesmo. Non pensa en ninguén ao masturbarse. A mesmísima imaxe abóndalle para ver medrar o seu pene e notar o pracer galgándolle corpo arriba. (Queizán 1988: 140)

A relación que Juanjo mantén co 'mouro' é o colofón dunha fascinación que sente cara ao Oriente desde neno, cando decide disfrazarse de 'mouro' para o carnaval: 'A nai quería vestilo de príncipe pero Juanjo insistira moito en ir de mouro. Andaba obsesionado cos mouros aquela tempada' (1988: 46). Para Juanjo, o Oriente é o 'outro', o 'diferente' e o 'exótico', en consonancia coa posición que ocupa o Oriente dentro do mundo occidental. Tal como explica o crítico poscolonial Edward Said: 'The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other' (1994: 1). Un dos motivos máis comúns do Oriente, de feito, é o da súa asociación ao sexo. Sinala Said que o Oriente representa a fonte de experiencia sexual que se cre inalcanzable en Europa, suxerindo 'not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies [...]' (1994: 188). O discurso Orientalista do exótico asigna un xénero ao Oriente, atribuíndo cualidades tradicionalmente denominadas femininas, 'passive, seminal, feminine, even silent and supine' (1994: 138), ao tempo que se configura como a nai de Europa, '[the] womb out of which [...] [Europe was] brought forth' (1994: 88).

En contraste, n'*A semellanza* Queizán inverte estes papeis, asignando ao Oriente-'mouro' un xénero masculino e á Europa-Juanjo unha identidade feminina. Esta inversión ocorre cando, na etapa de Barcelona, a parella de Juanjo o considera exótico. Neste momento a relación atravesará unha etapa de maltrato na que o 'mouro' cuestiona a masculinidade de Juanjo. Juanjo, submiso, asume unha posición subalterna para compracer á súa parella. O 'mouro' non lle permite a Juanjo usar a súa roupa, as túnicas que tanta fascinación lle producen, xa que 'non casaba coa súa beleza loira, exótica, de valquiria [...]' (Queizán 1988: 141). A inversión de papeis chama abondo a atención, porque enfatiza a colonización sexual que ocorre como produto da fascinación europea polo Oriente, como xa sinalara Lou Charnon-Deutsch (1995: 252-53). Nesta lectura, interpreto tal inversión como un intento de Queizán por desestabilizar asignacións fixas de xénero, e por cuestionar como o corpo individual e o colectivo son acotío representados e construídos.

Non obstante, a consideración do Oriente como a nai de Europa tamén está presente na novela, pois Juanjo vai a Marrocos para 'renacer', esta vez cun físico completamente de muller. Neste 'renacemento', sumamente doloroso, é relevante que Juanjo chame nos seus delirios á súa nai, Merceditas. Para el, a idea do cambio de sexo xorde espontaneamente, aínda que o seu desexo de ser muller maniféstase como unha urxencia que vén desde a infancia: 'Daquela dureza dos comezos, cando desexaba aos homes como iguais, cando estimaba a virilidade do outro opóndose á súa, tan distinta da blandura feminina, pouco quedaba. Fórase amanteigando' (1988: 135). Nesta etapa Juanjo padece unha crise de identidade, manifesta nun caos interior delirante: '¿Qué era? ¿En qué vultos, en cal das prominencias aniñaba a súa identidade? [...] Podía pasar por home. Tamén podía pasar por muller. Pero, ¿quen lle preguntou o que quería ser? [...]. Ao nacer

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

adxudicáranlle unha identidade e non podía saír dela. Era determinada e determinante' (1988: 139). Aquí, se presenta a identidade como un aspecto independente do corpo, á vez que mostra a rixidez social por asignar un xénero específico a un corpo específico, o que constitúe unha predeterminación que coarta a liberdade.

A viaxe de Juanjo a Marrocos, o terceiro espazo narrativo, precipítase debido a dous factores: a súa amizade con Azucena, un amigo que quere realizar a operación de cambio de sexo e, fundamentalmente, a morte do 'mouro' en condicións estrañas. Alí Juanjo consegue un corpo de muller que lle permite realizarse como muller socialmente e igualarse á súa nai, dado que agora si podía ser 'toda unha muller, como a nai, tan guapa como a nai' (1988: 148). Cando volve a Barcelona, Juanjo xa é Rafaela. A súa metamorfose física leva parello un desexo de metamorfose plena, radicada na necesidade imperiosa de actuar un papel feminino para que os demais a acepten como muller:

A percepción e o comportamento dos demais serían os que o sancionaría como muller. Por iso estaba pendente de representar ben o papel, ao tempo que superaba a crise do corpo. Facerse muller por fóra era máis doado que interiorizar a femineidade, realizar esa outra plasticidade, silenciosa e íntima [...]. Non conviña ter iniciativa [...]. A sumisión debía ser natural. A natureza das mulleres era ser para outro. (1988: 165)

Mediante estas divagacións por parte de Juanjo, Queizán canaliza a súa crítica á sociedade patriarcal, que considera o desexo como patrimonio masculino e asigna a pasividade ao ámbito feminino. No seu papel de muller, Juanjo-Rafaela pretende ser submisiva, pasiva e dedicada, como corresponde ao papel da muller nunha sociedade patriarcal. Nesta orde simbólica fálica, sexualmente créase unha relación de suxeito masculino e obxecto feminino. Con respecto ao tema da performatividade do xénero tamén é importante o feito de que, como Rafaela, Juanjo decida volver ao seu soño de ser actriz.

Segundo Garber, o transexual, xunto co travestido, encóntrase no polo oposto do que é a suposta subxectividade masculina, co cal representa o outro caso de límite extremo, tal e como se ten construído na cultura occidental. Como sucede co travestismo, os transexuais tamén esencializan os seus xenitais, xa que o pene transcende o aspecto meramente anatómico para facerse sumamente importante á hora de contribuír ao sentido xeral da 'subxectividade masculina' (Garber 1991: 96). No caso de Rafaela-Juanjo, a vaxina adquire o mesmo valor fetiche, como se analizará máis adiante. A transexualidade pon en cuestión o esencialismo da identidade do xénero, e como construción social e cultural, ofrece non só solucións cirúrxicas, senón tamén hormonais e psicolóxicas (1991: 108-09). Para Garber, a cirurxía que se leva a cabo nos transexuais é a forma literal da construción de xénero (1991: 117).

Cando Juanjo decide cambiar de sexo e converterse en Rafaela experimenta relacións amorosas insatisfactorias cos homes, que a conducirán a unha nova faceta, a do lesbianismo. Nun momento difícil da súa vida, Rafaela coñece a Chicha, elemento clave na súa última metamorfose, mantendo con ela un apaixonado romance: 'Alí estaba o espello. Unha vez máis a semellanza' (Queizán 1988: 181). No entanto, a relación tórnase insatisfactoria para Chicha, acaba vendo a Rafaela como un home máis e

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

5

En contraste con Juanjo, Azucena irradia 'xenuína femi-  
nidade' (Queizán 1988: 138). Azucena  
sabía 'onde lle brillaba a identida-  
de' (1988: 138), e sempre sabe que o  
cambio de sexo é a última medida  
que debe tomar para ser o que sem-  
pre quixo ser: unha muller.

abandónaa: 'O teu desexo é un desexo masculino. Nunca poderás desexarme  
como unha muller, como unha semellante' (1988: 187).

Rafaela cre que, a pesar de sentirse muller, non o é por carecer do  
sentido da maternidade: 'Sentira, aínda o sentía, desexo pola nai, pero  
nunca o desexo de ser nai' (1988: 182). Chega á conclusión de que a única  
maneira de poder salvarse é a través do amor: 'Era o amor o que a faría ser  
muller, ou ser o que fose. Ser. Deu en lembrar á nai a cotío, aquela que o  
amara totalmente. Nunca debeu deixala' (1988: 183). Só a súa nai o amou,  
pero é incapaz de presentarse ante ela convertida en muller.

No seu ensaio 'Feminismo lesbiano', Queizán mantén que na recons-  
trucción do desexo feminino as mulleres empezan polo desexo de si mesmas  
e pola reivindicación dun corpo historicamente degradado. Amar non é  
facerse obxecto de desexo á mirada da outra nin recibir a identidade da  
outra como unha imaxe no espello. É a razón pola que para Queizán, a rela-  
ción entre lesbianas, entre iguais físicas, non está orientada á dominación,  
senón á recreación (Queizán 2002: 94-95). No caso de Rafaela e Chicha a  
relación lesbiana non funciona, debido aos prexuízos de Rafaela relaciona-  
dos co suposto comportamento das mulleres, como suxeitos dominados e  
compracentes. Rafaela, está claro, considérase un obxecto sexual, demos-  
trando a visión de Luce Irigaray de que a sexualidade feminina está defi-  
nida a través dos parámetros masculinos (1985:23). As continuas referencias  
de Rafaela ao seu corpo como unha obra de arte proban a súa auto-obxec-  
tivización: 'Teño unha cona ¡preciosa!, era o primeiro que lle espetaba aos  
partenaires de leito antes de espirse con artístico protocolo [...]. A vagina  
era só iso, a morada do pene, non tiña outro obxecto' (Queizán 1988: 156).  
Así, Queizán corrobora a visión de Irigaray de que a vagina só é, seguindo  
a opinión patriarcal, 'a hole-envelope that serves to sheathe and massage  
the penis in intercourse: a non-sex, or a masculine organ turned back upon  
itself, self-embracing' (Irigaray 1985: 23).

Non obstante, Queizán fai unha distinción entre o que se denomina o  
colectivo de lesbianas feministas e o de lesbianas sen conciencia de xénero,  
ambos os dous representados na novela. Mentres que o lesbianismo femi-  
nista busca a formación de modelos sexuais de igualdade, as lesbianas sen  
conciencia de xénero actúan como imitadoras de homes, asimilando o sexo  
entre lesbianas coma se fose entre gais (Queizán 2002: 101-02). Esta última  
actitude é a que aplica a Juanjo na súa relación con Chicha, na súa faceta  
de lesbiana convertida en Rafaela. Nun principio, Juanjo tranfórmase en  
Rafaela para agradar aos homes, asumindo o que ela cre inherente ás mulle-  
res e considerando que as lesbianas feministas, representadas no texto por  
Chicha, posúen un comportamento viril, un desexo masculino. Cando está  
con Chicha, Rafaela cre sentirse unha muller entre as mulleres, pensando  
que alcanzou a finalidade das súas continuas metamorfoses. Porén, Chicha  
non a considera unha semellante, aseverando que o desexo de Rafaela é  
masculino. Ao asumir que Rafaela se converteu nun obxecto para o goce dos  
homes, o corpo de Rafaela é para Chicha unha impostura.

Rafaela cre que a operación de cambio de sexo xustifica aínda máis  
o seu desexo de ser muller; na súa opinión, co cambio anatómico 'fíxose  
muller', usando erroneamente a famosa frase de Beauvoir de que 'one is not  
born a woman, but rather becomes one' ('unha muller non nace, senón que  
se fai') (Beauvoir 1983: 295).<sup>5</sup> A postura de Chicha sácaa do seu erro xa que  
unha muller non debe estar marcada pola natureza: a súa marxinação é  
social e, xa que logo, as mulleres poden ser libres. 'Ser muller' é moito máis  
que posuír uns atributos físicos femininos. Só despois do rexeitamento por



*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

parte de Chicha, Rafaela decátase do seu erro e, por primeira vez, odia o seu corpo de muller, que tantas satisfaccións e orgullo lle producira no pasado. Por primeira vez desde a operación de cambio de sexo refírese a si mesmo como home: 'Dispúxose a abandonar aquela casa, a largar a táboa de salvación sen unha súplica. Non implorou. A fin de contas *el* era un Valladares' (Queizán 1988: 191, a cursiva é miña).

O abandono de Chicha provócalle a Rafaela un desconcerto sentimental e persoal. Non sabe quen é, se Juanjo ou Rafaela, e daquela prodúcese unha derradeira simbiose entre o lesbianismo e a homosexualidade na súa procura de identidade. Renace o desexo de ser homosexual, que intenta desenvolver de novo nun pub gai cun home. Mais este home acaba por o rexeitar, cando descobre que Juanjo/Rafaela carece de pene. Polo tanto, a Juanjo-Rafaela, '[m]atáronlle a muller, matáronlle o home que levaba dentro. Non era ninguén' (Queizán 1988: 197). A desesperación, o desconcerto e o rexeitamento motivan o suicidio do protagonista no mar: un regreso simbólico á nai e ás súas orixes.

Resulta certamente significativo que o suicidio se produza nun río en Lugo, o lugar onde a historia arrinca. O río, aínda que sucio e escuro é para Juanjo ou Rafaela a súa infancia, o recordo da súa nai e o cheiro dela: 'Mentres as augas engolen o seu corpo, o río chéiralles a "Maderas de Oriente" [...]. A nai, ao velo, abre os brazos para acollelo e abrázase a ela con forza, bicándolle as pucharquiñas do sorriso. Abandónase nos brazos do amor' (1988: 198). Destaca a similitude do suicidio de Juanjo co da autora británica Virginia Woolf. A propia historia permite desde o meu punto de vista, relacionar *A semellanza* con Woolf e a súa obra *Orlando* (1928), na que se narra a historia dun mozo que sofre unha transmutación de home a muller no reinado de Carlos II de Inglaterra. Orlando cae nun profundo soño e, cando acorda, posúe un corpo de muller. A Orlando, a transformación non lle produce confusión, dado que o cambio de sexo modifica o seu porvir, pero non a súa identidade. Ao contrario que no caso de Juanjo, é a mesma persoa, coa mesma personalidade e intelecto, pero noutro corpo. No caso de Juanjo-Rafaela prodúcese unha nova crise de identidade con cada cambio de sexo, dado que sexo, xénero e sexualidade preséntanse como intimamente relacionados.

Pódese argumentar, a modo de conclusión, que Queizán presenta mediante Juanjo puntos en común con Butler na súa concepción da dicotomía sexo/xénero. De gran relevancia para esta lectura foi o concepto da performatividade de xénero de Butler que adquire un cariz dramático conforme se examinan as distintas etapas na vida de Juanjo. Polo tanto, Queizán presenta a identidade como algo independente do corpo, cuestionando ademais a rixidez social ao asignar un xénero específico a un corpo específico. Tal predeterminación, que coarta a liberdade, leva a que a busca de Juanjo dunha identidade válida sexa infrutuosa.

Aínda que a cualidade de pioneira de Queizán non se teña recoñecido a cotío, con *A semellanza*, a autora abriu un camiño no tratamento da temática de identidades sexuais que está presente na narrativa galega contemporánea de autoría feminina como se pode ver nas xa mencionadas obras de Moure e Reimóndez. Sen embargo, nestas obras introdúcese un cambio fundamental que é a positiva acollida da transformación e a consecuente aceptación por parte dos protagonistas. Así, a diferenza do personaxe atormentado de Queizán, os personaxes das novelas de Moure e Reimóndez—Adam Cairbourgh de *Benquerida catástrofe* e Mary Read de *Pirata*—asomen o seu cambio de maneira positiva e saen victoriosas na súa

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María*  
Xosé Queizán  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

busca de identidade non negando a súa esencia e demostrando a enorme vontade de ser eles e elas mesmas. Ao final son capaces de transgredir as regras impostas pola sociedade en canto ao sexo, demostrando, unha vez máis, que este é un construto social.



*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

## Referencias

- ACUÑA, Ana & Carmen MEJÍA, 1999. 'O amor na obra literaria de María Xosé Queizán', *Madrygal* 9: 11-20.
- ALEIXANDRE, María Pilar (1990). 'Evidencias de María Xosé Queizán'. *Festa da palabra silenciada* 7: 136.
- ALONSO TEJADA, Luis, 1977. *La represión sexual en la España de Franco* (Barcelona: Luis de Caralt).
- BARRO, Teresa, 1990 'A forza da evidencia', *Festa da palabra silenciada* 7: 144-146.
- BEAUVOIR, Simone de, 1983, 1949. *The Second Sex*, trad por H. M. Parshley (Nova York: Penguin).
- BLANCO, Carmen, 1986. 'Galicia e muller en *Amantia*', *Festa da palabra silenciada* 5: 25-28.
- BUTLER, Judith, 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (Londres: Routledge).
- \_\_\_\_\_, 1999, 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Nova York: Routledge).
- CHARNON-DEUTSCH, Lou, 1995. 'Exoticism and the Politics of Difference' en Charnon-Deutsch & Labanyi, 1995: 250-70.
- \_\_\_\_\_, & Jo LABANYI, eds., 1995. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon).
- CLETO, Fabio, ed. (1999) *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. (Edimburgo: Edimburgh University Press).
- DE LAURETIS, Teresa, 1994. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press).
- FELIÚ, Belén, 1996. 'Escrita da certeza de María Xosé Queizán'. *Festa da palabra silenciada* 12: 91-93.
- FUSS, Diana, ed., 1991. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (Nova York: Routledge).
- GARBER, Marjorie, 1992. *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Londres: Penguin).
- GILMOUR, Nicola M., 2008. *Transvestite Narratives in Nineteenth- and Twentieth-Century Hispanic Authors. Using the Voice of the Opposite Gender* (Nova York: Edwin Mellen).
- GROSZ, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press).

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

IRIGARAY, Luce, 1985, 1977. *This Sex Which Is Not One*, trad. por Catherine Porter and Carolyn Burke (Nova York: Cornell UP).

JAGGER, Jill, 2008. *Judith Butler. Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative* (Londres: Routledge).

LORBER, Judith, 1994. *Paradoxes of Gender* (Londres: Yale UP).

MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena, 2008. 'Inaugurar, reanudar, renovar. A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea', *Anuario de Estudos Literarios Galegos 2006*: 72-87.

MOURE, Teresa, 2007. *Benquerida catástrofe* (Vigo: Xerais).

NEWTON, Esther, 1999. 'Role Models', en Cleto: 96-109.

MOI, Toril, 1999. *Sex, Gender and the Body. What is a Woman? And Other Essays* (Oxford: Oxford UP).

PANERO, Carmen, 1994. "Despertar das amantes de María Xosé Queizán". *Festa da palabra silenciada 10*: 103.

QUEIZÁN, María Xosé, 1968, 1984. *A orella no buraco* (Vigo: Galaxia).

\_\_\_\_\_, 1984. *Amantia* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 1988. *A semellanza* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).

\_\_\_\_\_, 1998. *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal* (Santiago de Compostela: Laiovento).

\_\_\_\_\_, 1998, 1995. *O solpor da cupletista* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 2000. *Ten o seu punto a fresca rosa* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 2002. 'Feminismo lesbiano', *A homosexualidade a debate*. Varios autores (Vigo: Xerais): 76-110.

\_\_\_\_\_, 2003, 1985. *O segredo da pedra figueira* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 2008. Entrevista persoal. Inédita. Vigo, 8 de febreiro de 2008.

REIMÓNDEZ, María, 2009. *Pirata* (Vigo: Xerais).

REISZ DE RIVAROLA, Susana, 1995. "Daquelas que cantan... sen miramentos: María Xosé Queizán ou o amor á disonancia". *Anuario de Estudos Literarios Galegos 1995*: 127-136.

REVERTER BAÑÓN, Sonia, 2004. 'Los límites de la subversión', *La pasió per la llibertat*. Eds. Fina Birulés e María Isabel Aguado (Barcelona: Universitat de Barcelona): 205-210.

*A busca de identidade: A  
relación entre sexo e xénero  
n'A semellanza de María  
Xosé Queizán*  
Marisol Rodríguez  
Rodríguez

ROMERO, Marga, 1996. 'Coa certeza, parir o pensamento, parir a liberdade'. *Festa da palabra silenciada* 12: 94-95.

ROSEMAN, Sharon, 1997. "Celebrating Silenced Words: The 'Reimagining' of a Feminist Nation in Late-Twentieth-Century Galicia", *Feminist Studies* 23(1): 43-71.

THOMPSON, John Patrick, 2008. 'A Tango of a lost Democracy and Women's Liberation: María Xosé Queizán's Feminist Vision in *Amor de Tango*'. *Bulletin of Hispanic Studies* 85(3): 343-36.

SAID, Edward W., 1994, 1978. *Orientalism* (Nova York: Vintage).

SONTAG, Susan, 1964. 'Notes on "Camp"', en Cleto 1999:53-65.

SPITZMESSER, Ana María, 1994. 'Sexo e identidade genérica: *La semejanza de María Xosé Queizán*'. Disponível en: <<http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Spitzmesser,AnaMaria.htm>> [consultado en 07-04-2011].

STOLLER, Robert J., 1984, 1968. *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity* (Londres: Karnac).

VILAVEDRA, Dolores, 2009. 'Na procura da identidade'. *El País* (Ed. Galicia), 23/10/2009. Disponível en: <[http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Na/procura/da/identidade/elpepiautgal/20091023elpgal\\_23/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Na/procura/da/identidade/elpepiautgal/20091023elpgal_23/Tes)> [consultado en 07-04-2011].

WOOLF, Virginia, 2000, 1928. *Orlando: A Biography* (Londres: Penguin).

WORELL, Judith, ed., 2002. *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender* (San Diego: Academic).

ZERBE ENNS, Carolyn & Ada SINACORE, 2002. 'Feminist Theories' en Worell: 469-80.

6 *Article*

# Masculine Masochism as Dominant Fiction in Minority Literatures in Spain: An Analysis of Manuel Rivas's Narrative

Joseba Gabilondo  
Michigan State University

## *Keywords*

Masculinity  
Galician literature  
Manuel Rivas  
Masochism  
Hegemony as dominant  
fiction  
Minority

## *Palabras clave*

Masculinidade  
Literatura galega  
Manuel Rivas  
Masoquismo  
Hexemonía e ficción  
dominante  
Minoría

## *Abstract*

This article analyses the way in which Manuel Rivas has articulated masculinity as the dominant fiction and subject of his literature, from *Un millón de vacas* (1989) and *Qué me queres, amor?* (1996) to *O lapis do carpinteiro* (1998), *A man dos paños* (2000) and *Os libros arden mal* (2006). The article argues that the performance of a castrated masculinity is at the core of Rivas's narratives. This masochist masculine structure enables Rivas's work to become the dominant fiction in Galician literature and to represent Galician literature as minority literature for the literary institutions of the Spanish state. The article ends by briefly comparing his work with that of José Angel Mañas (*Historias del Kronen*) and Javier Cercas (*Soldados de Salamina*) to demonstrate that the sadistic masculine structure present in contemporary hegemonic Spanish literature requires the complement of a minority literature, such as Rivas's, to perform this masochist powerplay.

## *Resumo*

Este artigo propón que os textos de Manuel Rivas artellan a masculinidade como ficción dominante, desde *Un millón de vacas* (1989) e *Que me queres*,

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

*amor?* (1996) ao *O lapis do carpinteiro* (1998), *A man dos paños* (2000) e *Os libros arden mal* (2006). O artigo suxire que a representación dunha masculinidade castrada está no mesmo cerne da narrativa Rivasiana. A estrutura masculina e masoquista permite á obra de Rivas converterse na ficción dominante da literatura galega e representar a literatura galega como literatura minoritaria para beneficio das institucións do Estado español. O artigo remata cunha breve comparación da súa obra coa de José Ángel Mañas (*Historias del Kronen*) e Javier Cercas (*Soldados de Salamina*) e demostra que a estrutura sádica e masculina da literatura española contemporánea precisa que unha literatura minoritaria e complementaria (como a de Rivas) represente a devandita dinámica masoquista.

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

1

I would like to thank the anonymous reader of the article and José Colmeiro for their generous readings.

2

The other two novels written by Rivas, *En salvaxe compañía* (1994) and *Os comedores de patacas* (1991) have not received the same acclaim. Similarly, among the numerous short story collections published by Rivas, the two studied here have received the most critical acclaim, based on the prizes won, and the widest reception among the reading public, based on the number of editions.

“

In this article, I will study the narrative work of one of the most canonical writers in contemporary Galician literature, Manuel Rivas, in order to map out partially the issue of masculinity and its relationship to nationalism and globalization in Galicia and Spain.<sup>1</sup> In order to do so, I will study two of Rivas's short stories from two different collections: 'O Inglés' from *Un millón de vacas* (1990: 39-43; 'The Englishman') and 'A lingua das bolboretas' from *Qué me queres, amor?* (1995: 19-34; 'The Butterfly's Tongue'; henceforth 'The Butterfly's'). I will then use this analysis for an extended review of Rivas's most recognized and/or popular narrative

works: *O lapis do carpinteiro* (1998; 'The Carpenter's Pencil', henceforth 'The Carpenter's'), *A man dos paños* (2000; 'The Immigrant's Hand', henceforth 'The Immigrant's') and *Os libros arden mal* (2006, 'Books Burn Badly'; henceforth 'Books Burn').<sup>2</sup>

As most critics have recognized, contemporary Galician writers such as Rivas are engaged in a redefinition of Galicia in a context of globalization. Dolores Vilavedra states that these writers 'se esforzan por recuperar e reelaborar vellos mitos cos que contribuír a devolver a fe en si mesma, e a ilusión no seu futuro como colectividade, á sociedade galega' (2000: 23-4). More recently, Cristina Moreiras-Menor has emphasized the geopolitical complexity of these writers' task: 'In their narratives, Manuel Rivas, X.L. Méndez Ferrín, Suso de Toro, Susana Fortes, and others create geographies under constant construction and deconstruction, seeking to excavate the residual layers left in silence by histories of loss and encounter, emigration and return' (2008: 111).

Most critics have centred, however, on the issues of history (memory) and geopolitics (migration) and on their connection to Galician nationalism, ethnicity, and globalization. Their analyses often imply the difference of a literature and culture that is posited as a 'minority culture' and therefore different from the majority Spanish one. A biopolitical analysis, however, centred on the issue of gender and class, underscores a more problematic and complex picture whereby a biopolitical continuity (rather than break or difference) with contemporary hegemonic Spanish nationalist ideology emerges. More specifically, the issue of masculinity, understood as the structure that legitimizes the hegemonic subject of nationalism, allows us to study this other problematic biopolitical relationship, which also explains the success that canonical writers such as Rivas have had among Spanish audiences and institutions —and the legitimizing effect that this Spanish recognition has had on Galician literature. Ultimately, the examination of the issue of masculinity will resituate Rivas' work in Galician literature and culture, and more generally, it will shed a different light on the way a Galician 'identity' —and any geopolitical 'minority identity'— is negotiated in Spain.

### Masculinity and the Dominant Fiction

Although a complete discussion of the articulation between masculinity and ideological hegemony would require more space than the one available here, Kaja Silverman's groundbreaking work, *Male Subjectivity at the Margins* (1996), stands out for its consistent engagement with feminism,



*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

3

Masquerade, in this context, refers to an activity and position whereby the subject performs a sexual-gender identity that the subject knows is not “natural or biological” but it is demanded from him/her in order to occupy a position in the symbolic order of society. In this context, masquerade is performed from a non-hegemonic position.

psychoanalysis, and (post) Marxism. She borrows the term ‘dominant fiction’ from Jacques Rancière to go beyond Althusser’s more strict Marxist definitions of ideology and hegemony. Following Lacanian feminism, she argues that a dominant fiction seeks the ideological identity between male biology (penis) and political hegemony (phallus), whereby the male subject appears as not castrated, that is, as possessing the biological ‘proof’ of his hegemony over ‘woman’:

‘Our dominant fiction calls upon the male subject to see himself, and the female subject to recognize and desire him, only through the mediation of images of an unimpaired masculinity. It urges both the male and the female subject, that is, to deny all knowledge of male castration by believing in the commensurability of penis and phallus, actual and symbolic father’ (1996: 42).

Departing from Freud, Silverman shifts the narrative of castration from the female subject to the male, thus emphasizing that any male attempt to turn female lack or castration into the only ‘biologically real one’, ultimately represents a disavowal of the male subject’s own castration, as shown in the case of fetishism:

Disavowal also has a crucial part to play within the constitution and maintenance of sexual difference. However, whereas the Freudian account of the psychic mechanism explicitly posits it as a male defence against *female* lack, ‘Fetishism’ implicitly shows it to be a defence against what is in the final analysis *male* lack [...] the castration against which the male subject protects himself through disavowal and fetishism must be primarily his own. (1996: 46)

Unlike non-Marxist psychoanalysis and feminism, Silverman attempts to expand male castration and its disavowal beyond the relation between biology and language. She incorporates the issues of class, race, ethnicity, and age as elements that can challenge the disavowal of male castration and, therefore, masculinity’s hegemonic position in society:

The male subject’s identification with power and privilege is threatened from many directions. It is under siege, first of all, from the Law of Language [which legitimizes castration as a gender/sex difference], to which no fully constituted subject is immune [...]. Oppression experienced in relation to class, race, ethnicity, age, and other ideologically determined ‘handicaps’ may also pose major obstacles in the way of a phallic identification, or may expose masculinity as masquerade. Finally, history may manifest itself in so traumatic and inassimilable a guise that it temporarily dislocates penis from phallus, or renders null and void the other elements of the dominant fiction with which it is closely imbricated. (1996: 47)

Masculinity’s disavowal of its own castration, as a means to legitimizing its hegemony, can undergo political and historical contestation and violence to the point that it loses its privileged position of power. Silverman points out two outcomes for masculinity under historical duress: masquerade<sup>3</sup> and loss of hegemony (or historical trauma and psychosis; 1996: 47).

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

4

A more complete discussion of male masochism would have to include the non-castrated mother.

5

The only novel in which a female character takes center place in Rivas's work is *En salvaxe compañía*. This work would require a separate analysis that would have to explain its lesser success among critics and readers, on the one hand, and the organization of masculinity around the protagonist, on the other, as the magic-realist aspects of the novel are also centered on male characters—mainly the last King of Galicia. See Eugenia R. Romero's article for the gender implications of this (2009: 302).

Among the different strategies adopted by masculinity on the brink of masquerade, masochism stands out as one of the most important ones and, as I will be discussing, this is particularly pertinent in Rivas's writing. Although the performance of masculine masochism is complex, the structure that is most crucial to its articulation, both heterosexual and homosexual, is what Deleuze calls 'A Father is Being Beaten', which reverses the title of Freud's most important case analysis on the issue: 'A Child is Being Beaten' (1955). Deleuze affirms that the masochist ensures that 'what is beaten, humiliated and ridiculed in him is the image and likeness of the father, and the possibility of the father's aggressive return. *It is not a child but a father that is being beaten*. The masochist thus liberates himself in preparation for a rebirth in which the father will have no part' (1991: 66). Following Deleuze, Silverman concludes that in masochism, 'paternal power and the law are present only negatively, thought their repudiation' (1996: 211). In short, male masochism opens the performative space where a non-castrated masculinity can be invoked, performed and enjoyed beyond the law, the father and castration; hence its masquerade-like structure.<sup>4</sup>

Many, if not most, of Rivas's narratives are structured around the idealization of paternal characters whose masochistic scene is precisely performed by 'children'. Rivas's narratives resort to the infantile internalization of a masochist scenario. What makes Rivas's narratives ideologically enjoyable and complex is the fact that the performance of a masochist scenario is carried out by the young male protagonists of his stories through an elaborate process of remembering violent historical events in which 'a father is being beaten'. Rivas's narrative is an active and masochist remembrance of a historical violence centred on father figures through which he articulates Galician masculinity. Ironically enough, these historical narratives have secured Rivas's location as canonical in Galician narrative and, in Spanish literature, as a canonical Galician writer—as a minority or 'ethnically marked' writer.<sup>5</sup> Therefore, it is important to study the politics of a Galician and Spanish 'dominant fiction', in which the hegemonic subject is legitimized through the historical articulation of a masochist masculinity that performs the father's castration in order to disavow its own. In short, I will argue, the politics of masculine masquerade are at stake in Spanish and Galician literature and culture.

### **Galician Masculinist Hegemony, Minority Cultures and the Spanish Other**

Rivas is aware that his narrative is embedded in the social and cultural logic of Galicia, whereby he sees a violence that closely resembles the masculinist and masochistic structure that is at the centre of much of his narrative:

Yo creo que el gallego tiene una apariencia de mansedumbre que viene dada por la historia de trabajos que tiene—el gallego era el segador de Castilla, el sereno en Madrid, criado en Paris, trabajador en la rapa en Cuba [...]. Pero se ve también muy bien en la literatura de Valle-Inclán que es un ser que puede ser muy duro, y una sociedad que puede llegar a ser muy cruel también, y también muy rebelde. (Bollo-Panadero and Picanço 2002: 397)

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

The articulation of a masculinity, which ironically enough, becomes modern and hegemonic through its masochist performance, subtends a subject position and structure that can be found in many minority cultures. Other Galician novelists such as Suso de Toro (particularly in *Tic-Tac*) structure their writing by resorting to similar representations of masochist masculinity.

In the case of Basque literature, its most canonical writer, Bernardo Atxaga, populates his stories with boys and height- or size-handicapped male subjects that stand for masochist representations of castrated masculinity (1988). Atxaga's most accomplished representation of adult masculinity, *The Lone Man*, also ends in a masochistic self-sacrifice, which ultimately performs a castrated Basque masculinity—similarly to the other canonical writer of Basque literature, Ramon Saizarbitoria and his 1995 novel *Hamaika pauso* (Gabilondo 1998).

Following Xoán González Millán, Josebe Martínez highlights that, in the case of Rivas, this strategy can be traced back to Álvaro Cunqueiro: 'Rivas continúa con esa narración una tradición gallega de escritores radicalmente periféricos [...] que se automarginaron de la realidad española fabulando cosmos que resultaban insospechados para la novela de la España franquista o para la literatura social' (2002: 338-39). Moreover, she isolates the trope of incest as a structure strategically manipulated to signify this auto-marginalization. Yet, in my view, incest is not as centrally present in Rivas as is masochist masculinity.

Arnaldo Cruz Malavé points out that, in the context of the Puerto Rican literature, the figure of the impotent male and father, as subject of masochist identification, is also canonical and hegemonic:

It is my contention that, in a brilliant Nietzschean-like reversal, Puerto Rican canonical texts have not ruled through potency but through impotence; that unlike those Latin American foundational texts that Doris Sommer has so passionately analyzed, Puerto Rican canonical texts have rallied us and bound us through failure and impotence.... An impotence that has cunningly incited us to close ranks around the father, with righteous indignation or with rage. (1995: 140-41)

This masculinist approach to inscribe the oppression of minority cultures and groups in the male body —through the masochist performance of different forms of violence such as castration or impotence— renders the masculine body the hegemonic subject of the dominant fiction of the nation— be it Galician, Basque, or Puerto Rican. This masquerading masculinity can monopolize the historical enjoyment of violence and oppression: masculine masochism becomes the true and only form of national oppression and, therefore, the sole form of enjoying the violence of national history. As a result, this hegemonic position marginalizes other forms of masculinity and/or femininity as non-national. In the case of Rivas, these marginalized forms of masculinity and femininity become represented as non-Galician subjects. In 'The Butterfly's', the mother becomes, not a historical subject contradicted by the effects of having a political agency, but rather a calculating and a-political subject who writes the family script but is left outside the masculinist history of the story in the end. In 'The Englishman', the mother dies, and no other woman occupies a position in the protagonist's life. Similarly in

'*The Carpenter's*' and '*The Immigrant's*', women are transitional objects that facilitate male homosocial desire and dis/identification (Marisa da Barca), or even transitional transmitters and receptors of male homosocial memory (Castro's mother and María da Visitação respectively). Therefore, it is important to read Rivas's literature, from its canonical and hegemonic position, against well-intentioned critics who see him mainly as an 'orfebre' who 'prefiere engarzar los diminutos eslabones de su cadena narrativa con personajes marginados, estigmatizados, sensibles, vencidos, derrotados' (Kalenic Ramšak 2005: 133).

Yet, in order to map out the dominant fiction articulated by Rivas's literature, which legitimizes modern Galician masculinity as the hegemonic national subject of literature, it is necessary to analyze the political meaning of the masochistic masquerade that underlies most of his narrative. Doing so will also allow me to advance a theory about Rivas's success in Spain and abroad.

### The Articulation of Masochist Masculinity in Manuel Rivas

In the short stories 'The Englishman' and 'The Butterfly's', the protagonist is a boy who has a free-floating class position in the social structure of the small town in which he lives. In this context these boys navigate back and forth between several class and social positions. Moreover, the stories of both boys are defined by their (forced) choice of a new identity that negates their earlier one. As a result, the boys of the two stories perform a masochist castration of their identities which yields a new masculine subject that stands for the violence of Galician history. Both short stories also point to the male homosocial character that Rivas's dominant fictions take: the identities that they embrace —and then masochistically negate— are formed by dis/identifying with the father. Moreover, a comparison between both short stories reveals the increasing centrality that paternal figures take in the homosocial bond, so that ultimately a Galician father is invoked and articulated as the central subject of the performance of male masochism.

In the case of 'The Englishman', the boy is introduced in the following way: 'Naquel recanto de pescadores, o seu mundo era a escopeta. Vivía só coa súa nai nunha casa sen hórreo e sen redes, a carón das brañas e da lagoa de Mindoa' (1989: 39). The protagonist, Roxo, is outside the fishing (and to a lesser extent, agricultural) economy that defines the village and its class structure. Although not rich, his status is not socially defined. Similarly in 'The Butterfly's', the boy, Ramón, is introduced by a negative positioning: 'Eu ía para seis anos e chamábanme todos Pardal. Outros nenos da miña idade xa traballaban. Mais o meu pai era xastre e non tiña terras nin gando' (1996: 22). The text does not make clear whether, as a tailor, his father is wealthy or poor; the reference to that profession, rather than signifying middle-class, simply denotes an exceptional position that could be either. The main difference between both protagonists is the role played by the father, as the latter is actively absent in 'The Englishman' and present in 'The Butterfly's'.

In both cases, the boys' unfixed social position allows them to join a modernity, against which the village is defined. As Dolores Vilavedra states, Rivas's work is defined by 'unha constante tensión [...] entre rural e urbano' (1999: 279) and, therefore, the issue of modernity is at the core

of his narratives. In the case of 'The Englishman', Roxo travels to England where he makes a small fortune and, later returns to the village with a newly acquired modern identity, signified by his nickname and new ability to play golf: 'O Roxo, a quen xa chamaban por novo alcume o Inglés, aseguraba entre bromas que había de chegar o día en que Porto Bremón tería un campo de golf' (1989: 40). Similarly in 'The Butterfly's', Ramón, unlike his entire family and relatives, enjoys going to school precisely because the teacher, who is not a local, brings a new pedagogical approach, a modern approach, signified by the announcement that a microscope will soon be shipped from Madrid. He declares that the microscope will allow the children in the school to observe everyday nature (butterflies) from a modern, scientific point of view, which will in turn reveal a new nature hidden to the naked eye: the long, coiling tongue of the butterflies. Ramón concludes with admiration: 'A que parece mentira iso de que as bolboretas teñan lingua?' (1996: 27).

Ramón's homosocial bond with the fatherly teacher is signified by his embrace of a new modern identity. His admiration for the modern teacher becomes complete: 'Porque todo o que tocaba era un conto engaiolante' (1996: 28). Ramón's unfixed social position and his homosocially regulated relation with modernity has been characterized by Ignacio Muñoz López as an 'Arcadia pre-fascista', where the teacher plays the role of 'demiurgo' (2009: 221) and therefore 'este ejercicio de reivindicación se ve perjudicado [...] por el componente mitificador e idealizador del relato' (2009: 222). As I will explain later, the homosocial character of this mythification and its ultimate masculinist structure requires idealization to work ideologically. Although in the case of 'The Englishman', the idealization and mythification of a British modernity is clearly articulated, its male homosocial character is only signified negatively. He does not marry, even though he is a wealthy man settled in a small Galician town and recalls a British version of the *indiano* — the rich emigrant returning from the Americas. Moreover, there are no references to his mother after his return. In turn, the absence of the father makes possible the credibility of his new identity — an identity that requires him to renounce his past and therefore the symbolic importance of his father as masculine bio-graphic/political reference.

Contact with modernity in both cases allows the male protagonists to acquire a new identity. In the case of 'The Englishman', Roxo becomes the richest man in town by subjecting the population to the lure of modernity: meat shipped from the capital instead of fish, neon lights and automatic toilets in the new club he inaugurates, etc. As a result, he no longer is perceived as a local but rather as an Englishman: 'Todo o mundo o tratava xa de Míster, e o que comezou sendo unha broma acadou carta de natureza, ata o punto de que moi poucos recordaban xa a súa procedencia' (1989: 42). Similarly, in 'The Butterfly's', Ramón becomes a specialist in insects and learns the scientific vocabulary of zoology, which makes him a young entomologist of sorts: 'Os luns, na escola, o mestre dicía: "E agora imos falar dos bichos de Pardal"' (1996: 29).

Yet in both cases the embrace of modernity ultimately requires that the protagonists negate their old identities and articulate a masochistic subjectivity within a male homosocial structure. In short, their contact with modernity becomes a process of self-negation and, in the last instance, of performing a symbolic castration. In the case of 'The Englishman', he no longer is perceived as a villager, but rather as a foreigner, as a 'true'

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

Englishman. As a result, and in order to signify his new status as a rich Englishman, he builds a golf course precisely in the wetlands where he grew up. He literally places a new modern layer over his past. It is his negation of his past and his dis-identification with an absent father, which makes him ultimately rich and successful. Moreover, as doubts are raised about the likelihood that the golf course will remain green in a place surrounded by rocks and arid land, he remains the only villager who knows that the golf course will always stay in perfect shape. He is the only one who remembers his birthplace and connection to an absent paternal figure: the wetlands of the lagoon. This final masochist memory, as a symbolic castration of his own origins and fatherly genealogy, closes the story and signifies the new hegemonic position that the Englishman occupies in society. He walks down the golf course with the only man with whom he can have a homosocial bond, the governor of the province:

O día grande para o Inglés foi cando, finalmente, se inaugurou un campo de golf [...]. Viñeran autoridades da capital. Todos sorriron cando a banda de música interpretou na súa honra unha marcha da familia real británica. No percorrido, o gobernador eloxiou aquel céspede que se estendía coma un manto de veludo, en contraste coa imponente paisaxe lunar de area e pedra dos arredores.

—Non vai ser fácil manter isto así, tan verde—comentou o gobernador.

—Non hai problema. Sempre será verde—dixo el.

Sabíao mellor ca ninguén. Estaban a camiñar sobre un mar doce soñado polas aves viaxeiras nas terras frías. Soterradas, baixo os seus pés, as brañas e a lagoa de Mindoao. (1989: 43)

It is important to emphasize that, as the Englishman walks along with the governor, he is no longer the signifier of a foreign modernity (British culture), but rather the masochist performer of a British-modernity-in-Galicia, a hybrid British-Galician modernity that is local and historically newer. It is not a foreign British modernity, which could be interpreted as imperialistic and violent-sadistic, but rather a new local (post)modernity, which is signified by its irreducible masculine and masochistic subjectivity: it contains within itself the negation of both a Galician rural non-modernity and a foreign British modernity. It is the performance of the violent negation of both positions that makes such a subjectivity (post)modern and local, hegemonic and Galician. The resulting narrative is therefore enjoyable for Galician readers as it contains a subject position that allows them to perform and enjoy the historical violence that Galicia has undergone in modernity.

In the case of 'The Butterfly's', when Fascist troops arrive in the village and arrest the teacher, Ramón uses the entomological vocabulary learnt from the teacher —the very same vocabulary that has given Ramón a new identity— to insult the teacher and distance himself from him, in this way adjusting to the new Fascist regime installed in the village. It is important to emphasize that the father, Ramón senior, is pro-Republican and the mother is conservative but without a clear political ideology. When the Fascist troops begin to make arrests, the mother takes the initiative and forces the father to distance himself from both his Republican past and the teacher he had befriended. Ramón senior ends up insulting the teacher as the latter is arrested in public:

‘Berra ti tamén, Ramón, polo que máis queiras, berra!’ A miña nai agarraba do brazo a papá, como se o suxeitase con toda a súa forza para que non desfalecese. ‘Que vexan que berras, Ramón, que vexan que berras!’

E entón oín como o meu pai dicía ‘Traidores!’ cun fío de voz. E logo, a cada vez máis forte, ‘Criminais! Roxos!’ (1996: 33-34)

Following his father’s symbolic self-castration and his mother exhortation (‘Bérralle ti tamén, Monchiño [Ramón junior], bérralle ti tamén!’; 1996: 34), Ramón junior uses his newly learnt scientific vocabulary to insult the teacher, i.e. to distance himself from a modernity that brought him a new identity. In that way, he attempts to deny his own modern identity as young entomologist and to make a masochistic adjustment to an ever newer historical modernity, fascism:

Cando os camións arrincaron cargados de presos, eu fun un dos nenos que corría detrás lanzando pedras. Buscaba con desesepo o rostro do mestre para chamarlle traidor e criminal. Mais o convoi era xa unha nube de po ao lonxe e eu, no medio da alameda, cos puños pechados, só fun capaz de murmurar con rabia: ‘Sapo! Tilonorrinco! Iris!’ (1996: 34)

Ramón junior does not resort to the Fascist discourse used by his father to perform his separation from the teacher (‘traidores’, ‘criminais’, ‘roxos’) but rather the modern language of science and progress taught by the Republican teacher. Therefore, and unlike in the case of Ramón senior, the son uses the language that has become the signifier of his own modern identity. If the father masquerades as a conservative man and succeeds in using the right symbolic language, the son does not do so, as he uses the wrong vocabulary: that of a progressive, Republican modernity. Therefore, the resulting male masochist performance captures both moments, the Republican and the Fascist, a progressive and a reactionary modernity, as the irreducible violence that defines the child’s masochist identity. He is neither Republican nor Fascist, as he defines himself by negating masochistically both through a double identification and dis/identification with the two different father figures: his father and the teacher. It is the masochistic performance of the violent negation of both fatherly positions (Republican and Fascist) that makes such a subjectivity hegemonic and Galician; this subject position goes beyond any political Manichaeism whereby only the Republicans or the Fascists are the subject of Galician history. The resulting narrative becomes, therefore, a dominant fiction for Galician readers as it contains a subject position that allows them to perform and enjoy the historical violence that Galicia has undergone in modernity. As a result of the masochist structure of masculinity, history and violence are not observed from the safe distance of a preconceived ideological place: they are enjoyed through masochist pain.

**Later Narrative:** *The Carpenter’s Pencil* and *The Migrant’s Hand*

Some of the most recognized and celebrated novels by Rivas have centred on recent history — the Second Republic, the Civil War, and Francoism. Yet, as his narratives have become more historical, his articulation of a

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

6

A more detailed analysis would also have to incorporate the Painter. However, the omission of the Painter does not invalidate the critique developed in this article.

masochist masculinity has become more ahistorical and hegemonic, so that earlier contradictions between modernity and rural Galicia begin to disappear and the presence of an idealized father figure —with whom a younger male figure dis/identifies masochistically— becomes more central in detriment of other subaltern characters and subjects.

*The Carpenter's Pencil* (1998) is a narrative about the obsession of a poor man, Herbal, who becomes a jail guard for a Republican leader named Doctor Daniel da Barca during the Civil War and Francoism. The novel begins with an interview that a young journalist, Sousa, conducts with an old da Barca in the present. The rest of the novel, however, is told from the point of view of Herbal as he narrates his life to a prostitute from an unnamed African island, María da Visitação, with whom he works in a prostitution club as bouncer. Herbal's most prominent characteristic is constituted by the fact that he hears the voice of a carpenter whom he had executed during the Civil War. He inherits the carpenter's pencil and, at the end of the story, gives it to María da Visitação. Yet, in the last page, a new unnamed customer visits her, who may be Sousa and the journalist of the introductory chapter.

At the end of the novel, after Herbal gives the pencil to his listener, he steps out of the club to the sidewalk and sees Death coming his way: 'Polo camiño areoso que levaba á Estrada, viuna vir por fin. A Morte cos seus zapatos brancos. Por instinto, palpou na procura do lapis de carpintero. ¡Ven, cabrona, xa non teño nada!' (1998: 147). As the owner of the club asks him to come back in he feels the pain of something that is missing, that is in the past and which, following an explanation given by da Barca years before, he calls 'phantom pain' or 'ghost pain': '¡Entra, Herbal [...]! ¿Que fas aquí fóra só coma un can? A dor pantasma, murmurou el entre dentes. ¿Que dis, Herbal? Nada' (1998: 148). Although the end of the story is open, the novel implies that María da Visitação will carry on the tradition of the pencil and therefore will pass it on to the journalist, and will tell him the story of Herbal and da Barca.

The male homosocial triangle that Sousa, Herbal, and da Barca organize has the latter as the apex.<sup>6</sup> Da Barca is the only man who is married and embodies a progressive, enlightened modernity. Neither Sousa nor Herbal is married. Moreover, neither character embodies modernity: Sousa is engulfed in post-dictatorship disenchantment ('Queimárase. O mundo era unha esterqueira'; 1998: 10) and Herbal comes from a poor, rural, abusive family and joins the Nationalists. Unlike in the narratives analyzed earlier, here social class differences begin to appear more clearly: Herbal is subaltern, Sousa is part of a middle class in crisis, and da Barca comes from the progressive Galician bourgeoisie. Yet, both Sousa and Herbal seek their identitarian reflection on da Barca. Therefore, the idealization and mythification of da Barca as father figure comes hand in hand with a social and political polarization. Sousa's reaction to meeting the old da Barca in the opening chapter is narrated in the following way:

Sousa sentiuse perplexo. Levaba a idea de ir ver un agonizante. Afrontou incomodado o encargo de arrincarlle as derradeiras verbas a un ancián de vida axitada. Pensaba escoitar un fío de voz incoherente, a loita patética contra o mal do Alzheimer. Endexamais puidera imaxinar unha agonía tan luminosa, coma se en realidade o paciente estivese conectado a un xerador. Non era ese o mal, pero o doutor da Barca tiña a beleza tísica dos tuberculosos.... Aquel grave



*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

7

Tasende makes for a compelling case and reading of Daniel da Barca as the prophet Daniel in her article 'La guerra civil española como apocalipsis' (2004).

doente, hospitalizado ata había dous días, animoso coma un campión ciclista. (1998: 10)

Sousa even calls him 'deses feiticeiros que le na mente dos demais' (1998: 11). Similarly Herbal narrates the story of da Barca in a crescendo of perfection and mythification whereby da Barca becomes the idealized leader of the community of Republican prisoners in a Galician jail and, later on, one of the leaders of the internal resistance to Francoism who is capable of giving orders from a Valencian jail by resorting to football vocabulary as secret code. da Barca even reaches an almost super-human status when he 'returns from the dead' after the Nationalists attempt to execute him twice:

¡Virxe Santísima! Estou por creer que isto é un milagro, unha mensaxe. Ata no inferno hai certas regras, observou o capelán da cadea [...]. O xefe tamén se sentía inqueda: Non sei que pasa por aí enriba, están moi nerviosos. Din que ese doutor Da Barca debería estar morto hai tempo, dos primeiros des que comezou o Movemento [...]. En fin. Os mortos que non morren sonlle una complicación. (1998: 56-57)

Therefore the stories told by Herbal to María da Visitação constitute a way of rescuing the memory of da Barca while idealizing and mythifying him.<sup>7</sup> William J. Nichols states that 'la tradición oral en la novela de Manuel Rivas se propone como un acto subversivo que desafía los principios ordenadores de la escritura —sea ya oficial, periodística, o novelística' (2006: 157). Yet the heterogeneity of oral and written genres deployed by Rivas come only together as a means to rescue this paternal subject that, on the one hand, is the ideal figure of a progressive bourgeois modernity and, on the other, undergoes all forms of historical violence inflicted upon him for representing this idealized modernity. The fact that a modern journalist, Sousa, introduces da Barca's idealized figure at the beginning of the novel and appears at the end to rescue his memory once again shows that the reader must also contemplate it as an ideal mirror of Galician identity and discourse, which relies on a literate masculine bourgeois modernity—as opposed to an oral subaltern rural feminine one. Moreover, Nichols explains that the idealization of da Barca undertaken by Herbal (and therefore also by Sousa) becomes a collective memory:

'Al narrar la vida de da Barca, Herbal inconscientemente cuenta su propia historia de envidia, odio, redención y salvación al insertar su memoria individual en una experiencia colectiva por medio de las referencias a las personas, los lugares, y los objetos que encarna y evocan el pasado' (2006: 169).

Yet, Nichols and other critics do not address the importance and centrality of the figure of the literate modern bourgeois father (da Barca). This subject is the literary cornerstone that allows Rivas's work to become a collective narrative and memory. That is, only in so far as Rivas legitimizes a modern masochist masculine subject as hegemonic does he represent Galicia as collective (a collective that is neither subaltern nor oral). Teresa Tasende has correctly identified this predicament as a 'realidad trascendental habitada por figuras de la talla de da Barca y el

pintor' (2001: 218). Mariela Sánchez calls it 'plano mítico' (2008: 5). In so far as da Barca's reality is transcendental, it defies historical questioning and, in this way, becomes ideologically hegemonic.

Jessica Folkart is one of the few critics who have analyzed the importance of the mythicized and idealized father figure of da Barca in detail. By identifying with and performing masochistically the image of the paternal figure in his own body, Herbal can access a new subjectivity in which historical violence is experienced as both Republican and Fascist, as suffered by Republicans and inflicted by Fascists:

'If previously Herbal felt incapable of acting, now he cannot stop acting on his desires. Having defied the established order, he is sent to prison, just like the Republicans he had formerly guarded [...] his desire for Marisa and Daniel [da Barca] transmutes into something else: the desire to tell' (2006: 310).

Similarly to "The Butterfly's", here too Herbal absorbs the discourse of the idealized father figure who represents a bourgeois modernity while, at the same time, undergoing a new historical violence that cannot be reduced to Republican or Fascist ideology. It represents a new (post)modernity that performs Galicia's history of violence masochistically in its complexity and with which, therefore, all Galicians can identify as collective.

Yet, Folkart does not analyze the masculinist structure of historical masochism that underlies Herbal's transformation. Instead, she generalizes and, thus, legitimizes this masculinist structure:

'Herbal's desire to find a semblance of identity by telling his story is met by an 'other' who is even more imprisoned within the social space of Spain than he is—a non-European, immigrant female who has been sold into prostitution. This intercultural exchange pushes the novel beyond gender implications to a consideration of how identity is shared by politics, culture, race, and, of course, space' (2006: 311-12).

As the possible return of the journalist Sousa in the last page of the novel may suggest, the homosocial circle of storytelling is closed by the other masculine character that identifies with da Barca; *María da Visitação* is relegated to a marginal role of listening and transmitting masculine memories, as many female characters do in Rivas's narratives.

The 'phantom' or 'ghostly pain' that Herbal invokes in the last page of the novel, as he encounters Death, points to the fact that the masochist performance of a masculine-centred historical violence is an irreducible structure that is at the core of the identity of the narrator, Herbal, and, in so far as he is the focaliser of the narrative, of the Galician reader of the novel. It is only in so far as the narrator performs this modern, bourgeois, masculine, fatherly identity in a masochist fashion in his Nationalist, non-modern body, that Galician history can be enjoyed by the reader. In this way, the novel gives no other ideological choice but to identify masochistically with this masculine dominant fiction: the reader might actively dis/identify with Herbal's initial Nationalist position but, at the same time, he remains the focalizing narrator that gives the reader access to da Barca's story. Therefore the reader has no choice but to identify and dis/identify, at the same time, with Herbal, and through him, with da Barca.

Similarly, *'The Immigrant's'* (2000), which contains two separate stories, begins in the present but eventually leads the reader to the Civil War. In the first story, entitled 'A man dos paíños' ('The Hand of the Storm-Petrels'), two Galician friends, the narrator and his friend Castro, work in London. They take a taxi to the airport to return to Galicia for the holidays but, on the road, they have an accident. Castro dies and the narrator loses his hand. The narrator thinks that the doctors have not reattached his own hand but Castro's. As a result, he idealizes Castro while feeling guilty for owing his new hand to the latter's death. As the narrator takes Castro's ashes to Galicia, he discovers his friend's history, told by Castro's mother, Chelo, and finally accepts that his reattached hand is his own. However, he duplicates on his hand the tattoo that was present in Castro's and, in this way, he transplants the symbolic memory of Castro into his own body. As Folkart states, '[T]he narrator accepts the transplant of Castro's hand and what he idealizes as Castro's cohesive identity if they could fuse his dismembered self together again' (2008: 12).

Castro's history is connected to the trauma of being separated from his Republican father who, like many of Rivas's father figures, represents a progressive modernity. Moreover, in the absence of Castro's father, Castro himself becomes the father of his younger sister, Sira, but fails to save her when she is thrown in the water by a wave and he cannot hold her hand: 'El tiña unha fixación con aquela man, dixo a nai. Levábaa como unha culpa. Coido que era polo da irmá. Que se lle escapara foi algo que nunca puido entender. Causáballe moito remordemento' (2000: 58). Sira's corpse is discovered by Castro's father, who is hiding from the Fascists in a cave, unbeknownst to Castro. Thus, he comes out of hiding but dies shortly after.

Therefore, in this story we have again a triangulated homosocial bond between three male subjects, of which the father becomes the idealized masculine figure with whom ultimately the other two characters dis/identify. Moreover, Castro retells his father's discovery of Sira's dead body in a pub in England and, in a fantastic refashioning of the story, he impersonates his father as the discoverer of the corpse: 'Ese mariñeiro fun eu, afirmaba Castro' (2000: 55). Castro's friend, additionally, dis/identifies with Castro as a second father figure. Whereas Castro's father remains a national father bound by the Galician homeland, Castro becomes a diasporic father. The story of the two fathers, the national and the diasporic, learnt by Castro's friend, from the widowed mother in Galicia, has the effect of turning the death of Castro and his amputation into a true historical castration. It no longer is a freak accident, but the acknowledgement that both fathers were castrated by Galician history: a national and a diasporic history full of hardship. After Castro's friend hears the paternal stories from the widow, his hand, paralyzed till that point as the reminder of a freak accident caused by him and in which Castro is castrated, regains mobility: 'Pareceume notar que a man reaxía, punzada pola verdade' (2000: 55). As a result, the surviving character can masochistically perform these two father figures in his body and, thus, become the subject of a (post)modern Galician history that is located in both homeland and diaspora and ultimately opens through masochism a new place that is neither. The birds that Castro's friend tattoos on his hand becomes the inscription, the literature that reminds the reader that there is a masochist memory that can capture Galician history, as represented by Castro's father and family in its violent complexity.

'*The Immigrant's*' contains a middle section in which the author incorporates photographs he has taken in London, in the every-day milieu of the Galician diaspora. Yeon-Soo Kim further elaborates the homosocial bond between narrative and author. This bond, in turn, explains the way the author performs the same masochistic masculine structure at the authorial level by incorporating photographs in the shape of postcards:

The name of the author and the title of the book are positioned tactfully to turn the author into the addressee, who is then assumed to have gathered and transcribed someone else's stories in his book. In turn, Rivas becomes the transmitter and 'transplanter' of memory rather than an authentic storyteller. This narrative strategy plays with the book's principal idea of transplantation since it blocks a rigid sense of ownership. Like Castro's transplanted hand and the postcards, Rivas renders himself a partial component of an entire book. (2000: 125)

Yet, it is important to underscore the ideological masculinist structure that makes the strategy of 'transplanting' hands, stories, and memories a dominant fiction.

Rivas's book contains a second story about the survival: 'Os náufragos' ('The Shipwreck Survivors'). As Folkart states, '[I]f the emigrant and the shipwreck survivor are both from the realm they know and thrust into the tumult of the unknown, each finds that the only way to reconcile the two is to suture the different sides of themselves into a new identity and to accept the altered whole' (2008: 25). Here too, sailors tell stories of fathers who died in the ocean and of dead fathers whose sons have also perished in the sea. Rivas uses the word 'birth' to account for the sailor's survival of a shipwreck: 'Avelino Lema, pola súa parte, naceu catro veces' (2000: 123). At the end, Rivas tells the story of Lino Pastoriza who, as a child, did not recognize his father on his return from a fishing trip and became frightened. Only at that point tells Rivas the story of a son, Lino, who breaks the cycle of death and paternal castration that defines Galician fishing life. Lino's lack of recognition of his father becomes the scariest moment in which the performance of the father no longer can take place. At that point, the Galician history woven by sailor fathers and sons is reconstituted: the sailing father who sails to other seas and lands is performed by a son who is home-bound in a 'ship with roots':

Lino Pastoriza aínda volveu ao mar, na mercante. Até que decidíu construír a propia casa. Paseniño, coas súas man. Un barco chantado, con raíces. Non quería que os fillos preguntasen, ao velo chegar, quén viña sendo aquel home estraño, coa maleta na man, que petaba na porta, e oír de novo: Non teñas medo do teu pai. (2000: 142)

Most critics have not paid attention to this second story, or have not underlined the continuity with the first. Yet, the way in which the father is performed by the son binds the two stories that constitute the book and give meaning to this narrative work.

Folkart concludes that 'Rivas foregrounds the concept of dynamic, diasporic identity in order to undermine the notion of homeland as the sole, static center in the spatial configuration of Galician identity' (2008: 8). My own analysis would rather emphasize that diasporic Galicia is also 'transplanted' or incorporated to the masculine masochist structure of Rivas's narratives and, therefore, rather than undermining the notion of homeland/nation, it further expands and solidifies it. Similarly,

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

Moreiras-Menor, in her insightful analysis, does not privilege diaspora over homeland. While not making any direct reference to the masculinist biopolitical structure underlying Riva's narrative, she condenses such structure as (masochist) *morriña*, and emphasizes the importance of this book in Rivas's attempt to articulate a dominant fiction of the nation by performing the historical violence experienced by the diasporic subject: " 'A man dos paños' is a narrative, representative of this form of thought, which seeks to recover the sediments accumulated throughout a long experience of loss—unspeakable in the paralysis of *morriña*—in order to integrate in the present a nation which collectively forms itself from a permanently dislocated frontier" (2008: 112). It is a redefinition of the nation, rather than its undermining by critically resorting to the diaspora, that is at stake in Rivas's narrative. As Kirsty Hooper has noticed, citing Kim, "[T]his reading of Rivas's Galician London as a restrictive, limiting geography sits paradoxically alongside the overwhelming critical consensus that the work is emblematic of a liberated Galician identity in constant motion, which can find 'home' anywhere" (2011: 100). Indeed, it is only from Rivas's redefinition of the nation that the diaspora becomes a restrictive space, in direct contrast with the openness of 'home' and its fatherly dominant fiction.

### **Canonization and the Writer as *Father in Books Burn Badly***

In the long and intricate *Books Burn Badly* (2008), Rivas once again revisited the confluence of history and violence in Galicia, from the Second Republic to the late Franco era, in order to give a polyphonic rendition of Galician history unfolding in the northern city of A Coruña, populated by hundreds of characters intersecting in a complex social web.

However, the central story that ties the others together concerns intellectual relationships between men, mediated by books, which define their lives before and after the Civil War. Unlike in previous novels, in *Books Burn*, Rivas centres his focus on homosocial bonding exclusively among upper-middle class masculine subjects obsessed with books, so that, as I will argue in this final section, the novel could be read as a metaliterary reflection on Rivas's authorial masculinity and literary location in Galician history. Seemingly to compensate for this homosocial relationship—same gender, same class—that binds the main characters, political differences between Republicans and Nationalists, losers and winners, are more polarized than in previous novels. Moreover, real historical characters are mixed with fictional ones. Thus, Santiago Casares Quiroga, a progressive Galician intellectual and prime minister during the Second Republic, establishes accidentally through writing a relationship with Gabriel Samos, the son of a fictional Fascist judge, Ricardo Samos, who is in charge of burning Casares's library and belongings during the Civil War. Although this relationship is mediated by another fictional intellectual who goes on exile for ten years, Héctor Ríos, Rivas once again centres the novel around a boy and a father figure: Gabriel Samos and Santiago Casares. Yet, the relationship cannot be politically more polarized: the child, Gabriel Samos, is the son of a Fascist judge and Santiago Casares represents one of the most progressive, modern, and elite figures in 20<sup>th</sup>-century Galician history.

Héctor Ríos is the second father figure who introduces Gabriel Samos to literature. Upon his return from exile, Ríos begins to write '*A*

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

8

The first line of the back cover of the Spanish translation states: 'He aquí la historia dramática de la cultura?'

9

Rivas juxtaposes H.G. Wells to Carl Schmitt and Donoso Cortés: '[Samos] Vía agora a Ríos, ao mozo maduro, como un inxenuo. O seu admirado Schmitt falaba do "providencial" encontro co *Discurso sobre a ditadura* de Donoso Cortés. E agora el tamén sentía, respecto de Schmitt, ese punto "providencial". Dáballe unha información da que Ríos carecía: a historia dispúñase a moverse con ferocidade de aceiro. El, Ríos, ía confiado coa ficción de Wells [...]' (2006: 345).

10

'A Antonio de la Trava, o Valente de Fisterra' (2006: 23).

*historia dramática da cultura*'. The novel contains an excerpt of this fictional book, which narrates the reception Manuel Fraga Iribarne gives to the Fascist theorist Carl Schmitt when visiting Galicia (2006: 546-56). Ríos's manuscript is confiscated by the police and never sees the light. However, given the metaliterary nature of the novel, it is safe to assume, as does the back-cover of the Spanish edition, that Rivas's novel is meant to take the place of Ríos's missing text '*The Dramatic History of Culture*'.<sup>8</sup> In order to emphasize the fatherly position of this character, the novel presents Ríos and Ramos senior as committed bibliophiles and rivals at the university during the Second Republic.<sup>9</sup> After the Civil War, Ríos sees his future career as legal prosecutor shattered, while Samos rises to the position of judge; yet, Ríos writes cowboy novels, under the pseudonym of Black Eye, where he ridicules the "Judge of Oklahoma", a caricature of Samos.

The story begins when 1936 Samos supervises a Fascist burning of progressive books in A Coruña. Coincidentally, his hobby is the compulsive collection of old editions of the Bible. A rare protestant version of the New Testament, published by the 19<sup>th</sup>-century British missionary George Borrow and dedicated to a Galician guerrilla combatant,<sup>10</sup> gets lost in the burning. The shadiest police officer in town, Ren, locates it and hides it for future personal gain, as he is aware of Samos's hobby (2006: 130). As a result, Samos becomes obsessed with the 'lost' copy of Borrow's edition. At the end of the novel, Ren lets Samos know that the copy has been 'found'. Samos senior, old and recovering from a heart attack at a hospital, instructs Samos junior to fetch it from Ren. The confrontation between Ren and Samos junior over Borrow's New Testament and a first edition of Joyce's *Ulysses* closes the novel.

It is important to analyze the way Rivas constructs this literary plot. Casares is introduced at the beginning as the owner of an impressive book library, which stands for the ultimate sign of modernity among a Galician bourgeoisie that bypasses the Spanish state's control and acquires foreign books through the maritime traffic of A Coruña:

Era sabido que Santiago Casares posuía a mellor biblioteca privada da cidade. Panadeiras 12 tiña dous tipos de paredes superpostas. O muro exterior e os andeis dos libros por dentro. Iniciada polo seu pai, subministrábanlle novidades algunhas das mellores librerías de Europa. Moitos deses libros chegaran por correo marítimo. O xefe da queima recordaba ter lido algunha entrevista en que Casares contaba que había mariñeiros que ao seu pai lle traían en man libros prohibidos ou que non se podían atopar en España. (2006: 76)

Casares's daughter, María, narrates the way in which the ultimate embodiment of a bourgeois, progressive modernity, his father, is erased from Galician memory by Fascist officials:

'Durante moitos anos, Casares, que entre outros cargos foi presidente do Consello de Ministros da República, non figurará nas enciclopedias españolas. María Casares, sabe que en gran parte o fascismo español conseguiu o seu propósito. Borrouno da xeografía mental. Era o símbolo da República, e agora é un cráter' (2006: 185).

Yet, the books rescued from the burning also become the means by which Casares's memory survives in history. They end up in Samos's library

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

and some of them contain postcards written by Casares. Samos junior discovers the forbidden books and, thus, creates a secret bond of friendship with the Republican exiled leader who is dead by then (in 1950):

Estaban a la altura de Panadeiras 12. Le entró una espina en el cuerpo. Ahí dirígíala sus postales desde el sanatorio francés el joven tuberculoso. Su amigo secreto, el que estaba escondido en los libros de cantos quemados. El que le aprendió a usar la báscula y a controlar el peso. Santiago Casares Quiroga. Casaritos” (2007: 43, my emphasis).<sup>11</sup>

11

This extract belongs an additional text that the writer published afterwards in Spanish.

12

Gabriel finds a physical way of making a restoration on behalf of Casares, a man he never met. In the only chapter that is clearly situated in a post-dictatorship period, in the year 1994 (*‘La Coccinella septempunctata’*; 2006: 700-06), Gabriel seeks Casares’s daughter, María, in France. She is a well known actor, now interpreting Shakespeare’s *King Lear*. He returns the two books that her father read to her when she was a child and were saved from the burning: Manuel Curros Enríquez’s *‘Melodía galega’* and *Aires d’a miña terra*.

At the same time, Gabriel Samos’s homosocial friendship with Ríos, the second father figure, is sealed in the latter’s typewriting school. Writing literature and learning typewriting allows Samos to overcome his stutter and become an adult man (2006: 536-45).<sup>12</sup>

At the end, Ren delivers the protestant Bible sought by Samos senior since the book burning of 1936, as well as an original edition of Joyce’s *Ulysses*. At this point, books stand for the collective memory of a Galician bourgeois modernity that has not been completely erased. This memory, however, appears as absence: the missing *ex-libris* torn from the first page of the *Ulysses* is Casares’s. It is interesting to analyze the shift in the conversation from the Bible to the *Ulysses*, which is not justified by the narrative but signifies the universality of that Galician progressive modern bourgeoisie who could read —and in fact translated fragments into Galician of— the most foundational novel of the 20<sup>th</sup> century before it appeared anywhere else in Spain:

[Gabriel Samos] Brandiu o Ulysses: Polo visto, medio mundo tolearía por este carallo de libro. Só ten un pequeno defecto, á parte de que non se lle entende. Fáltalle unha garda.

Gabriel pasou as follas con ansia. Dixo polo baixo: Se cadra tiña o ex-libris de alguén.

Ren suaba [...]

Sí [sic], talvez tiña un ex-libris. Non o sei nin me importa.

Tería máis valor, dixo Gabriel.

Máis valor? Difícil. Que carallo importa a propiedade? Son pezas de valor incalculábel [...].

Canto de incalculábel, Ren?

Ren secou as mans con pano e gardouno con desleixo no peto da chaqueta, colgante e murcho. Dixo: Xa sabe que estes bens son moi difíciles de valorar. Hai cousas que non teñen prezo. O seu pai pagaría ben. Moi ben. Neste caso, eu diría que sería espléndido.

Canto?, repetiu Gabriel. (2006: 740-41)

By turning his father’s obsession over books that seem almost invaluable into a simple commercial exchange whereby he demands the price as a matter of fact, the son renounces his father’s religious obsession with non-modern books—he performs his father’s obsession with books while negating any religious and Fascistic meaning to that obsession. At the same time, he assigns a new value to the book by focusing on the missing page where Casares’s *ex-libris* should have been present—he performs the modern father but as absent, as castrated by Fascist violence. In this way, Samos junior’s male masochist performance captures both histories, the

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

Fascist and the modern, and their irreducible violence as one that defines his identity. He is neither Fascist nor modern, as he defines himself by negating both masochistically.

In Gabriel's unanswered question, Rivas and his literature emerge as the memory bridge that sutures a Galician history and modernity reduced to books—equated with Galician literature. This memory-as-literature turns the writer into the subject of a nation whose history is now literary history. In this way, the writer becomes the discursive subject of the Galician dominant fiction. Unlike in previous narratives, in *Books Burn*, an (ex-)Fascist child assumes in his body the modern bourgeois father of the nation and the historical violence exerted by the Galician reactionary father, thus performing Galician history in a masculinist and masochist fashion. Here, however, the father(s) and the child are both literary subjects, defined by their relation to literature: Samos senior is obsessed with Bibles and conducts the book burning with which the novel begins; Casares is the father that is defined by his modern library, which the Fascists burn; Ríos makes possible Samos junior's passage to adulthood by exposing him to modern literature. Thus, the three literary fathers and the son legitimize literature and the writer, Rivas, as the single subject of Galician history. In this novel, the writer Rivas, as the ultimate subject of history-as-literature, encompasses the father subject and the masochist child, thus collapsing the masochist difference between both and turning it into a metaliterary reflection on books and literature.

Many working-class and subaltern characters appear in the novel. Most notably Polca, a Republican worker who is in charge of disposing and burying the ashes from the 1936 book burning. In due time, he becomes a professional undertaker who meets Samos at the hospital and reminds him of Borrow's Bible and the *Ulysses*. Yet, and as Ren reminds Gabriel at the end of the novel, '[A]quí até os obreiros tiñan bibliotecas' (2006: 740). In short, here the working class also becomes part of a Galician modernity *qua* literature that the bourgeoisie legitimizes for its own hegemony. Similarly, the most central women, from Olinda (Polca's surname-less wife) to Chelo Vidal (Samos senior's wife), are simple transmitters of information for the underground.

The novel also subordinates the working and subaltern classes to the narrative and metaliterary project of condensing Galician history as a masculinist literary object, of which Rivas is the chief author. In this way, Rivas leaves behind the contradiction between rural and modern characters, which was so present in his earlier narratives; the tension between oral and written cultures, subalternity and modernity, disappear from the novel. Even his writing style, so skilfully honed from mixing oral-subaltern and written-modern registers, becomes in this novel exclusively written and literary. Ultimately, Rivas subordinates orality and subalternity to the articulation of a written-literary dominant fiction in this novel.

### **The Return of the Francoist Father**

In his Levinasian reflection on *The Carpenter's*, Angel Loureiro aptly captures the presence of the dead and the fantasmatic position they occupy as other: 'de ahí que la irrupción de la muerte provoque la confusión de los tiempos, el pliegue del presente y el pasado, la aparición de fantasmas.... La escandalosa desaparición del otro lleva a una obsesión por el otro, con



su recuperación, con su resurrección fantasmática' (2005: 153). Moreover, Loureiro emphasises that the relationship that the living establish with the dead is always fantastic ('engañosa') but necessary if they are to have a memory —one that, nevertheless, generates guilt: 'Sólo cuando re-enterramos a los muertos, sólo cuando los enterramos por segunda vez, sólo cuando los convertimos en memoria [...] podemos restablecer la *engañosa*, pero necesaria, continuidad mortal de pasado-presente y futuro. Debemos a los muertos nuestro tiempo fugaz [...]. Les debemos todo, en una deuda infinita, impagable, a la que sólo podemos corresponder con una *culpa* igualmente infinita' (2005: 157-58, my emphasis).

Yet, it is important to conduct a biopolitical analysis of the dead, of the other. In Rivas's narratives the dead/other always stand for the father subject, for the symbolic father who regulates Galician history, discourse, and memory. Therefore, beyond the ontological or existential guilt pointed out by Loureiro, there is a more precise form of guilt that is generated by the father subject. According to Freud, the interiorisation of the agency of the father as super-ego is what generates guilt (1962: 39-41). But according to Deleuze, the masochist male, when he masquerades his masculinity through the performance of the punishment of the father in his own body, '[H]e stands guilt on its head by making punishment into a condition that makes possible the forbidden pleasure' (1991: 89). In short, as the masochist performs the punishment/beating of the figure of the father in his own body, he rejects guilt and seeks the pleasure of abolishing the father and his threat of castration. And yet, Rivas's characters do experience guilt. Herbal or Gabriel Samos are driven by a guilt that defines their destiny.

The reason for this guilt cannot be traced back to the bourgeois, modern father. There is another father subject in Rivas narrative that remains hidden but generates a guilt against which the narratives deploy a structure of masculine masochism: the brutal Fascist father, which stands for the hegemony that Francoism and democratic conservatism has had in Galicia (from Franco, and Fraga Iribarne all the way to the current leader of the right-wing Partido Popular, Mariano Rajoy). We have two father subjects in most of Rivas's narratives. It is therefore important to analyze both.

The modern, progressive, bourgeois father that is at the centre of Rivas's narratives takes a very specific shape: it is a castrated father. It is the father of the losing party who is going to be castrated, eliminated from Galician history by the Fascist father. If the non-modern child-young man ('The Butterfly's', 'The Englishman', *The Immigrant's*) or the later Fascist child-young man (*The Carpenter's*, *Books Burn*) performs in masochistic fashion a castrated father, the scenario is more complicated than the above analysis has so far outlined. The goal of the masochist performance of a castrated father is precisely to become more like him, instead of abolishing him. The reason is identification rather than abolishment and/or dis/identification. Thus, if the non-modern/Fascist child identifies with the castrated modern progressive father (da Barca, Casares, the teacher...), he does so in order to incorporate the violent scenario of the Fascist father beating/castrating the modern father, so that ultimately the Fascist father, not the modern one, is masochistically punished in the body of the non-modern/Fascist child. Therefore, if Deleuze turns Freud's formula 'A Child is Being Beaten' on its head by stating that, in the case of masculine masochism, 'A Father is Being Beaten', in the case of Rivas, a triangular formula must be deployed: 'A Fascist Father (Beating a Modern Father)

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

13

I deliberately use the distinction between a progressive modernity and a Fascistic anti-modernity when naming the two fathers as Fascist and Modern Fathers. Ultimately the Fascist father is as modern as the Republican-bourgeois father, if not more modern, as fascism is a modern reply to a modern historical crisis.

14

Miralles's involvement in World War II also gives the novel a global dimension that situates it in a more contemporary history relevant outside Spain.

is Being Beaten'. In Rivas's narratives the guilt is not towards the Modern Father, but rather towards the Fascist Father, which then is masochistically performed.<sup>13</sup>

Only in *Books Burn* has Rivas finally defined the non-modern/Fascist child as a reader and writer of literature, and through its metaliterary structure, as the author of his novel. As a result, in this novel the Fascist Father is more clearly represented and, through his relation with the Modern Father (Casares, Ríos), is more literarily performed and 'beaten'. Yet, this is also the novel in which the tension between classes and genders is most clearly subordinated to the masochist masculine performance of the Fascist Father. As a result, this is perhaps Rivas's most masculine and elitist book, where subalternity and femininity become simple conduits of literacy and masculinity for the articulation of a dominant fiction. This is also the most hegemonic and contradictory moment of Rivas's writing: as he finally can articulate a full masochistic masculine performance of the Fascist Father, the resulting articulation subordinates and excludes any other historical Galician subject from the narrative. Most subaltern characters are mobilized only in so far as they support and justify a literary structure and order: the order of books. This is the most modern, masculine, and masochist of Rivas's stories, yet it is also, according to the view presented in this article, the least collective and 'Galician' of all.

### From Galician to Spanish Dominant Fictions of Masculinity

The above analysis can also shed some light on the success of Rivas in Spain and Europe. Following from the theoretical rationale laid out in this article, his narratives could be defined as 'The Fascist Child's Masochist Performance of The Modern Father Being Beaten by the Fascist Father'. The goal of these narratives, as I have stated above, is to articulate the fiction of 'the Fascist Father Being Beaten'. Yet this structure is complementary to the more sadistic and Fascistic representations of Spanish history that become popular in Spain throughout the mid 90s and early 2000s. It is worth examining two extreme examples in order to compare them afterwards with Rivas's work: Jose Ángel Mañas's *Historias del Kronen* (1994) and Javier Cercas's *Soldados de Salamina* (2001).

In Mañas's novel, the main protagonist, Carlos, a young man from a well-to-do progressive family, experiences an attack by a neo-Nazi gang at the beginning of the novel. By the end, he ends up performing sadistically this violence on a homosexual friend who, as a result, dies. *Historias del Kronen* signifies the arrival of a new generation of young writers, a new form of literary discourse, and a literary celebration of globalization in the Spanish state. This novel, rather than performing masochistically fatherly castration as Rivas's, disavows masculine castration and therefore articulates a sadistic fatherly position of enjoyment. It celebrates the protagonist's new, supposedly global (neoliberal), capacity to castrate—a sadistic celebration of its own law. The protagonist is endowed with the power to uphold a new form of non-castrated global masculinity as the ideological-fantastic subject of national Spanish literature: a sadistic subject. Obviously this is an ideological contradiction (global/national) but precisely one that solves the marginality of Spanish literature (and more generally culture) in globalization, by creating the ideological sadistic fantasy of a non-castrated masculine subject that is both Spanish and global.

In Cercas's novel, the author, who is the main protagonist, searches the life of the founder of the Spanish Fascist party, Falange Española, Rafael Sánchez Mazas, in order to shed light on an incident, told by Sánchez Mazas himself, in which he escaped from his own execution and, when a Republican soldier found him hiding, the soldier let him free. Thanks to his friend Bolaño, Cercas traces an ex-soldier, Miralles, who is in a French retirement home awaiting his death. The novel ends with a long conversation between Cercas and Miralles about war and memory and leaves open the possibility that Miralles is the soldier who let Sánchez Mazas escape from a sure death. In this novel, the Fascist Father and, according to Cercas, the main responsible for the Spanish Civil War, Sánchez Mazas, is invoked and then replaced by the Modern Father: the forgotten Republican soldier Miralles who, in his anonymous retirement, appears as the true hero who stands for the memory of all the Republican soldiers and World-War-Two combatants who upheld 'civilization' against Fascist barbarism—hence the reference to the Battle of Salamis where the Greeks defeated the 'barbarian' Persian army in 480 BC. The inquiry about who freed Sánchez Mazas organizes the entire narrative since the goal is to understand why the Modern Father could have castrated and killed the Fascist Father but did not. However, this inquiry is then substituted by performing masochistically the Modern Father who is being beaten by the Fascist Father: the long history of the Republican Miralles at the end of the novel. It is only in so far as the possibility of castrating/beating the Fascist Father is raised that the novel manages to capture the historical violence and enjoyment of the reader. Otherwise, the idealization and masochist performance of the Modern Father would not have held the interest of readers and critics; it would have amounted to an hagiography of the Modern Father Miralles.<sup>14</sup>

These two novels exemplify a more general climate in Spanish culture and politics during the 90s and early 2000s, whereby a new celebration and enjoyment of the Fascist Father was rescued: from the rise of the PP and Aznar (1996-2004) to the comic celebration of the Fascist cop in the all-time blockbuster of Spanish cinema, Santiago Segura's *Torrente* (1998; the first instalment of the 'Torrente' tetralogy), majority culture in Spain tended to rescue and perform a sadistic subject that could be traced to the Fascist Father of Francoism—the fact that democracy as law could forbid the Fascist Father and its sadism made it all the more desirable and enjoyable as the true forbidden subject of Spanish history. The Spanish nationalist dominant fiction became precisely the performance of the sadistic Fascistic father that was not castrated. The proof of the father's lack of castration was on the fact that it was beyond the law—and therefore the ideological enjoyment of the dominant fiction was beyond the law—which settled the basis for all the corruption that erupted afterwards.

Therefore and returning to Rivas, one can see that, in comparison with the Spanish sadistic culture of the moment, Rivas's option (to articulate a masochist national Galician masculinity as the subject of his literature) was a very specific option by a minority writer, which nevertheless complemented a non-Galician Spanish nationalist subject articulated through the sadistic performance of the Fascist Father.

Although they might appear symmetrically opposed (Galician-masochist/Spanish-sadist), Rivas's literature, just like Mañas and Cercas's, implies a non-castrated, sadistic, fatherly, Spanish subject as

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

the fantastic-ideological subject of their literatures. Therefore, their literatures cannot be approached as separate or opposed —separated by their national languages or by the geopolitical landscapes they inhabit and invoke. Rivas's literature cannot be considered as nationally Galician and separate from Spanish literature— that is, as a minority literature. It rather complements the masculinist structure of nationalisms in Spain (Spanish, Galician, Basque, etc.). Such structure could be called the meta-Spanish dominant fiction: one that encompasses not only Spanish nationalism, but also Galician, Basque, etc. One could further argue that Rivas's literature is a bilingual literature which writes, in an absent Spanish language, a negative, yet, hegemonic masculine Spanish subject as the central subject of his literature. Galician is the palimpsestic language in which an absent or negative Spanish language and subject (non-castrated Spanish masculinity) is written. Only in so far as Rivas can move beyond a masculinist articulation of nationalism, by recentering his literature in non-masculine, non-hegemonic subjects, might he be able to challenge the Spanish-Galician dominant fiction and its sado-masochist masculinist articulation in his future narrative: his earlier narratives have left this gate open for him.



*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

## Cited Works

ÁLAMO FELICES, Francisco, 2002. *El tiempo en la novela: las categorías temporales en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas* (Almería: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Almería).

ATXAGA, Bernardo, 1988. *Obabakoak* (Donostia: Erein).

BOLLO-PANADERO, Lola and Luciano PICANÇO, 2002. 'Visiones sobre fronteras: Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas', *Letras Peninsulares* 15(2): 391-405.

CERCAS, Javier, 2001. *Soldados de Salamina* (Barcelona: Tusquets).

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo, 1995. 'Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature', in Paul Julian Smith and Emilie L. Bergmann, eds. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (Durham: Duke University Press). 137-67.

DELEUZE, Gilles, 1991. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty* (New York: Zone Book).

DE TORO, Suso, 1996. *Tic Tac* (Barcelona: Ediciones B).

FOLKART, Jessica A, 2006. 'On Pencils, Places, and the Pursuit of Desire: Manuel Rivas's *El lápiz del carpintero*', *Revista de Estudios Hispánicos* 40(2): 297-315.

\_\_\_\_\_, 2008. 'Itinerant Identities: Galician Diaspora and Genre Subversion in Manuel Rivas's *A Man dos Paños*', *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33(1): 5-29.

FREUD, Sigmund, 1962. *The Ego and the Id*. (New York: Norton).

\_\_\_\_\_, 1955. "'A Child is Being Beaten': A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions", *Standard Edition*, v. 17. London: Hogarth Press. 175-204.

GABILONDO, Joseba, 1998. 'Terrorism as Memory: The Historical Novel and Masculine Masochism in Contemporary Basque Literature', *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2: 113-46.

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

HOOPER, Kirsty, 2011. *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics* (Liverpool: Liverpool University Press).

KALENIC RAMSAK, Branka, 2005. 'Las llamadas perdidas de Dos mujeres en Praga (Manuel Rivas y Juan José Millás)', in Anna-Sophia Buck and Irene Gastón Sierra, eds. *'El amor, esa palabra...': El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. (Frankfurt: Iberoamericana). 129-40.

KIM, Yeon-Soo, 2006. 'Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's *La mano del emigrante*', *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 79(2): 113-26.

KIMMEL, Michael S., Jeff HEARN, and R.W. CONNELL, eds, 2005. *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications).

LOUREIRO, Ángel G, 2005. 'La vida con los muertos', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30(1): 145-58.

MAÑAS, José Ángel, 1998. *Historias del Krönen* (Barcelona: Ediciones Destino).

MARTÍNEZ, Josebe, 2002. 'Seducción de la narrativa nacionalista en la literatura española actual', *Letras Peninsulares* 15(2): 331-42.

MILLER, Stephen, 2004. 'Graphic-Lexical Dialogue in Mariás and Rivas', *Romance Quarterly* 51(2): 97-110.

MOREIRAS-MENOR, Cristina, 2008. 'Galicia Beyond Galicia: *A man dos paños* and the Ends of Territoriality', in Benita Sampedro and Simon Doubleday, eds. *Border Interrogations: Crossing and Questioning Spanish Frontiers from the Middle Ages to the Present* (Oxford: Berghahn Books). 105-19.

MUÑOZ LÓPEZ, Ignacio, 2009. 'El odio en sus ojos y en sus gritos. Mitos de la memoria colectiva en la novela contemporánea española: Dulce Chacón, Manuel Rivas y Ramiro Pinilla', in López Criado, Fidel, ed. *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea / Estudios de Literatura Española Contemporánea* (Santiago de Compostela: Andavira). 217-24.

NICHOLS, William J., 2006. 'La narración oral, la escritura y los "lieux de mémoire" en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas', in Ulrich Winter, ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales* (Madrid: Iberoamericana). 155-76.

PÉRÈS, Christine, 2004. 'Ecrire pour quel public ? *O lapis do carpinteiro* (*El lápiz del carpintero*) de Manuel Rivas (1998): une poétique de transgression des frontières', in Christian Lagarde, ed. *Ecrire en situation bilingue*. Vol 1. (Toulouse: Université Toulouse le Mirail-Toulouse II). 457-470.

RIVAS, Manuel, 1989. *Un millón de vacas* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 1994. *En salvaxe compañía* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 1991. *Os comedores de patacas* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 1996. *Qué me queres, amor?* (Vigo: Galaxia).

\_\_\_\_\_, 1998. *O lapis do carpinteiro* (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 2000. *A man dos paños* (Vigo: Xerais).

*Masculine Masochism as  
Dominant Fiction in Minority  
Literatures in Spain: An  
Analysis of Manuel Rivas's  
Narrative*  
Joseba Gabilondo

\_\_\_\_\_, 2006. *Os libros arden mal*. (Vigo: Xerais).

\_\_\_\_\_, 2007. 'El esclavo Henrique.' *Granta en español* 7: 41-49.

ROMERO, Eugenia R, 2009. 'Popular Literary *lieux de mémoire* and Galician Identity in Manuel Rivas's *En salvaxe compañía*', *Bulletin of Hispanic Studies* 86(2): 93-108.

SAIZARBITORIA, Ramon, 1995. *Hamaika Pauso* (Donostia: Erein).

SÁNCHEZ, Mariela, 2008. 'El pasado arde mal. Oralidad y transmisión de la memoria en la novela de Manuel Rivas', *1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.363/ev.363.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.363/ev.363.pdf)> Accessed July 31st, 2011.

SEGURA, Santiago, 1998. 'Torrente o el brazo tonto de la ley'. Madrid: CARTEL et al.

SILVERMAN, Kaja, 1996. *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge).

TARRÍO VARELA, Anxo, 1988. *Literatura gallega* (Madrid: Taurus).

TASENDE, Mercedes, 2001. 'El proceso de mitificación en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas', *Monographic Review/Revista Monográfica* 17: 206-22.

\_\_\_\_\_, 2004. 'La Guerra Civil española como apocalipsis: La función del pórtico de la gloria en *El lápiz del carpintero*', *Alba de América: Revista Literaria* 23(43-4): 297-312.

VILAVEDRA, Dolores, 1999. *Historia da literatura galega* Vigo: Galaxia).

\_\_\_\_\_, 2000. *Sobre narrativa galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).

6 *Guest article*

# Escenificando Galicia, escenificando a diáspora

**Eva Moreda**

Escoitei por primeira vez a palabra ‘diáspora’ aos doce ou trece anos, nas clases de relixión do colexio. Por moita aura nacionalcatólica que isto poida ter, a min daquela as clases de relixión parecíanme divertidísimas. En sexto de E.X.B. comezáramos a dar historia sagrada, e a min esa imaxe do Iavé do Antigo Testamento, atrincheirado no alto, esculcando todo canto facían os fillos do seu suposto pobo predilecto para caer sobre eles con toda a súa furia ao mínimo deslíz, tíñame moito aquel. En sétimo xa pasamos ao Novo Testamento e Iavé pasou a ser máis magnánimo e, desde a miña perspectiva, menos interesante. Pero, a cambio, aprendín a palabra ‘diáspora’.

Diáspora. É unha palabra que mesmo me prestaba, e me presta, dicir. Facíame cóxegas nos beizos. Diáspora. Terá algo que ver con esa consonante líquida da última sílaba, ou coa sibilante da primeira. Anos máis tarde, estudando os prefixos gregos, volvinme atopar con esta palabra, pero ningún encontro tivo a fascinación do primeiro. Diáspora. En realidade, daquela non sabía moi ben o que significaba, e era demasiado boa alumna para preguntar. Lembro que tiña que ver coas comunidades de xudeus que vivían fora de Israel, e que alguén —non sei se Pedro, ou Paulo, ou Santiago; tanto dá— teimaba en converter ao Cristianismo nalgún momento do século I. Pero non se sabía por que toda esta boa xente, sendo xudeus, vivían fóra de Israel. É dicir, cando rematáramos sexto de E.X.B. deixáramos aos xudeus, en aparencia, vivindo felices na súa terra. E en sétimo, de súpeto, xa non estaban todos alí. Resulta que algúns vivían fóra. O libro de Relixión non deixaba moi claro por que, pero máis ou menos podía deducirse que algo malo pasara. Que algo fixera mal aquela xente, e por iso vivían fóra. Que o Iavé esculcador do Antigo Testamento probablemente volvera facer das súas. Así que, aínda que o significante fose tan glorioso, o significado seguramente agachaba unha realidade ben máis sombría.

Diáspora. Hoxe segue fascinándome esta palabra. Grazas a ela, en terceiro de B.U.P. aprendín, para non esquecer xamais, que a preposición ‘dia’ pode ter, entre outros moitos significados, o de ‘dun extremo a outro’, o inglés ‘across’. Se cadra me fascina máis, aínda que non estou segura, porque hoxe me reflicto nela, porque eu son parte da diáspora. E penso. Antes gustábame tanto o son da palabra que podía repetila mil veces ata que non era máis ca unha sucesión de fonemas que soaban ben, un significante sen significado. Hoxe o significado impórtame, e moito. E por iso penso. Penso,



por exemplo, por que souben da palabra diáspora —esa marabillosa palabra— estudando a historia duns señores que viviron dous mil anos antes ca min e de casualidade, se non habería ocasións máis próximas, máis da casa, para aprender a palabra diáspora.

Penso e miro para o que outros pensaron antes ca min. 'É estranamente irresistible pensar sobre o exilio, pero é terrible experimentalo. É a escisión incurable forzada entre un ser humano e un lugar nativo, entre o eu e o seu verdadeiro fogar: a súa tristura esencial nunca pode superarse', escribe Said, el tamén un exiliado. Escisión, incurable, tristura esencial. Se 'diáspora', con esa última consonante líquida, con ese elegante prefixo grego, semella falar dunha flor que creba delicadamente e á que o vento lle espaxe o que levaba dentro, as palabras de Said falan de carnes abertas. De sangue mesmo. Máis inquietante me resulta aínda é iso de que a alma teña un fogar. Simone Weil escribía que ter raíces, estar enraizado, é quizais a necesidade máis importante e menos recoñecida da alma humana. Que o destino do exiliado estea virando cada vez máis común non semella proporcionar ningún consolo. Xa nos anos 40, Heidegger predicía que, no futuro, todo o mundo sería un emigrado. As palabras multiplícanse. Diáspora, a máis fermosa, pero tamén emigrado, exiliado, refuxiado, desprazado. E non podo menos que pensar en miles, millóns de almiñas, todas elas fóra do fogar de seu que para elas quere Said. Tamén o deixou escrito Fernando Pérez-Barreiro, que probablemente sentiu a fenda incurable da que fala Said durante máis da metade da súa vida, desde comezos dos sesenta en Londres ata que morreu en xaneiro do ano pasado en Lancaster: 'As diásporas non son un fenómeno novo, pero están pasando a ser unha característica dos nosos tempos. Están deixando de ser una cuestión marxinal e anecdótica e pasando a constituir un elemento estrutural importante do mundo. O mundo é cada vez mais, parécenos, un mundo de diásporas'.

### O conto das dúas narrativas

Mundo de diásporas. Soa ben. Co bonita que é a palabra 'diáspora', ten que soar ben. E soa tamén moderno. E, descontextualizado, un tanto aséptico, aínda que non creo que fose esa a intención de Pérez-Barreiro (que no mesmo artigo non dubidaba en denunciar o paternalismo dos que quedaban para cos que marchaban). Nada que ver coas carnes abertas, coas escisións incurables de Said. Iso de 'mundo de diásporas' mesmo podía ver como título para unha das reportaxes xornalísticas ou audiovisuais sobre a emigración dos mozos galegos que tan populares semellan ser ultimamente.

Esa é a primeira das dúas narrativas coas que a Galicia actual pretende narrar, se cadra comprender, a súa diáspora, e en realidade non sei cal das dúas que hai me arrepía máis. Imos coa primeira, a do 'mundo de diásporas'. Mozas e mozos galegos facendo unha queimada en Londres. Mozos galegos facendo un magosto en Central Park. Ou reuníndose para falar galego —atención ao subtexto: falar galego é noticia; éo fóra e xa vai camiño de selo tamén dentro— en Copenhague ou en Toquio. A experiencia do exilio, do desprazamento, da diáspora, da carne aberta que evoca Said, queda así descafeinada, neutralizada, castrada. Eu non comparto de todo o achegamento dramático de Said, cheo de escisións e de tristura profunda. Tamén teño as miñas dúbidas de que a cada almiña lle corresponda un fogar na terra. E que dicir da miña primeira experiencia da palabra, a daqueles xudeus que, se estaban fóra da casa, era porque algo farían mal. Pero, aínda

deixando de lado toda a desolación, é a diáspora nada máis ca unha excusa para contar anécdotas do moito que nos sorprendeu que os autos circulasen pola esquerda ou que se almorzase ás doce do mediodía, como semellan suxerir as diversas reportaxes que tratan a diáspora como se non fose máis ca unha bolsa Erasmus ao besta? As almiñas sen fogar no mundo de diásporas.

Logo está a segunda narrativa. Esta trascende ás veces os medios de comunicación —onde vive e florece sobre todo nas columnas de opinión; seguramente non sexa abondo xovial pero tampouco abondo sensacionalista para merecer unha reportaxe— e vaise instalar —temporalmente, iso si— nos discursos electorais e electoralistas. Coa segunda narrativa é coa que máis me lembro daquel Iavé do Antigo Testamento, sempre tan voluntarioso para atormentar e castigar ao seu pobo elixido e predilecto. Só que aquí a maldición bíblica é moito máis pragmática: o paro, a precariedade, a falta de oportunidades para os máis novos. Algún mesmo fai de profeta e vaticina unha xeración perdida para Galicia que se deberá notar nalgún momento das próximas décadas. A primeira narrativa, xa que logo, converte a diáspora en anécdota. A segunda convértea en maldición, sen máis. E aínda non estaría mal se algún dos comentaristas suxerise, aínda que fose timidamente, algún camiño para saír desta maldición, para darlle a volta ou, cando menos, para aproveitármolos dela. Non é así. A maldición vén de arriba, e como tal acéptase. E aínda máis: de acordo con esta narrativa, as principais vítimas desta maldición non son os que viven fóra, as almiñas sen fogar, senón os que quedan dentro. Privados de man de obra cualificada ou, como se di agora, de recursos humanos que vai buscando pastos máis verdes. A min esta segunda narrativa lémbreme ás veces a aquela señora que foi dar o pésame a unha amiga súa que viña de enviuar, e non se lle ocorreu nada mellor que intentar consolala dicíndolle: “*Éche verdade, muller, que todos temos as nosas desgrazas. A min unha pita pónme fóra*”.

Falo destas dúas narrativas e de tribunas, se cadra, pouco dignificadas —os suplementos de fin de semana dos xornais, as columnas de opinión que se len entre café e café, os mítines— porque, de momento, non hai outras; ninguén, que eu saiba, se quere ocupar da diáspora noutras tribunas. Estou tentada de reclamar que alguén o faga, que alguén se poña a pensar comigo, pero contéñome: é que hai que facelo? Que é a diáspora para un ser humano, calquera ser humano? Que é cantar para un paxaro? Que é nadar para un peixe? Que é escribir para un escritor? É algo que se fai. Non fai falta pensar sobre iso, ou, se se pensa, mellor non pensar moito. Como Castelao, que no seu exilio americano escribía:

‘Mais eu preguntaría-lle aos economistas: ¿Cáles son as necesidades de emigrar? ¿Cáles son as necesidades que en Galicia debemos suprimir? ¿Abondaría comer ben e durmir sin pesadelos para dar acougo ás nosas arelas de ver mundos? Perguntémoslle aos catorce mariñeiros galegos que traballan n-este barco e axiña nos decataremos de que, so pretexto de necesidades materiaes, emigraron para satisfacer anxeios metafísicos e compriren os destinos da nosa raza viaxeira, magoada de saudades e ao mesmo tempo enraizada no chan nativo. ¡Quén sabe se a saudade galega non sería outra cousa máis que a loita de dous anxeios incompatibles: o de estar e non estar na terra!

Hai unha forza que nos empurra cara o mundo e outra que nos xungue á terra nativa, pois se os camiños nos tentan a camiñar é porque deixamos unha luz acesa sobor da casa en que fomos nados, e alí nos agarda o fin

da vida. Andar, andar, andar, e no remate dos traballos devolverlle á Terra o corpo que éla nos empréستou'.

Onde Said fala de escisións incurables, de tristuras esenciais, Castelao fala de necesidades metafísicas. Por que canta un paxaro? Por que nada un peixe? Por que emigra un galego? Ou, simplemente, un ser humano? Fai falta pensalo? Ou fai falta só vivilo?

### Da narrativa ao teatro: a escenificación

Maio do 2005. Tres meses en Alemania, e outros tres meses por diante, e gañas de coñecelo todo. Para aquela fin de semana de mediados de maio, elixín Fráncfort. Goethe e o Römer e a igrexa de San Paulo. E unha praciña da cidade vella da que non lembro o nome, nin sabería atopar se hoxe volvese poñer o pé alí. Música de lonxe, unha música familiar. Ana Kiro. Unha música que, de volta en Galicia, faría de menos, á que non concedería a mínima capacidade para emocionarme. En Fráncfort si me emocionou. Unha festa de galegos da diáspora. Non me presenteí, non falei con ningún deles. Son tímida e, ademais, aquela festa, de momento, non era miña. Eu aínda non era parte da diáspora. Gustábame a palabra, pero daquela soábame a xudeus fóra da casa, a prefixos gregos. Non me soaba a min. Aquela festa de galegos —que, conféssoo, a min tíñame a priori unha aura de emigración dos sesenta que me espantaba—, aquela canción de Ana Kiro —que non lembro nin cal era—, foron o rito iniciático. Percorrín aquela praciña, deille tres ou catro voltas cos ollos húmidos e a boca pechada, sen falar con ninguén. E aí comecei a intuír que o exilio, o desprazamento, a pertenza á diáspora, tamén hai que representala. Hai que vivila, porque está na nosa natureza, como dicía Castelao. Se cadra hai tamén que pensala. Pero, sobre todo, hai que representala.

En 1990, Judith Butler revolucionou o mundo dos estudos de xénero coa súa teoría do xénero como representación, como escenificación, como *performance*. Segundo Judith Butler, todos escenificamos a nosa pertenza ao noso xénero desde o día un, cada día, mediante xestos ritualizados que repetimos unha e outra vez. Ata aí, nada sorprendente, nada que calquera minimamente observador non poida intuír. Pero Butler vai un paso máis aló e cuestiona a existencia mesmo do xénero unha vez peladas todas as capas da cebola da escenificación: o xénero non está aí, no carozo, unha semente dura e inmutable que por algún lado ten que saír cara a fóra. Esa semente non existe. O xénero nace e morre na representación que facemos del, é o efecto dramático do noso traballo de actores.

E que facer ante a constatación de que o que críamos o celme da nosa identidade non existe? Aproveitar a situación, escribe Butler. A natureza performativa do xénero é o que o volve subversivo; nada nos impide entregarnos plenamente a representar o noso xénero, unha multitude de xéneros, como mellor nos pareza, sen atender aos xestos ritualizados sancionados pola sociedade, e chegar a construír, en último termo, un mundo onde o xénero sexa fluído, onde a súa escenificación non estea sometida aos xugos e as arbitrariedades dun indeterminado director de escena.

E se a nación tamén é como o xénero? Se non existise como tal, se non fose máis que unha colección de xestos que repetimos como parte da nosa escenificación? Non é a miña intención explorar aquí todas as implicacións desta afirmación (bastante temos co que temos como para suxerir que, no fondo, nada existe e todo é puro efecto dramático), pero si suxerir

que, na diáspora, a representación da propia identidade nacional adquire unha importancia especial; se Castelao falaba da diáspora como necesidade metafísica, eu tamén falo da necesidade de representar a propia identidade nacional cando un está fóra do seu país, unha necesidade que se cadra non chega a experimentar se queda dentro.

Disto decateime eu por vez primeira aquela tarde de maio en Fráncfort, e o meu rito iniciático, o meu debut no escenario da grande obra da galeguidade, foi emocionarme con aquela canción de Ana Kiro. Non digo que non fose unha representación sincera, pero era, ante todo, unha representación, e ben que me decataba. O meu *eu* verdadeiro non era así. Ao meu *eu* verdadeiro, o que vivía no sitio que lle correspondía, Galicia, nin se lle pasara pola cabeza que representar a súa galeguidade, fose isto o que fose, puidese ser unha necesidade. E moito menos representala ao son dos acordes de Ana Kiro.

Na diáspora hai algo de esaxerado. Said o di, e eu mesma referinme antes aos retratos folklorizantes da emigración dos sesenta. E as reportaxes que falan dos mozos galegos emigrados que hoxe se reúnen en París, en Berlín ou en Los Angeles para facer un caldo ou unha queimada tamén teñen un punto de esaxeración. A esaxeración, a vulgaridade, a chabacanería mesmo, son aquí o produto de intentar reproducir o que non se comprende: a necesidade de representar a propia identidade. Porque non se comprende. Galicia, despois de século e medio de historias de emigración, de Bos Aires a Suíza, é aínda en boa medida incapaz de falar da súa diáspora sen folklorizala, sen banalizala.

### Xunguir os fragmentos

De onde vén esa necesidade de representar, de escenificar? Novamente, non creo que haxa respostas definitivas. Pero atreveime a aventurar unha, e para iso volverei a Said. El escribía que o exilio 'é fundamentalmente unha forma discontinua de ser [ou de 'estar'. O verbo inglés 'to be' ten os dous significados, e aquí, máis que nunca, é difícil elixir só un deles). Os exiliados están separados das súas raíces, da súa terra, do seu pasado'. A min tamén me gusta pensar así a diáspora, como unha discontinuidade. Cando un marcha, deixa un eu na patria e leva outro eu consigo. O eu da patria vive no seu propio tempo, normalmente o pasado, aínda que tamén pode ser un futuro idealizado, e o eu da diáspora fai o que pode vivindo cos tempos que lle tocan.

E se a representación, a *performance*, fose un medio de triunfar sobre esta discontinuidade, de xunguir outra vez os anacos que quedaron espaxados en diferentes lugares e momentos? Por moito que esteamos representando a alguén que non somos de todo nós, polo menos é *alguén*, e non a suma de varios *alguéns* que viven en planos distintos. Polo menos a representación nos permite facer agromar un sentimento, verdadeiro ou falso (poden os sentimentos clasificarse en verdadeiros ou falsos?) e poñer a todos os nosos *eus* a escenificalo.

Sería interesante analizar, dentro da diáspora galega, quen escenifica máis e quen menos, e como o fai, e en que momentos, e de que medios se serve para facelo. Eu teño para min que na análise dese crisol tería un papel destacado Ana Kiro, como facilitadora da *performance* necesaria, ás veces individual —como é o meu caso—, outras veces —moitas máis veces— colectiva. Esa foi, no meu modo de ver, a verdadeira grandeza da arzuá.

Ese foi o motivo, non sempre recoñecido, de que a súa recente morte desatase unha inesperada avalancha de mostras de dor, porque ‘avalancha’ é a palabra que mellor o describe se, como me tocou a min, un viviu aquel día do pasado setembro desde o exilio, asomado só á Galicia virtual que coido que rematará por converterse —xa se está convertendo— noutro escenario imprescindible para que a diáspora actual represente a sua galegitude. Ana Kiro era coma unha sacerdotisa, sempre tocando os resortes necesarios para desencadear a *performance* da nación mesmo nas persoas que non se crían capaces deste ritual (ou que se crían por enriba del). Era como o pegamento capaz de xunguir os anacos desperdigados entre o lugar de pertenza e os outros lugares.

Os anacos. O crisol. Discontinuidade. Escribo algo sobre a diáspora, penso algo, e xusto despois apetéce-me borrarlo, ou matizalo, ou contradicirme. Como non reivindicar o dereito a contradicirme? A propósito de Ramón Piñeiro, Suso de Toro escribía ‘Os escritores imaxinamos as persoas semellantes a nós, complexos, contraditorios e máis ou menos volúbeis, un aprende algo cando se topa con alguén feito dunha soa peza, como coido que foi Ramón Piñeiro’. Se cadra, a diáspora non é fluída, complexa, contraditoria; se cadra é moi fácil de entender, se cadra é dunha peza, como Ramón Piñeiro. Se cadra, parafraseando o coñecido refrán inglés, *contradiction is in the eye of the beholder*. E eu levo a contradición nos dous ollos. Nun ollo, por escritora. No outro, por exiliada, porque o exilio, como dicía Said, é un estado de discontinuidade. En ‘Shiloh’, un maxistral relato da escritora estadounidense Bobbie Ann Mason, hai un personaxe que só pode ver a realidade fragmentada en cachións. Leroy Moffit non era exiliado (semella que nunca saíra do seu Kentucky natal), nin escritor (era a súa dona, Norma Jean, a que se matriculaba nun curso de escritura creativa na universidade co obxecto de mellorar a súa vida), pero era incapaz de xunguir sequera dous dos anacos que vía diante. De aí a traxedia, claro.

Hai algo máis dun ano, escribín un artigo breve —publicado en forma de entrada de blog— sobre a actual diáspora galega. Escribino con moito coidado, deille voltas e voltas, finalmente saqueino á luz e tivo algunhas respostas alentadoras. Falaba eu daquela da necesidade de que as administracións, a sociedade galega, a propia mocidade galega da diáspora, senten un día todos xuntos —metaforicamente, claro— e matinen a) se a mocidade que está fóra pode contribuír algo ao desenvolvemento futuro de Galicia; b) se Galicia precisa/ desexa esta contribución; c) se a) e b) son verdadeiras, cales son os mellores canles para que isto suceda. Isto é, en esencia, o que sigo a pensar; nalgún momento, coido, temos que deixar atrás as mencións electoralistas aos mozos emigrados e evolucionar. Pero hai outros aspectos do artigo dos que hoxe renego, contraditoria como son. Por exemplo, no meu retrato da moderna diáspora galega, coidadosamente depurada dos aspectos que entón —e hoxe— me repugnaban: o folklorismo das reportaxes mediáticas e o choromiqueo electoralista:

‘Dise moito que a actual emigración cara a outras zonas do Estado Español, Europa e América do Norte nada ten que ver cos movementos que levaron a moitos galegos aos mesmos lugares nos anos 60 e 70, formada principalmente por persoas de baixa cualificación, en moitos casos homes sós, que ocupaban un lugar bastante modesto na sociedade de acollida. Nesta ocasión, o tópico cúmprese. Só en Londres, hai galegos en postos da máis alta cualificación profesional no Victoria & Albert Museum, no Imperial College, na BBC, no Royal

Bank of Scotland... E desenganémonos: non se trata de ser uns cerebriños nin uns supermáns, senón simplemente de desenvolver unha carreira profesional no ámbito que un elixiu de xeito acorde coas cualificacións, as capacidades e sobre todo o esforzo de cada un. Isto que parece tan lóxico é en Galicia, sobre todo para os máis novos, bastante enteléquico.

Temos, pois, un xacemento de talento e de coñecemento que, en moitas ocasións, desexaría que este talento e este coñecemento revertesen en Galicia. Non me vou facer aquí portavoz de ninguén máis que de min mesma. Pero si vou apuntar que, entre os galegos que fun coñecendo nos meus cinco anos fóra de Galicia, descubrín en moitas ocasións unha evolución similar á miña: cando un sae, leva na maleta un compromiso co país nada máis que incipiente e tímido, ou ben non leva nada en absoluto porque o tema lle produce indiferenza, ou mesmo pode levar unha certa dose de rexeitamento e do tan manido autoodio. E, despois duns cantos anos noutro lugar, un vai vendo que as cousas poden ser doutro xeito, pero que, por outra parte, a un non lle fai falta disfrazarse de madrileño nin de catalán (que agora tamén campa moito) para ser e estar no mundo, en Londres, en Hamburgo, en Nova York: a máscara de galego é tan boa —ou tan mala— como calquera outra. E entón é cando o compromiso bota raíces, ou agroma, ou comezan a lle nacer pólas floridas?

Si pero. Non todos somos cualificados profesionais comprometidos con Galicia, ou polo menos non todos o somos en todos os momentos do día. A pegada da emigración a Centroeuroa durante os sesenta ou setenta, a que eu rexeitei durante tanto tempo por folklorizada, segue serpenteando nos centos, nos miles de escenificacións de Galicia que se fan cada día fóra de Galicia. É malo isto? Non hai moito tempo, eu tería dito que si. Que a diáspora galega é outra cousa. Pero o folklorismo é só unha escenificación, e só unha das moitas escenificacións posibles. A galegitude tamén pode escenificarse, por exemplo, como morriña, como saudade. Ou como desapego.

O que importa, penso eu, é que a galegitude se escenifique sexa do xeito que sexa. Importa para os que quedan dentro, porque, se dentro de Galicia pode haber tres millóns de ideas diferentes do que é o país, fóra, onde as cousas se dramatizan e se escenifican, hai catro ou cinco veces máis. E, ao mellor entre tanta idea representada ou non representada, impostada ou real, atopamos algunha, ou varias, que nos valla para estar no mundo sendo o que somos. E importa para nós, os que estamos fóra, importa que comprendamos a magnitude, a forza colosal da nosa representación. Porque é esta representación a que nos xungue ao noso lugar de orixe; a que xungue os nosos propios anacos desperdigados por tempos e lugares diferentes; a que nos xungue cun mundo en que as persoas coma nós xa son a regra e non a excepción.



6 *Review*

**MARTÍN LUCAS,**  
**Belén ed.**

**Ακαδημια** Mujeres y culturas, 116. Barcelona: Icaria. 2010. 221 pp.  
 ISBN 978-84-9888-241-4

*Violencias (in)visibles.*  
*Intervenciones*  
*feministas frente a la*  
*violencia patriarcal*

**Vanessa Cerqueira**  
**Ogando**  
 Universitat de Barcelona

A proclamación aristotélica de que o macho é superior á femia e o valor dos homes se demostra ao mandar (e o das mulleres na súa capacidade para a submisión), oficializou un dos convencementos máis antigos e estendidos da historia da humanidade na cultura occidental. A partir dese momento o patriarcado converteuse nunha crenza irrefutable, universal e atemporal, que moldea o pensamento e con el a totalidade das construcións culturais e sociais que establecen xerarquías e espazos (Amorós 2005: 111–35). Para asegurar a súa continuidade, a lóxica patriarcal precisa da explotación, dominación, subordinación e opresión das mulleres. Para acadar este obxectivo, o poder falocéntrico goza dun amplo abano de pezas que, como sinala Pierre Bourdieu (1999), lexitiman como ‘naturais’ situacións violentas de desigualdade e discriminación. Esta violencia simbólica fica na maioría dos casos sen condenar, posto que se entende como un fenómeno normal ou natural, e non como violencia. Co coñecemento destas premisas, debemos ollar cara a atrás e ao redor para facer unha completa e radical valoración das sociedades pasadas e actuais porque, aínda que é certo que a violencia sobre as mulleres adquire formas distintas en cada época e lugar, o seu cerne permanece inalterable. Consonte a esta idea, os diversos estudos que constitúen *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*, volume editado por Belén Martín Lucas, atenden á necesidade de cuestionar e cuestionarnos, falando do que aínda pouco se falou: da violencia sexista contemporánea enfocada desde disciplinas como a socioloxía, a literatura, as artes plásticas e os medios de comunicación, entre outras.

O primeiro capítulo, ‘La violencia de la representación y la representación de la violencia’ de María do Mar Castro e Nikita Dhawan, é un ensaio adicado á representación das mulleres nos discursos coloniais e nas teorías feministas poscoloniais. Todo pobo ou colectivo dun territorio colonizado se libera trazando a súa identidade logo de recuperar e asumir a súa

*Martín Lucas, Belén ed.  
Violencias (in)visibles.  
Intervenciones feministas frente  
a la violencia patriarcal  
Vanessa Cerqueira Ogando*

historia. Esta premisa complícase ao falar das mulleres destas rexións colonizadas. Como sinalan as autoras, as mulleres subalternas son silenciadas por causa dunha dobre colonización: a sufrida a mans do patriarcado autóctono, que as subordina facendo que, grazas a mecanismos relixiosos, culturais e educativos, acepten como normal a súa situación de desigualdade, e da ideoloxía imperialista, que as invade por pertencer a unha comunidade determinada. A súa carencia de voz fai que estas mulleres sexan adoito representadas por mulleres do Primeiro Mundo e é aquí onde xorde a cuestión da representación, ou de 'quen fala e a beneficio de quen' (15). Segundo as autoras explican, as teorías feministas poscoloniais, axentes de resistencia fronte aos discursos coloniais, tentan devolverlles a historia ás 'outras silenciadas'. Pero falar no nome doutros/as é unha arma de dobre gume e as teorías feministas poscoloniais corren o risco de traizoar a tentativa inicial de reinstaurar 'as voces silenciadas' se non son capaces de analizar e cuestionar os discursos propios, asimilados polos privilexios do poder dominante.

A conxunción de mulleres, territorios e representación atopámola tamén no capítulo 'La Madre Patria: de las metáforas nacionalistas a la violación como crimen de guerra' de Belén Martín Lucas. Nel lémbrenos que o concepto masculino de nación se forma mediante un prototipo viril de forza e honor que se basea ademais no silenciamento das mulleres e na relegación das mesmas á identificación simbólica coa natureza e coa terra (ou patria). Estas asociacións son unha manobra de grande funcionalidade para o poder patriarcal posto que supoñen formas violentas de opresión contra as mulleres. Dende a reflexión teórica e mediante o uso de exemplos concretos, a autora destaca dous aspectos fundamentais da significación das mulleres nos discursos nacionalistas patriarcais. O primeiro é que as mulleres participan da causa nacional só a través da reprodución biolóxica e ideolóxica. O segundo refírese ao uso metafórico dos corpos femininos como representantes da nación. De aí que, baixo a ideoloxía imperialista, as mulleres violadas simbolizen a nación conquistada, invadida e penetrada porque 'a violación é unha estratexia de guerra eficaz, [...] é un asalto en contra do individuo, a súa familia e a súa comunidade' (60). Finalmente, Martín Lucas suxire que as nacións colonizadas endexamais serán independentes se as súas mulleres sofren algún grao de opresión.

No seu ensaio 'La otra violencia de los medios de comunicación: una aproximación a la construcción discursiva de las relaciones de género', Olga Castro Vázquez estuda a violencia de xénero exercida polos medios de comunicación. Despois de evidenciar que a norma lingüística invisibiliza as mulleres co uso do xénero gramatical masculino, a autora analiza exemplos concretos de violencia de xénero e advirte, primeiro, que a representación das mulleres depende na meirande parte dos intereses mediáticos; segundo, que a subxectividade xoga un papel importante na elaboración dos textos; e terceiro, que se introducen datos irrelevantes, tales como o físico e a vestimenta. Castro Vázquez conclúe que os medios de comunicación fomentan a interiorización da violencia sexista na opinión pública.

A relación entre violencia e arte visual é unha constante e está lexitimada ou, cando menos, asimilada. Os creadores fan uso desta violencia simbólica coa finalidade de motivar ao público a consumir o produto anunciado. Tendo en conta isto, como se representa a violencia na publicidade e nos vídeos musicais contemporáneos? Non lonxe desta pregunta sitúanse 'Oscuros objetos de deseo. Construcciones culturales del cuerpo femenino negro en el discurso publicitario' de Ana Bringas López e 'Representaciones femeninas en los vídeos musicales de rap estadounidense: Hipersensibilidad



Martín Lucas, Belén ed.  
*Violencias (in)visibles.*  
*Intervenciones feministas frente*  
*a la violencia patriarcal*  
Vanessa Cerqueira Ogando

e hipersexualización de los cuerpos de mujer' de Jeannette Bello Mota. Como sinalan as autoras, o anuncios publicitarios e videoclips musicais comparten un amplo número de aspectos temáticos e estéticos cuxos elementos distintivos son a sexualización e a obxectualización dos corpos femininos. Na súa reflexión sobre a representación dos corpos femininos na publicidade, Bringas López nomea unha longa listaxe de aspectos sexistas/violentos que se agrupan *a grosso modo* en tres bloques. Primeiro, as mulleres animalízanse ao representarse como salvaxes e primitivas, ao tempo que son presentadas ao carón de animais salvaxes, imaxe relacionada coa combinación de pracer e perigo no pensamento falocéntrico. Segundo, os corpos das mulleres sexualízanse ao presentarse como reclamo sexual, de aí que aparecen (semi)espaldas. Terceiro, as mulleres cousifícanse ao identificalas cun ben de consumo asociado ao pracer. O traballo de Bello Mota presenta unha denuncia similar: nos videoclips de rap os fermosos e desexados corpos das mulleres, que danzan arredor da figura masculina (o rapeiro), só son reclamos visuais para quen mira. Así pois, ambas as dúas autoras mostran como a deshumanización das mulleres se degrada como mulleres e persoas a favor do beneficio económico.

Outra violencia simbólica sobre as mulleres atópase na construción de arquetipos femininos. En 'La violencia sexuada en los cómics. ¿Quién salvará el mundo?' Andrea Ruthven analiza a estereotipada representación das mulleres nos comics facendo referencia aos corpos das heroínas, fortemente sexualizados ao presentárense como pouco musculados e con pronunciadas curvas femininas. Ruthven conclúe que o patriarcado só permite a violencia exercida por mulleres se é para protexer a nación ou á humanidade e así as estereotipa como coidadoras. O traballo de E. Guillermo Iglesias Díaz, 'Violencia (in)visible: Posiciones discursivas de las mujeres en el cine. Vera Drake. Madre. Esposa. Asesina', reflexiona sobre a construción das mulleres no cine mediante a análise da película *Vera Drake* (2004) de Mike Leigh. As personaxes femininas cinematográficas perpetúan os roles que o patriarcado lles asignou ás mulleres e por iso os modelos discursivos presentados son o da nai, a muller perfecta ou, pola contra, a muller fatal. Estas posicións estereotipadas son das violencias simbólicas máis sutís exercidas sobre as mulleres.

Ao afastalas do cultivo de disciplinas como a literatura e as artes plásticas, o patriarcado negoulles o acceso ao espazo público ás mulleres creadoras. Pola contra, outorgoulles o dubidoso privilexio de ser obxectos de creación. Así é todo, as mulleres foron conquistando espazos e transformándose en suxeitos creadores. Mostra disto é o capítulo da escritora María Reimóndez, 'Extranjera en su patria. El destierro de las escritoras gallegas'. Malia os mecanismos de marxinalidade empregados na actualidade polo poder dominante, a autora aposta polas mulleres que aparecen no ámbito público literario cunha 'voz propia, distinta e rebelde' (84). 'Representar la violencia/violentar la representación: cuerpos (in)visibles en la obra de artistas irlandesas contemporáneas' de Aida Rosende Pérez é outro exemplo das conquistas das creadoras. As mudanzas operadas no seo das artes plásticas, que a miúdo representan ás mulleres como nocións da natureza e materia, conlevan unha contestación aos discursos do poder patriarcal. Este é o caso de certas artistas irlandesas que, a través das súas representacións dos corpos femininos, denuncian a violencia que determinadas manifestacións culturais, relixiosas e políticas exercen sobre eles. Con esta finalidade as súas obras reclaman o corpo feminino, (re)inventándoo, cuestionando o ideal de beleza imposto polo patriarcado, recuperando o silencio das

Martín Lucas, Belén ed.  
*Violencias (in)visibles.*  
*Intervenciones feministas frente*  
*a la violencia patriarcal*  
Vanessa Cerqueira Ogando

mulleres e dándolles voz a través de corpos fotografados e pintados. Deste xeito, as intervencións feministas no eido público das artistas irlandesas constitúen unha maneira de plantarlles cara ás representacións de femi- nidade patriarcais.

A lectura dos ensaios deste volume incítanos á reflexión. Variaron o pasado, o presente e o futuro das mulleres canda as mudanzas sociais? Pode existir unha cidadanía global? O colofón ao libro pono curiosamente o segundo capítulo, 'Género y ciudadanía en la Europa del siglo XXI. La ciudadanía en el contexto global' de Alba de Béjar Muíños. A autora sinala que o discurso de modernidade aspira a un mundo sen fronteiras e sen ricos nin pobres para o cal é preciso crear unha cidadanía e identidade novas. A idea dunha identidade global é un ideal inalcanzable xa que, por unha banda, non existe unha humanidade unificada senón unha grande variedade racial, social e cultural; e por outra banda, moitas mulleres seguen marxinadas nos espazos privados como nais, esposas, reprodutoras biolóxicas e transmisoras da cultura, e polo tanto cumprindo co papel secundario que historicamente lles outorgou o patriarcado. Polo tanto, non existirá unha cidadanía global mentres que esta non sexa capaz de defendernos a todas/os por igual.

É erróneo crer que a violencia sobre as mulleres diminuíu considerablemente na actualidade. Tal e como mostra este libro, simplemente se volveu máis sutil, pero non por iso menos perigosa. O patriarcado leva no seu cerne a violencia. Debemos destruír o patriarcado, ser conscientes da violencia secular exercida sobre as mulleres e asumir a nosa responsabilidade á hora de fomentar valores igualitarios. Só deste xeito conseguiremos crear sociedades nas que as mulleres deixen de estar subordinadas, explotadas, dominadas e oprimidas e todas/os academos o estatus de cidadás. O primeiro paso cara a esta utopía (in)alcanzable atópase en proxectos coma este libro, *Violencias (in)visibles*, que para nos concienciar denuncian os novos mecanismos de violencia e de opresión que o novo patriarcado exerce sobre as mulleres.

## Referencias

BOURDIEU, Pierre, 1999. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama).

AMORÓS, Cèlia, 2005. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres* (Madrid: Cátedra).

6 *Review*

**BALTRUSCH,  
Burghard; PÉREZ  
DURÁN, Gabriel;  
e SARTINGEN,  
Kathrin eds.**

München: Martin  
Meidenbauer, 2010. 406 pp.  
ISBN 978-3-89975-211-3

*Soldando Sal:  
Galician Studies  
in Translation &  
Paratranslation*

**Pere Comellas  
Casanova**  
Universitat de Barcelona

*Tradución do catalán de  
Ana Escourido*

*Soldando Sal: Galician Studies in Translation & Paratranslation* ten ‘unha intención de prospección’ (24) no ámbito dos estudos galegos sobre a tradución e a paratradución. Unha parte importante da introdución está dedicada á delimitación do campo de estudo. Por tradución os editores entenden non só a ‘simple translación dun texto dende unha determinada lingua cara á outra, senón [...] a peza chave que permite converter os sistemas culturais en permeables, mesturados e despois mestizos’ (11). Na intención dos editores os estudos sobre a tradución van máis alá dunha simple adscrición ao famoso xiro cultural e vólvense case sinónimo de estudos culturais. Aínda máis: ‘o composto tradución & paratradución podería servir, incluso, para describir e explicar procesos relevantes para algunhas ciencias exactas’ (nota 13). Por paratradución os editores entenden ‘a totalidade dos elementos e procesos que circundan e condicionan unha tradución’ (19). Se partimos dun concepto de tradución tan amplo, ‘a paratradución podería ser concibida [...] como un *interface* entre linguaxe e realidade ou, incluso, entre consciencia e natureza’ (21) e incluiría calquera fenómeno de transposición en ámbitos translingüísticos e extralingüísticos, pero tamén transculturais, así como calquera aspecto relacionado co contexto destas transposicións. De maneira que se trataría, de feito, dun

BALTRUSCH, Burghard;  
PÉREZ DURÁN, Gabriel; e  
SARTINGEN, Kathrin eds  
*Soldando Sal: Galician  
Studies in Translation &  
Paratranslation*  
Pere Comellas Casanova

paradigma epistemolóxico que substituiría o paradigma do suxeito polo de 'proceso tradutivo' (21). Como tal, esta proposta teórica podería dar lugar a 'unha posibilidade real de superar o abismo que separa as dúas culturas das ciencias e das humanidades' (18). Os editores son conscientes dos diversos perigos que implica unha proposta tan ambiciosa e por iso recomentan 'duplicar o rigor crítico e ser consciente de que un campo de investigación como o do par da tradución & paratradución [...] resulta moi volátil e pode aumentar de forma insostible' (22). Logo de ler o libro preséntanse xustamente dúas dúbidas relacionadas con esta prevención: por unha banda, non é evidente que a perspectiva epistemolóxica dos editores sexa asumida polos diferentes autores. Por outra, a heteroxeneidade dos textos agrupados fai pensar nunha certa inflación do criterio de delimitación do campo de estudo. Cómpre recoñecer, malia a todo, que os editores se curan en saúde: o título escollido, *Soldando Sal*, fai precisamente referencia á sutil e delicada articulación que supostamente establecen todos os traballos cunha 'certa comprensión das metamorfoses dos elementos culturais' (24). Neste sentido a soldadura dos traballos presentados seméllame demasiado tenue. Por esta razón, coido que *Soldando Sal* contén como mínimo dous libros diferentes, ambos os dous ben interesantes e suxerentes, pero en todo caso pouco vinculados. Por unha banda, o volume contén un conxunto de traballos que fan referencia a fenómenos de tradución e paratradución propiamente ditos, é dicir, fenómenos que teñen unha relación clara coa transposición e os seus elementos contextuais. Por outra banda, contén un conxunto de traballos sobre a proxección cultural galega, que soamente podemos considerar relacionados cos estudos sobre a tradución no sentido en que o transplante dunha cultura (sexo vía emigración, sexo vía promoción exterior) implica unha adaptación a un novo hábitat que poderíamos entender como un fenómeno translativo pero que, ao meu parecer, non sempre é enfocado como tal polos autores.

No primeiro conxunto de artigos, que forma un todo relativamente homoxéneo, inclúense os capítulos dedicados a estudos sobre tradución dende unha definición máis restrinxida ou, se se quere, máis tradicional. En 'A paratradución, entre a ideoloxía e a tradución', Xoán Manuel Garrido Vilariño parte dun elocuente exemplo de tradución ao inglés, francés e castelán dun fragmento de Primo Levi para poñer en evidencia os diferentes tipos de manipulación aos que se someteu o texto co fin de encaixalo nunha determinada sociedade e momento histórico. Ana Luna Alonso, no capítulo 'A crítica da literatura traducida nas páxinas culturais da prensa', fai unha excelente achega a un campo que precisa de moitas: a crítica de traducións. A autora analiza comentarios críticos de obras literarias traducidas aparecidas na prensa cultural e constata que en boa parte a avaliación da tradución prescinde completamente do texto de partida, o cal mostra que soamente é valorada e entendida no marco do sistema cultural de chegada. Ademais, 'emítense xuízos de valor imprecisos, subxectivos, con pouco ou nulo fundamento e baseados en presuposicións persoais que tenden a ser implícitas en lugar de explícitas' (129). O capítulo 'De cara a *Forever in Galicia* no marco actual da literatura galega traducida ao inglés' é un inventario das traducións literarias do galego ao inglés. Axudados por unha morea de entrevistas persoais de grande interese, Olga Castro Vázquez e Craig Patterson poñen en evidencia a escasez de literatura galega traducida e investigan os mecanismos (a miúdo circunstancias singulares ligadas a persoas concretas) que fixeron posible as traducións existentes. Se ben calificaría de optimista o potencial subversivo que os autores outorgan

BALTRUSCH, Burghard;  
PÉREZ DURÁN, Gabriel; e  
SARTINGEN, Kathrin eds.  
*Soldando Sal: Galician  
Studies in Translation &  
Paratranslation*  
Pere Comellas Casanova

á tradución, o artigo contén información útil e apuntamentos críticos aclaratorios, como a constatación de que as fusións editoriais prexudican a tradución de literaturas minoritarias. En 'A literatura brasileira traducida en España no século XIX ó catalán, español, éuscaro e galego', Áurea Fernández Rodríguez presenta un inventario con pretensións de exhaustividade e conclúe que a 'pouco nutrida' lista de traducións do portugués brasileiro non chega a ter 'un papel no sistema literario' (230). O capítulo 'O papel normalizador da tradución e dobraxe dos produtos sudamericanos' de Xoán Montero Domínguez é o único dedicado á dobraxe. Nel estúdanse as telenovelas hispanoamericanas emitidas na tvG e fórmulanse algúns dos problemas da tradución do xénero. O autor atribúelles un potencial normalizador importante, pero presenta un problema típico de linguas minorizadas: a reticencia a introducir o galego en xéneros considerados menores como a literatura rosa e a telenovela. 'Funcións da tradución editorial en Galicia' de Liliana Valado tamén cuestiona o papel da tradución, neste caso literaria, na normalización do galego, e observa a carencia de planificación malia ser esta unha actividade parcialmente subvencionada e por tanto susceptible de ser fiscalizada polo poder público. Finalmente, o capítulo colectivo 'A Biblioteca Dixital da Tradución (1980-2005): o observatorio da tradución literaria ao/do galego' e 'A elaboración terminolóxica do galego, a propósito da tradución científica na área da xenética' de Iolanda Galanes Santos presentan ferramentas fundamentais para a tradución. No primeiro caso, explícase o proxecto de Biblioteca Dixital da Tradución ao e dende o galego, sen dúbida unha base de datos de grande utilidade para a investigación. No segundo, a partir dalgúns exemplos de tradución de obras especializadas en xenética, reflexiónase sobre a problemática terminolóxica dunha lingua como o galego e expónse cuidadosamente o proceso de toma de decisións nesta área. Novamente, ponse en evidencia o importante papel da tradución na normalización lingüística, neste caso na planificación do corpus.

O segundo conxunto de traballos incluíría aqueles traballos que se achegan á proxección exterior da cultura galega. A sección 'Traducindo Galicia para o mundo' inclúe tres artigos que fan referencia á proxección exterior —necesaria, segundo estes autores— da cultura galega. 'Recoñecer que existimos' de Rosa Aneiros é máis unha proposta ca un estudo. A autora parte da convicción de que a cultura galega ten elementos máis que suficientes para espertar o interese internacional e pregúntase: 'Como é posible que tendo tantas oportunidades esteamos onde estamos e non no epicentro cultural do mundo?' (43). A través dunha análise DAFO (debilidades, ameazas, fortalezas, oportunidades), técnica que provén dos estudos empresariais e de mercado, Aneiros debuxa as liñas de actuación de futuro para se situar nese epicentro cultural. Porén, a miúdo o artigo semella propoñer a proxección exterior máis ben como un camiño cara á proxección interior, é dicir, cara á superación da minusvaloración que sofre a cultura galega entre certos colectivos da mesma Galicia. Porén, a autora nin explicita as razóns polas que é desexable estar no epicentro cultural do mundo, nin cuestiona a existencia dese epicentro, ao cal, por definición, soamente acceden unhas poucas culturas. No capítulo 'A para/ tradución cultural: Galiza e a Lusofonía', Burghard Baltrusch reflexiona sobre a relación entre Galicia e os espazos lusófonos. Por un lado, o autor aposta por lle outorgar a Galicia un papel artellador entre os grandes bloques da Lusofonía e da Hispanidade. Por outro lado, propón un modelo de asociación postcolonial e postnacionalista. Segundo o autor, para Galicia

BALTRUSCH, Burghard;  
PÉREZ DURÁN, Gabriel; e  
SARTINGEN, Kathrin eds  
*Soldando Sal: Galician  
Studies in Translation &  
Paratranslation*  
Pere Comellas Casanova

‘a asociación á Lusofonía significaría apropiarse por vez primeira da propia historia para nela transcreer a súa contemporaneidade’ (67), libre de lastre colonial e con capacidade de achegar un ‘transnacionalismo capaz de reinventar un discurso nacional “miscíbel” con formas alternativas de vontade colectiva’ (69). Baltrusch esboza un proxecto de reformulación identitaria que permitiría ‘mudar o sentimento de padecer un “ser atravesado por” pasando a unha actitude activa de tomar as rendas’ (72). O problema desta proposta (como reconece o mesmo autor) é que a Lusofonía non é hoxe ese desexado espazo de unión de vontades libres e transnacionais, senón a cobertura cultural con trazos imperialistas dunha asociación de estados-nación. En ‘Un lugar no mundo’, Agustín Fernández Paz reivindica unha sociedade galega autocentrada —na que o galego non sexa un elemento invisibilizador senón todo o contrario— dende onde exercer a universalidade cultural. Insiste na posición privilexiada, estratéxica, da cultura galega, cun pé en Europa e outro en Latinoamérica, e ao mesmo tempo na súa singularidade, o que lle dá un valor creativo único. O autor propón un sistema de intercambio cultural horizontal baseado na creatividade que é posíbel grazas á tradución. Por último, catro traballos da sección ‘Tradución e cultura’ achéganse aos contextos migratorios. No capítulo ‘Gallegos en la mirada del joven documental cubano’, Astrid Santana analiza a representación dunha cultura transplantada, a galega en Cuba, no xénero documental e lémbra-nos que ‘en el espacio americano la emigración se constituyó en una abanderada de las reivindicaciones nacionales’ (244). No capítulo seguinte ‘Testemuño e transculturación. Hibridacións culturais en *Gallego* de Miguel Barnet’, José F. Colmeiro afirma que a experiencia da emigración desafia ‘a idea monolítica de identidades culturais e nacionais como esencias puras, fixas e sempre preconstruídas’ (251), e exemplifícao cunha análise —sobre a base de conceptos da crítica postcolonial como a teoría da transculturación de Fernando Ortiz e a idea do terceiro espazo de Homi Bhabha— da novela *Gallego*, do escritor cubano Miguel Barnet. Colmeiro sostén que a obra, en si mesma unha ‘hibridade narrativa’, reflicte a construción dunha certa identidade cubana a partir do testemuño dun emigrante galego, Manuel. Sobre esta base propón un modelo identitario fluído, permanentemente inacabado e mestizo, que sería ‘máis democrátic[o] e máis realista que calquera noción nostálxica de pureza racial e étnica’ (254). O problema —que o autor reconece implicitamente, xa que fala do modelo como relativamente utópico— é que o feito, incuestionable, de que as culturas son mestizas de seu e sempre están en construción non implica necesariamente que sexamos conscientes, e que o desprazamento, a migración, pode mesmo provocar representacións estereotipadas e escleróticas da cultura de orixe. Os capítulos “‘Voulez-vous danser avec moi, ce soir?’”: A música galega na asociación *A Nosa Casa Galiza* de París’ de Olga Fernández Nogueira e ‘Gaiteiros galegos na emigración en América’ de Bieito Romero tratan en certa maneira desta cuestión: formulan a importancia que a música tivo e ten entre as comunidades emigradas de orixe galega como vínculo emocional e como significado identitario. Estes textos mostran que a emigración engade trazos esencialistas a elementos como a gaita e a muiñeira. De feito, estereotípanse certos elementos que no lugar de orixe soportan menos carga identitaria. A hibridación que certamente se produce é a miúdo inconsciente.

Por último, *Soldando sal* contén catro artigos difíciles de encadrar en calquera das dúas liñas fundamentais do libro: ‘A disgregación do discurso

*BALTRUSCH, Burghard;*  
*PÉREZ DURÁN, Gabriel; e*  
*SARTINGEN, Kathrin eds.*  
*Soldando Sal: Galician*  
*Studies in Translation &*  
*Paratranslation*  
Pere Comellas Casanova

ficional (Clarice Lispector e Lois Pereiro)' de Carlos Paulo Martínez Pereiro; 'A linguaxe performática en Antón Reixa, Adolfo Luxúria Canibal e Arnaldo Antunes' de Alberte Valverde Otero; 'Televisão e cultura. Análise da trajetória de duas rvs públicas' de Renata de Paula Trindade Rocha de Souza; é 'Algoritmos de conversão grafema-fonema em galego para sistemas de conversão texto-fala' de Daniela Braga e Xosé Ramón Freixeiro Mato. Este artigo, que pecha o volume, é unha interesante achega á exposición da construción e implementación dun algoritmo de conversión de texto galego a voz, pero na miña opinión está desubicada neste volume. *Soldando Sal* é sen dúbida unha obra valiosa porque nos permite ter unha visión ampla da alta cualidade dos estudos sobre a tradución que actualmente se levan a cabo en Galicia. Porén, a heteroxeneidade é tal que o lector ten a sensación de que, abofé, non é nada fácil soldar o sal.

6 *Review*

**NOGUEIRA, María  
Xesús; LOJO, Laura;  
and PALACIOS,  
Manuela eds.**

New York: Peter Lang. 2010.  
xx + 230 pp.  
ISBN 978-1-4331-0954-6

*Creation, Publishing,  
and Criticism: The  
Advance of Women's  
Writing*

**Laura Lonsdale**  
The Queen's College  
Oxford

This volume brings together the perspectives and experiences of a range of writers and other agents in the literary field, in a collection of short essays exploring the cultural forces that determine the production and reception of women's writing in Galicia and Ireland.

The editors describe the book as a 'collaborative effort to analyse one of the most radical literary changes in both [the Galician and Irish] literary systems in the twentieth century: the emergence and consolidation of a large number of women writers since the 1980s' (19). In addition to a preface by Galician poet Luz Pozo Garza and an introduction by the editors, the book is divided into three parts (Poetry, Drama and Fiction), which include contributions from Galician and Irish writers, publishers, theatre practitioners, and critics. The brevity of many of the essays suggests that the editors have chosen to offer as wide a range of voices and opinions as possible (there are twenty-one individual contributions), rather than allow a lower number of contributors to write at greater length. The result is a mosaic of views, personal accounts and critical opinions, rather than a series of extended considerations of the questions raised in the book. It is an appealing and innovative way of compiling a collection on the real-world questions of cultural production, and it provides an insight into the everyday challenges faced by female dramatists, poets and novelists seeking to publish or produce their work in a bilingual setting. The collection layers the personal experience of practitioners and the critical reflections of



*NOGUEIRA, María  
Xesús; LOJO, Laura; and  
PALACIOS, Manuela eds.  
Creation, Publishing, and  
Criticism: The Advance of  
Women's Writing*  
Laura Lonsdale

journalists and academics, offering the reader a cross-section of the cultural arenas in question, and creating a strong awareness of the multiple agents and forces at play in the production and reception of women's writing.

The link between Galicia and Ireland may not be immediately obvious to a reader unfamiliar with the culture of these two Atlantic nations. According to Luz Pozo Garza, the two communities share a 'fundamental ethnic Celticism' (xi) and a shared tradition of Celtic myths and folk traditions. The editors further justify the dual focus on these two nations with reference to their geography, their traditionally agrarian economy and history of emigration, their status as 'officially bilingual societies with a vernacular language that has been gradually losing ground to the colonial one', and their Roman Catholic heritage (3). The editors explain that the 'geographical, historical, political, economic and cultural features' shared by the two nations 'serve as a solid starting point for a comparative approach' (3) to the Galician and Irish literary systems. The link is therefore not an arbitrary one, though, with the exception of bilingualism, the book does not specifically address the points of contact identified between the two nations. The editors draw the reader's attention to the upsurge in women's writing in both nations since the 1980s, especially the rise in output of women's fiction, and the under-representation of women in both Galician and Irish theatre, whilst other contributors draw our attention to the conservatism of the two societies in question. These are legitimate associations and the interweaving of perspectives from the two nations creates an interesting tapestry of views on a range of issues pertinent to women's cultural production in both locations. It could be argued, however, that other parts of Europe have also witnessed an upsurge in women's writing since the 1980s, and that many of the issues explored in relation to women's writing are no more specific to Galicia and Ireland than to other nations in the Iberian peninsula and elsewhere in Europe. The promotion of young and attractive female writers by commercially savvy publishing houses; the tendency to focus on the personal life of a woman author rather than on the content of her work; the misconception that women authors are favoured by publishers when in fact they are still vastly outnumbered by men; the tendency to exclude women from anthologies and literary histories: these complaints are widespread, and do not necessarily create a strong and coherent link between Galicia and Ireland.

The most significant contemporary link between the two nations is surely the reality of bilingualism, and the challenges faced by (women) writers working in a minority language. But in fact the linguistic situation is substantially different in the two nations, a fact that is not clearly highlighted in the book. Irish writers such as Mary O'Donnell or Ursula Rani Sarma can write in English and still be accepted into their national canon, whilst Galician writers who write in Spanish, such as Marta Rivera de la Cruz, are rigorously excluded from theirs. This no doubt reflects the fact that, as a stateless nation, Galicia relies more heavily on its language as a marker of identity. Whatever the reasons for the inclusion or exclusion of writers from the national canon, the varying situation must create a significantly different political and cultural climate for writers in the two nations, and impose a different set of demands in each case. And indeed the question of language crops up far more frequently and more prominently in the Galician essays than in the Irish ones, where the issue is barely broached. Fran Alonso, Vice-Chair of publishing house Xerais, writes

NOGUEIRA, María  
Xesús; LOJO, Laura; and  
PALACIOS, Manuela eds.  
*Creation, Publishing, and  
Criticism: The Advance of  
Women's Writing*  
Laura Lonsdale

that Galicia 'exists in constant trepidation, wanting to move forward, but without abdicating what is most dear to it. In this situation, Galicia displays an astonishing creative and fictional capacity, possible only because we have our own language' (37); academic Mercedes Queixas Zas insists that 'being a writer today in Galician is not only a commitment but also an act of resistance. Being a woman writer in Galician implies also having to go the extra mile, consciously or unconsciously' (91); and dramatist Cristina Domínguez describes Galicia's linguistic situation as 'bipolar, with two languages sharing a space and pushing, one to survive while the other, shored up by the media, constantly reminds us of its hegemony and power' (147). As academic Helena Miguélez shows, the link between cultural and linguistic normalisation is an intimate one in Galicia (124), as language and the literary system are brought into mutual service to a nationalist agenda. No Galician-born writer writing in Castilian is featured in the collection, whilst Celia de Fréine's essay on Irish women playwrights spans works written in both English and Irish. Though she addresses the development of Irish-language theatre, national identity seems not to be at stake in the same way. In spite of its organisation by genre rather than nation, the book does not therefore always create a convincing dialogue between Ireland and Galicia, though the association of the two nations remains an interesting one.

The real strength of the book lies in its topical and wide-ranging interest in the realities of the cultural field within which writers operate. From a lack of funding to the unavailability of performance venues, from the harshness or indifference of critical reviews to the publisher's rejection slip, the tough realities of getting into print or onto the stage take on a political resonance for female authors consistently battling against a reductive definition of 'women's literature'. The revisiting of many of the issues that have long preoccupied feminist critics in relation to women's cultural production reveals an ongoing tension between those who resist being 'ghettoised' as women writers, and those who consider that women's writing should be specially promoted in order to counterbalance the dominant male culture. The issue of quality is addressed by a number of contributors: Galician publishers Fran Alonso and Francisco Castro are eager to point out that the success of women writers in recent years has been a 'cultural fact' rather than 'just a publishing phenomenon' (Alonso, 36), and that their works are 'of value on their own' (Castro, 95). Castro goes on to say that, in his view, 'a literary system is healthier when governed only by authorial parameters or those regarding the objective quality of the products offered for sale, and not by gender quotas' (99). This appears to be a view supported by most of the contributors to the volume, though Irish playwright Colette Connor reflects bitterly on the relative absence of female authors and the lack of active support for new female talent in Ireland, particularly when readers and theatre-goers are predominantly women. Noting that a number of successful recent Irish novels by male authors feature strong female characters, Connor concludes that 'patriarchy has decided to zoom in on woman for its subject-matter', and that 'these *emperors* have no clothes other than those created for them by woman' (171; emphasis in the original). In this way, Connor creates a somewhat reductive homology between patriarchy and the cultural field, which is elsewhere revealed as a place of tensions and contradictions – as the very projection of strong female characters by male authors might arguably suggest.

NOGUEIRA, María  
Xesús; LOJO, Laura; and  
PALACIOS, Manuela eds.  
*Creation, Publishing, and  
Criticism: The Advance of  
Women's Writing*  
Laura Lonsdale

These tensions are brought to our attention in Mary O'Donnell's reflections on Irish women's drama. She writes that when Marina Carr, the only successful Irish woman playwright of her generation, staged her most recent play at the Abbey theatre, it was 'thoroughly and seriously mulled over by frequently unenthusiastic critics that one suspected were reluctant to be too harsh on the woman who is apparently the *chosen* female of her generation. This is not good for Marina Carr. A brilliant playwright such as she deserves to be critiqued in an open field in which consciousness of gender and her virtually solitary position in this matter, is not a consideration' (203). The personal experience of Ursula Rani Sarma also creates an interesting perspective on this issue. An Irish dramatist of Asian origin, Sarma writes of her initial surprise that 'when my plays were discussed, they were framed within the context of my gender, age, ethnicity or nationality' (175). She goes on to observe that this focus on identity has been actually been beneficial to her career: each individual classification – as a young female Irish of Asian-descent writer – has furnished her with a specific opportunity in the form of a special commission or an opportunity to work on a particular project. However, when a journalist asked her whether she did not 'feel an obligation as a female playwright to cover so called Irish *women's* issues' (176; emphasis in the original), Sarma writes that this made her think deeply about the 'role of the artist and about the way societies need to classify art within the identity of the artist [...] I immediately resisted the idea that my gender would carry with it an expectation of the content of the work itself' (176). Sarma's experience is instructive in the context of the book's concerns, because it reminds us how identity-conscious is the cultural field within which writers operate. This consciousness may be limiting to the extent that women writers feel obliged to write in particular ways for particular audiences, or find that critics expect their work to conform to certain expectations of women's writing – a point that crops up in several of the essays – but it may also generate opportunities for writers willing and able to take advantage of them.

In sum, *Creation, Publishing and Criticism: The Advance of Women's Writing* is a stimulating and very readable set of reflections on the cultural field of two small European nations. In spite of the fact that essays range in focus from the metacritical to the autobiographical, they sit comfortably side by side, generating an enjoyable variety of tone and emphasis. The problems they raise in relation to women's cultural production are not new, nor are they necessarily expressive of a cultural situation which substantially differs from that of other Western European nations; but the dual emphasis on gender and language in the context of two bilingual societies is both creative and well-conceived.

6 *Review*

**CALVO SALGADO,**  
**Luís Manuel ed.**

Galicia: Confederación  
 Intersindical Galega, 2010.  
 210 pp.  
 ISBN 978-84-614-0461-2

*Galiza en Suíza:  
 aspectos dunha  
 emigración/Galicien  
 und die Schweiz:  
 Aspekte einer  
 Auswanderung/  
 La Galice en Suisse:  
 aspects d'une  
 émigration*

**Rosa María López  
 González**  
 Universidade de  
 Santiago de Compostela

Nos últimos anos, ademais dos historiadores e investigadores de diversos eidos, son moitos os organismos que veñen mostrando un interese crecente polos movementos migratorios galegos dentro do continente europeo, que na década dos anos sesenta do século xx substituíron os fluxos migratorios cara ao continente americano de décadas anteriores. Podemos citar, entre outros, os traballos desenvolvidos dende a 'Cátedra UNESCO 226 sobre Migraciones' e o portal CEPAM Migracións, ambos vencellados ao ámbito universitario galego, así como os realizados dende CIG-Emigración, vencellado á Confederación Intersindical Galega. Entre as novidades bibliográficas recentes cabe salientar a monografía de Kirsty Hooper, *Writing Galicia into the World. New Cartographies, New Poetics* (2011), na que se analizan as manifestacións literarias de galegos e sobre galegos emigrados no Reino Unido. O libro que reseñamos, *Galiza en Suíza. Aspectos dunha emigración*,

CALVO SALGADO, Luís  
Manuel ed.  
*Galiza en Suíza: aspectos  
dunha emigración / Galicien  
und die Schweiz: Aspekte  
einer Auswanderung / La  
Galice en Suisse: aspects d'une  
émigration*  
Rosa María López  
González

volume colectivo da autoría de Luís Manuel Calvo Salgado, Marianne Helfer Herrera Erazo, Elisabeth Graf e Xurxo Martínez Crespo, é unha importante contribución ao coñecemento da realidade migratoria dos galegos en Suíza, país que axiña se converteu no destino prioritario da emigración galega a Europa. A través das súas páxinas póñense de relevo non só as características da primeira emigración galega, senón tamén a da máis recente, onde profesionais altamente cualificados substituíron aos emigrantes de perfil máis tradicional. Este libro presenta unha combinación de datos cuantitativos, documentación oficial e 'memorias de emigrantes' reproducidas con formato de entrevistas e ilustradas con fotografías que nos achegan ao fenómeno migratorio dende unha óptica social máis próxima á experiencia subxectiva dos protagonistas: os emigrantes.

O despegue económico que países europeos como Suíza, Alemania, Francia e o Reino Unido experimentaron logo da Segunda Guerra Mundial provocou a apertura das súas fronteiras co fin de dar entrada a man de obra estranxeira. Consciente da oportunidade económica que esta situación ofrecía, dende 1956 o estado español estableceu convenios cos países demandantes de man de obra para fomentar a emigración temporal. Mais dadas as posibles repercusións deste importante fluxo migratorio e co obxectivo de controlar os emigrantes, ese mesmo ano o goberno franquista creou o Instituto Español de Emigración. As súas funcións resómense, en termos paternalistas, nunha das moitas guías do emigrante que o institutio editou os longo dos anos: 'Durante esta ausencia transitoria puede tener la seguridad de que España, mediante los organismos oficiales, le protegerá y atenderá convenientemente. Siempre podrá contar con la colaboración del Instituto Español de Emigración, que vela por todos los emigrantes españoles y contribuye a que su vida en Suiza sea la más digna y llevadera posible' (*Guía del Emigrante en Suiza*, 1962). O 'Plan de Estabilización' incluído dentro da 'Nueva Ordenación Económica' de 1959 acelerou o proceso de saída dos traballadores españois ao poñer fin ao illamento autárquico do país. En 1961, España e Suíza asinan o convenio 'Gastarbeiterpolitik' ('Política de los trabajadores invitados') que converte a Suíza no destino preferente.

En grande medida, o maior beneficiado da emigración europea foi o estado español xa que, por un lado, a saída do excedente de man de obra reduciu a taxa de desemprego e, por outro lado, o envío de divisas estranxeiras revertiu positivamente nos lugares de orixe dos emigrantes. É máis, entre 1959 e 1973 os emigrantes contribuíron, ao igual cós turistas, á apertura do réxime franquista e a equilibrar a balanza de pagos. Porén, as historias individuais ofrecen unha imaxe menos positiva da emigración.

En Suíza, moitos emigrantes galegos se enfrontaron por vez primeira co medio urbano e cunha cultura diferente. Ao igual que na emigración americana, as redes de solidariedade centralizadas nas Sociedades e Centros Galegos tiveron grande importancia, en especial porque en Suíza os emigrantes se enfrontaron ademais coa difícil barreira do idioma. Estes centros actuaron como pequenas illas galegas e foron non só lugares de reunión e lecer, senón tamén improvisadas oficinas de emprego onde os recién chegados pedían axuda aos veteranos. Entre as redes de solidariedade analizadas en *Galiza en Suíza* salientan ás emisións de radio *Sempre en Galiza*, que axudaron a combatir a morriña e a manter alto o estandarte da cultura e do orgullo de ser galegos.

Superados os problemas de adaptación dos primeiros meses e co paso dos anos, moitos emigrantes aprenderon un oficio e ascenderon nas escalas laborais abandonando así os nichos de traballo aos que foran confinados

CALVO SALGADO, Luís  
Manuel ed.

*Galiza en Suíza: aspectos  
dunha emigración / Galicien  
und die Schweiz: Aspekte  
einer Auswanderung / La  
Galice en Suisse: aspects d'une  
émigration*

Rosa María López  
González

nos primeiros anos. Así o podemos ver entre os comentarios das testemuñas recollidas neste libro: 'Tradicionalmente a man de obra galega está empregada no sector da construción —tanto no ramo básico da construción como no ramo da pintura e do xeso e no sector industrial. Con isto refírome principalmente ás e aos emigrantes da primeira xeración. No caso das persoas da segunda e da terceira xeración a situación é moi diferente' (71), xa que 'hoxe en día tamén veñen persoas altamente cualificadas como, por exemplo, investigadoras e investigadores que traballan en empresas como Novartis ou Roche' (74).

Un dos aspectos máis traumáticos dos procesos migratorios son as separación familiares, tal e como se analiza no libro que nos ocupa. Por unha banda, os emigrantes con descendencia tiveron que facerlle fronte ao dilema emocional e loxístico de se emigrar ou non cos fillos. Tanto as autoridades españolas como as do país receptor aconsellaban que os menores ficasen no país de orixe xa que así os emigrantes poderían vivir nun lugar máis económico, enténdase nunhas condicións máis precarias, e as mulleres emigrantes poderían traballar fóra da casa. Ademais suxeríase que, se os fillos quedaban no lugar de orixe, xurdirían menos problemas á hora de regresar definitivamente. En resumo orientábase aos traballadores cara a un modelo migratorio que fomentase unha maior capacidade de aforro. Pensando nun rápido retorno moitos pais escolleron deixar aos seus fillos en Galicia, o que tivo consecuencias negativas para as dinámicas familiares. Así o lembra unha testemuña: 'Moitos pais pensaron ao mellor que debían levar agasallos, que as súas fillas e fillos agardaban cousas materiais. Máis as cousas materiais non poden substituír moitas outras cousas' (75). Noutros casos a aventura migratoria alongouse tanto no tempo que os pais se decidiron a levar os fillos con eles. Nestes casos, e como agoiraban as guías de emigrantes, a miúdo o conflito xurdiu á hora do retorno definitivo. Unha das testemuñas lembra como, co fin de evitar estes problemas, seus pais 'decidiron finalmente regresar a Galiza cando a miña irmá rematou a secundaria obrigatoria. Daquelas pensaron que, se non volvían pronto, unha das súas fillas ía atopar parella en Suíza, casar aló e logo de seguro non volvería a España. Non querían iso' (113). En moitas ocasións, porén, os fillos viviron o regreso a Galicia de modo traumático. Este é un dos paradoxos da emigración: os pais emigran para darlles unha educación aos fillos que lles permita non ter que emigrar e, ao final, os fillos, nados na emigración, séntense e son percibidos como emigrados ao regresar á terra de orixe de seus pais. O fenómeno da dobre emigración, resumido por unha testemuña coa dúbida 'non podo realmente dicir se son máis española ou máis Suíza' (117), foi sufrido tamén pola primeira xeración, emigrantes galegos en Suíza e alcumados suízos en Galicia: 'Xunto coa española e a Suíza, en calquera caso, hai tamén en min unha galega' (118), reconece unha emigrante.

Por outra banda, as consecuencias demográficas e sociais no lugar de orixe da emigración foron inmensas. É certo que as divisas extranxeiras melloraron o nivel de vida e axudaron ao desenvolvemento económico, pero igualmente miles de familias quedaron reducidas ás xeracións dos avós e dos nenos, o que tivo importantes consecuencias emocionais pero tamén económicas xa que, en moitos lugares do rural, o número de persoas en idade activa se reduciu drasticamente. En *Galiza en Suíza* coñecemos de primeira man estes aspectos considerados como os máis traumáticos da experiencia migratoria polo forte compoñente emocional e de esgazamento identitario.

Este libro sae á luz coincidindo coa celebración das cinco décadas de emigración galega á Suíza. Alén dos galegos emigrados e finalmente

CALVO SALGADO, Luís  
Manuel ed.

*Galiza en Suíza: aspectos  
dunha emigración / Galicien  
und die Schweiz: Aspekte  
einer Auswanderung / La  
Galice en Suisse: aspects d'une  
émigration*

Rosa María López  
González

retornados, son moitos os que aínda viven en Suíza. De feito os galegos supoñen o 50% do total dos españois residentes no país. Se este dato é significativo aínda o é máis o que sitúa a lingua galega como a quinta máis falada do país. Á vista destes datos poderíamos concluír que os galegos e galegas están totalmente integradas, porén é preciso matizar este dato, como explica unha das testemuñas: 'Se houbera unha integración total, non habería asociacións como os centros galegos e os centros españois. Iso é un indicativo. Mesmo aínda que unha persoa non queira máis que continuar cultivando a propia identidade e a propia cultura, segue sendo, con todo, un síntoma. Quedar, xogar ás cartas polas tardes e cousas deste tipo son un indicativo de que a integración social non é sempre doada para todo o mundo' (77).

Entre as conclusións que podemos extraer de *Galiza en Suíza. Aspectos dunha emigración* está a ambivalente valoración que os emigrantes fan do seu periplo migratorio. Por un lado, a maioría cumpríu as súas expectativas económicas polo que a experiencia se percibe como enriquecedora no senso máis amplo da palabra. Na outra cara da moeda, porén, está o altísimo custe anímico e persoal que fixo que uns viviran a emigración como protagonistas e outros, a familia que quedaba en Galicia, sinxelamente a padecesen. A través da obra tamén coñecemos a realidade do desarraigamento: os galegos son considerados emigrantes alí onde van, primeiro en Suíza e, cando regresan tras varias décadas, na terra de orixe. Paradoxicamente, os emigrantes de segunda xeración, nados en Suíza pero de orixe galega e aos que neste libro se lles denomina *secondos* e *secondas*, séntense totalmente integrados en Suíza e emigrantes en Galicia. É máis: 'Os descendentes de galegos lograron integrarse mellor que as outras comunidades extranxeiras, achegando incluso unha nova categoría de profesionais. Nados en Suíza, nada os distingue dos suízos [...] están integrados e falan perfectamente as linguas dos seus compañeiros suízos de aula' (187).

Este traballo presenta, ademais da memoria dalgúns emigrantes, os compoñentes económicos, sociais, culturais e persoais que marcaron as súas traxectorias no país alpino. Atopámonos tamén cunha valiosa fonte de estudo para a análise sociolóxica e cultural como son as fotografías, os documentos oficiais e persoais, e os anacos de cartas intercambiadas coa familia que permaneceu en Galicia. *Galicia en Suíza. Aspectos dunha emigración* ofrece unha ollada á historia dos galegos-suízos e dos suízos-galegos, persoas dacabalo de dous espazos. É unha historia, en definitiva, cun final aberto, segundo conclúe unha das testemuñas que se recollen neste libro que sentencia, acertadamente, que 'Galicia segue a ser un país emigrante' (85).

### Bibliografía citada

Instituto Español de Emigración, 1962. *Guía del emigrante en Suiza* (Madrid: Instituto Español de Emigración).

## 6 *Review*

# DUNNE, Jonathan ed.

## *Anthology of Galician Literature (1196–1981)*

# DE TORO SANTOS, Antonio Raúl ed.

## *Breogán's Lighthouse: An Anthology of Galician Literature*

Santiago de Compostela  
and Vigo: Xunta de Galicia,  
Xerais, Galaxia. 2010. 341 pp.  
ISBN 978-84-453-4903-8  
(Xunta de Galicia), 978-84-  
9914-149-7 (Xerais), 978-84-  
9865-286-4 (Galaxia).

London: Francis Boutle  
Publishers. 2010. 654 pp.  
ISBN 9781903427514

**Silvia Vázquez**  
University of Exeter

Two bilingual (Galician-English) anthologies of Galician literature were published in 2010 with the aim of making the Galician cultural heritage and literary wealth available to an anglophone readership. Another twenty partial collections had been previously published in English according to a list produced by Jonathan Dunne, which is available from the Small Stations Press publishing house website. They mostly focused on contemporary authors and on poetry and short stories, showing to what extent Galician literature remained under-represented in the anglophone world. Thus, the relevance of these two titanic projects lies in their contribution to changing this situation by making Galician literature from different periods available in the English language.



DUNNE, Jonathan ed.  
*Anthology of Galician  
Literature (1196–1981)*  
DE TORO SANTOS,  
Antonio Raúl ed.  
*Breogán's Lighthouse:  
An Anthology of Galician  
Literature*  
Silvia Vázquez  
Fernández

Jonathan Dunne's *Anthology of Galician Literature (1196–1981)*, published by the two largest publishing houses in Galicia (Xerais and Galaxia), provides a view of Galician literature from 1196 to 1981: the dates of the first recorded text in Galician-Portuguese (a *cantiga de amigo* by Mendinho) and the Galician Statute of Autonomy, when '[Galicia] enter[s] the modern era with commercial publishers, literary prizes and many more women writers' (13). Antonio Raúl De Toro Santos points out in the foreword to his own anthology (*Breogán's Lighthouse*) that Dunne's collection 'leaves out the rich flowering of the last thirty years' (23) since it does not go beyond 1981. Nevertheless, a second volume covering the most recent literary production (from 1981 to 2010) seems to be already in progress. Thus, this limitation will soon be overcome. From Mendinho to contemporary writer Xosé Luís Méndez Ferrín the collection includes fifty-five texts that cover 800 years of literature representing the main genres of poetry, fiction, essay and theatre as well as folk tradition (including tales, proverbs, ballads and riddles, amongst others). Preceded by the editor's brief introduction about the history of Galician literature, nine texts from the Middle Ages, eight of folk literature (12<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries), seven from the Galician Revival (19<sup>th</sup> century) and thirty-one from the 20<sup>th</sup> century, introduce the reader to some of the main canonical works of each period. The volume is the outcome of the work carried out by fifty-five anthologists, the editor (who compiled the selected texts over a period of thirteen years), and twenty-one translators. The anthology aims at providing 'a record of those working in the field of Galician-English translation at the turn of the 21<sup>st</sup> century' (17).

Antonio Raúl de Toro Santos's anthology, *Breogán's Lighthouse*, brought out by the English publishing house Francis and Taylor Publishers as the third volume of its collection Lesser Used Languages of Europe, is more comprehensive. Taking also as a starting point Mendinho's *cantiga de amigo*, it incorporates texts up until the present time. The last work included is a poem by María do Cebreiro taken from *Os Hemisferios* (2006). Unlike the *Anthology of Galician Literature (1196–1981)*, the selection of the texts for this collection was carried out entirely by the editor, and six translators were involved in the project. A total of nearly 300 texts, including thirty-eight from the Middle Ages, five from the Dark Centuries, forty-five from the 19<sup>th</sup> century and 195 from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, lead the reader on a journey through the history of Galician literature. The focus of the anthology is mainly on poetry and fiction, and the literary works are preceded by two introductory essays: one on the history of Galician literature from the Middle Ages to the present day, and the other on the development of the socio-political status of the Galician language. These two introductions play a relevant role within the anthology as they serve the purpose of contextualizing the literary collection to an audience that may not be familiar with the subject. Considering that both anthologies are addressed to the general reader, the inclusion of these essays is a significant aspect of *Breogán's Lighthouse*. However, the style of the second essay, which is unidiomatic at times, could potentially have a negative effect on the reader by lowering his/her expectations of the translations.

Owing to the extensiveness of its scope, De Toro Santos's anthology provides a broader view of the Galician literary production through nine centuries; however, it goes without saying that any anthology has limitations, such as the previously mentioned focus on only some genres. It should also be noted, in this respect, that the proportion of women's writing in this collection, as well as in Dunne's anthology, is noticeably low.

DUNNE, Jonathan ed.  
*Anthology of Galician  
Literature (1196–1981)*  
DE TORO SANTOS,  
Antonio Raúl ed.  
*Breogán's Lighthouse:  
An Anthology of Galician  
Literature*  
Silvia Vázquez  
Fernández

Nevertheless, limitations aside, both projects are an excellent contribution towards the goal of making Galician literature available in English.

With regard to translation strategies there is a tendency towards fluency, producing a transparent discourse in the target language in both collections. This inclination conforms to the preferences in Anglo-American culture whereby translation is considered acceptable when it reads as an original in English (Venuti 1995). A clear example of this technique is the translation of the medieval *Cantigas* into modern English, which happens in both anthologies. Other examples of this procedure include the explanation of some cultural terms such as *Santa Compañía* (Dunne, 131) with a footnote or its translation by another cultural term in the target language: 'pipa da caña'/'barrel of brandy' (Dunne, 154–55), 'pote'/'kettle' (De Toro Santos, 182, 189), 'día de defuntos'/'Halloween' (De Toro Santos, 257, 261). Although fluency is in line with the expectations of the audience to whom the translations are addressed, occasionally this aim of transparency leads to extreme domestications of the source text, such as 'queixo fresco'/'cottage cheese' (De Toro Santos, 116–17), where a target culture-specific item is unnecessarily introduced into the target text. However, these occasional over-adaptations do not compromise the quality of the translations in both anthologies.

Literary translation has a strategic political value in terms of spreading a specific culture and keeping it in contact with other languages and cultures. This function is particularly relevant in the case of linguistic minorities. In this respect, De Toro Santos states in the foreword that his collection intends to make 'the Galician literary heritage available to a wider reading public, other than the Galicians or the Spanish' (23). In the same vein, Dunne asserts that his work aims to 'dramatize great works of Galician literature, to rescue them from obscurity, to present them and bring them to life not only for the reader, but for all taking part in this endeavour' (7). For 'the reader' we should understand the English-speaking reader who can only access these works through translation. Special attention should, therefore, be paid to whether the appropriate measures have been put in place for these two anthologies to be able to reach a wider audience.

The *Anthology of Galician Literature (1196–1981)* was published in Galicia by the publishing houses mentioned earlier with the financial support of the Xunta de Galicia. It had an initial print run of 3,600 copies, a small number of which were distributed amongst Galician libraries and the participants in the volume; the rest is intended to be distributed internationally by Galaxia. During the launch in Santiago de Compostela, Roberto Varela, Galician Minister for Tourism and Cultural Affairs, stated that this anthology was 'un paso esencial cara á internacionalización da nosa escrita' and 'unha clara acción de difusión dos produtos editoriais galegos no exterior'. Nevertheless, the plan for distributing the book abroad consists mainly of sending copies to different academic and professional institutions and bodies, such as universities and libraries, centres for Galician Studies, literary critics, translators' associations, publishing houses and specialized media, amongst others (Xunta de Galicia, 2010). One could ask whether this distribution policy is enough to guarantee the internationalization of our literary production, and why a project that intends to introduce the Galician cultural heritage abroad is published in Galicia without the involvement of an international publishing or distribution company.

DUNNE, Jonathan ed.  
*Anthology of Galician  
Literature (1196–1981)*  
DE TORO SANTOS,  
Antonio Raúl ed.  
*Breogán's Lighthouse:  
An Anthology of Galician  
Literature*  
Silvia Vázquez  
Fernández

A completely different scenario is found with *Breogán's Lighthouse* as, in this case, an English publishing house, Francis Boutle Publishers, was the initiator of the project which was commissioned to the editor, Antonio Raúl de Toro Santos. It was produced with the support of the Xunta de Galicia, the Centro Ramón Piñeiro and the Amergin University Institute for Irish Studies of the University of A Coruña. The anthology was published in the series 'Lesser Used Languages of Europe', which aims to introduce the reader to the diversity of European writing by presenting the neglected heritage of Europe's minority cultures. The book, which had an initial print run of 1,000 copies, was launched in Oxford and London, and a quick search on the internet shows that the distribution, and therefore the reception in the anglophone market, has already been more successful.

Translation is an essential tool to guarantee and maintain the relevance of minority languages. Both Jonathan Dunne and Antonio Raúl de Toro Santos have superbly produced these two anthologies translated into English in order to present Galicia's cultural heritage to the world, and they have taken a significant step forward in this direction. However, it is noteworthy that in both cases the initiative to produce these works came from abroad: the English translator Jonathan Dunne, on the one hand, and the English publishing house Francis Boutle Publishers, on the other. This shows that more measures and effort should be put in place by Galician institutions to promote this type of project in order for Galicia's cultural heritage to be able to cross national boundaries.

### Works Cited

DUNNE, JONATHAN, n.d. 'Galician Literature in English Translation'. <<http://smallstations.com/galician.htm>> [Accessed on 12 i 2011]

VENUTI, LAWRENCE, 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London and New York: Routledge).

XUNTA DE GALICIA, 2010. 'Roberto Varela presenta a antoloxía bilingüe da literatura galega como "un paso esencial cara á internacionalización da nosa escrita"'. <<http://culturaeturismo.xunta.es/actualidade/nova.php?id=1795&lg=gal>> [Accessed on 14 xii 2010]