

Galicia²¹

Journal of Contemporary Galician Studies
Issue L · 2022



***Laurus nobilis* L.**

Specimen no.: Herbario SANT 75715 / *Determinavit:* Karlón López, 2018 / *Legit:* Karlón López

Date: 15.04.2018 / *Place of origin:* A Coruña, Chelo (Coirós), Mandeo river / *Habitat:* Wood by the riverbank

https://www.usc.gal/herbario/?SANT_75715#/

Contents

Text, Image, Archive: Galician Literature and the Visual Arts

www.galicia21journal.org

Editorial

Exploring Galician Culture between the Verbal and the Visual
David Miranda-Barreiro and Martín Veiga

03

A lavandeira de San Simón: a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas e Isabel Mociño González

05

**‘Translucinating’ Medieval Galician-Portuguese Love Lyric:
Erín Moure’s Stitched *Cantigas* in *O Cadoiro***
Harriet Cook

22

**Unha poética da dor desde a extimidade na arte verbal e visual
de Emma Pedreira**
Inma Doval-Porto

38

Intermedialidade e adaptación na banda deseñada galega
Antonio J. Gil González e Kenya Pineda

55

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

76

Guest Article

**Making the Documentary *Anatomy of a Mermaid* or How to Film
Subversive Theatre Performances**
Adriana Páramo Pérez

98

Busto Miramontes, Beatriz
Un país a la gallega. Galiza no NO-DO franquista
Iria Ameixeiras Cundíns

117

García Martínez, Pablo
*Un largo puente de papel: Cultura impresa y humanismo antifascista
en el exilio de Luís Seoane (1936–1959)*
Helena Buffery

122

Casas, Arturo
Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico
Lucía Cernadas

125

Payne, Keith, Lorna Shaughnessy & Martín Veiga (eds.)
*A Different Eden: Ecopoetry from Ireland and Galicia / Un Edén
diferente: Ecopoesía de Irlanda e Galicia*
María Xesús Nogueira Pereira e Manuela Palacios González

130

Carballeira, Paula
*E continuaremos a contar. A narrativa oral como ato de visibilidade
e sobrevivência*
Antonio Reigosa

135

Editorial

Exploring Galician Culture between the Verbal and the Visual

Galician literature has demonstrated a sustained engagement with the visual arts through the centuries. This relationship has adopted many different forms and formats, and has generated fruitful and enriching collaborations. Some outcomes of this interaction include the illuminated manuscripts of the medieval Galician-Portuguese tradition, the close bond of text and artwork in Castelao's oeuvre, the development of a visual sense of identity through Luís Seoane's multifaceted creative endeavours, and more recent cultural manifestations related to the development in Galicia of forms such as comics and video art, installations and performances, blogs and albums, in which the verbal and the visual diversely collide, coexist and coalesce.

This special issue of *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, entitled 'Text, Image, Archive: Galician Literature and the Visual Arts', examines the rich, varied and ever-evolving relations between Galician literature and the visual arts, which for the purposes of this issue refer to artistic manifestations such as comics, illustration, film and other forms of multimedia engagement. Literature is also understood in an open, inclusive manner to incorporate discussions of the many different connections that are established between verbal and visual aspects within genres such as poetry, drama, comics, fiction and picture books. We are aware that there are multiple other ways in which the visual arts have engaged with Galician literature —and viceversa—, such as photography and calligraphy, so the special issue that we are presenting here has been curated and devised as an introduction to a fascinating field of study, which will undoubtedly be followed by further publications that will continue to explore other dimensions of this subject.

The articles included in this issue provide a space for reflection on a variety of intersemiotic, transmedial practices that result in hybrid texts in which the verbal and the visual actively come together to create new meanings.

This clearly occurs in the case of the picture book, as demonstrated in the article '*A lavandeira de San Simón: a memoria das voces silenciadas*', by Eulalia Agrelo-Costas and Isabel Mociño González, which discusses the hybrid nature of the picture book and traces its recent development in the Galician context. The article provides a close reading of the dialogue between text and illustrations in *A lavandeira de San Simón*, written by Eva Mejuto and illustrated by Bea Gregores, as the first picture book to address such a topical matter as the Spanish Civil War and its aftermath, devoting particular attention to the effects of the war on women and children as some of the most vulnerable members of society within that context.

In her article 'Translucinating' Medieval Galician-Portuguese Love Lyric: Erín Moure's Stitched *Cantigas* in *O Cadoiro*', Harriet Cook examines the visual dimension of Erín Moure's 'translucines' as they are presented in her collection *O Cadoiro*. The 'translucines' are Moure's contemporary creative responses to the medieval *cantigas de amor*, which she conceives as the result of a dialogue with the tradition that is often mediated by theories such as Derrida's archive fever. Cook also explores

the visual nature of the 'transluçines' as assemblage pieces that reveal the process of their own making.

Inma Doval-Porto's article 'Unha poética da dor desde a extimidade na arte verbal e visual de Emma Pedreira' focuses on one of the most versatile and prolific contemporary writers in Galician, Emma Pedreira. After providing an analysis of her creative trajectory, the article examines Pedreira's poetry collection *Para saír deste lugar* from a psychoanalytic perspective highlighting the tension between the verbal and visual elements in the book. The article argues that a poetics of extimity is manifested in the collection through a duplicity of voices that are constantly alternating and expressing themselves in paradoxical terms. The links between image and text add different degrees of complexity to other aspects of the book (animal allegories, the fragmented body, etc.) that the article also addresses.

The growing interest in comics in recent years is the focus of the article 'Intermedialidade e adaptación na banda deseñada galega', by Antonio J. Gil González and Kenya Pineda. The authors' engagement with the intermedial relationships between Galician literature and banda deseñada is quite timely, as the study of the intermedial nature of this graphic medium has also gathered momentum in comics studies more generally.

This intermediality and the hybridisation of poetry with comics are, in fact, further developed in Teresa Seara's article 'Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño', which is dedicated to the analysis of the first example of comic poetry in Galician literature: Castaño's *O puño e a letra*. As well as an analysis of the evolution of the writer's voice through the years, the article discusses the literary and visual treatment of some of the poet's main themes: eroticism, feminism, beauty and metapoetry.

Finally, as is the norm in *Galicia 21*, this Issue L also includes a guest article, entitled 'Making the Documentary *Anatomy of a Mermaid* or How to Film Subversive Theatre Performances'. It is a reflection, by Galician filmmaker Adriana Páramo Pérez, on the process of creation of her documentary *Anatomy of a Mermaid*, which in turn considers Iria Pinheiro's creative process of her autobiographical documentary theatre play *Anatomía dunha serea*, where she challenges idealised depictions of the pregnant woman by portraying her own experiences of obstetric violence. Inhabiting the intersection between stage performance and film as a site for reflection, the article advances that a subversive gaze is required to portray disruptive practices.

We hope that the contents of this special issue stimulate new ideas about the sometimes complex articulations of the relationship between text and image, between the verbal and the visual.

David Miranda-Barreiro
Martín Veiga
Editors

*Article**A lavandeira
de San Simón:
a memoria das
voces silenciadas*

Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González
Universidade de Vigo

Keywords

Galician Picture Books
Spanish Civil War
Memory
Women

*Palabras
clave*

Álbum ilustrado galego
Guerra Civil española
memoria
mulleres

Abstract

After discussing the complex definition of the picture book given its hybridity, this article briefly traces its evolution in Galicia from its slow emergence in the second half of the 20th Century to the transformation caused by the Pontevedra publishers Kalandraka and oqo. From the vast repertoire of Galician picture books, the article examines *A lavandeira de San Simón*, written by Eva Mejuto and illustrated by Bea Gregores, as it is the first to address the Spanish Civil War. The book is analysed paying particular attention to the relationship established between the text and the illustrations in order to recreate a fiction that echoes the harsh consequences of war, especially among the victims that are always silenced: women and girls. The conclusion points out that emotion and reflection intersect to reassemble the collective memory of the Spanish Civil War from personal and apparently minor stories.

Resumo

Despois de referirse á complexa definición do álbum ilustrado dado o seu hibridismo, trázase unha breve evolución do álbum en Galicia desde a súa tímida emerxencia na segunda metade do século xx ata o revulsivo provocado polas editoras pontevedresas Kalandraka e oqo. De entre o amplo repertorio de álbums galegos, detense en *A lavandeira de San Simón*, escrito por Eva Mejuto e ilustrado por Bea Gregores, debido a que é o primeiro que aborda a Guerra Civil española. Faise un percorrido analítico polas súas diferentes páxinas, atendendo sobre todo ás relacións que se establecen entre o texto e as ilustracións, para recrear unha ficción que se fai eco das duras consecuencias da guerra, especialmente entre as vítimas sempre silenciadas: as mulleres e as nenas. Conclúese que a emoción e a reflexión se entrecruzan para recompoñer a memoria colectiva da Guerra Civil española desde as historias persoais e en minúscula.

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González



1. Referencias mínimas ao universo do álbum

Os álbums ilustrados modernos comezan a editarse nos anos sesenta do século xx, debido á revolución das artes gráficas e das técnicas de impresión nun tempo de transformación no eido da comunicación e de emerxencia cultural. Dada a súa gran versatilidade, este formato foi explorado desde múltiples perspectivas, polo que a súa caracterización ‘debería estar en continua evolución como lo está el álbum mismo’ (Bosch 2007: 26). Nesta liña sitúase Silva-Díaz (2005), quen sinala a inexistencia de acordo para darlle nome, definir e establecer a súa xenealoxía, aínda que non renuncia a especificar que é ‘un producto (usualmente de 24 ó 32 páxinas) en el cual la gran mayoría (casi siempre todas las dobles páxinas) contienen ilustraciones’ (Silva-Díaz 2005: 32).

Pola súa parte, Sipe (2001) refírese ao álbum ilustrado como un obxecto artístico, no que todos os seus elementos integradores (texto, ilustracións, cuberta, contracuberta e deseño) achegan unha experiencia estética á persoa receptora. Entre eles, sobresa a interrelación que orixinan o texto e as ilustracións, a cal contribúe a transformar o significado de ambos e promove unha experiencia máis rica que a simple suma das partes (Nodelman 1988). Outras fontes resaltan a centralidade da imaxe e a súa dimensión material (Kümmerling-Meibauer 2015). Como aclara Larragueta (2021) no seu percorrido histórico do álbum, a súa caracterización vai depender do enfoque: público receptor, particularidades estéticas, códigos empregados, soportes materiais, etc.

No entanto, pode dicirse que o álbum representa unha forma de expresión composta pola interacción dun texto, por veces subxacente, e das ilustracións, sumamente preponderantes, no seo dun soporte libro, caracterizado pola libre organización da dobre páxina, a diversidade de realizacións materiais e a sucesión fluída e coherente das súas páxinas (Van der Linden 2007). Esta superioridade da imaxe, que ha de ocupar máis do 50% do espazo (Dupont-Escarpit 2006, Ramos 2011), fai que o álbum ilustrado sexa visto como ‘arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas’ (Bosch 2007: 41). Cabe remarcar que a ausencia de texto nos álbums silentes ou sen palabras non erradica a súa condición literaria, porque ‘con texto o sin él, el álbum cuenta una historia, desarrollada en el tiempo, y que suele tener todos los elementos habituales de una narración, aunque, a menudo, estos sean aportados por las imágenes’ (Díaz Armas 2008: 45).

Para Agra e Roig (2007) constitúen magníficos exemplos de ‘artextos’, nos que texto e imaxe establecen unha relación sinérxica (Duran 2009), logrando a súa combinación conxunta un efecto maior (Silva-Díaz 2005). Non obstante, ha de recoñecerse que o código visual e o textual manteñen distintos vínculos con implicacións directas na creación do significado da historia: de dependencia (o texto e a imaxe desenvólvense dunha forma unísona dende a redundancia, a adición ou a colaboración), de contradición (a ilustración oponse ao texto ou viceversa) e de substitución (ante a ausencia de texto, a linguaxe verbal é proporcionada polo lector) (Díaz Armas 2008).

Ademais do recoñecemento do código visual e textual e das relacións mantidas entre eles como aspectos definidores do álbum ilustrado (Hoster & Gómez 2013), cómpre reparar no resto de elementos peritextuais (Genette 1989), que rodean, introducen e condicionan o texto. O deseño,

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

o formato, a materialidade, o soporte, etc. contribúen tanto á creación de sentido como ao desenvolvemento de competencias orais, lectoras e de escrita (Calvo 2017).

A causa do seu hibridismo, o álbum está próximo ao artefacto, ao xogo e á obra de arte (Ramos 2011), polo que o abano de idade dos seus destinatarios é amplísimo. O lector-espectador pode ser tanto unha persoa adulta cun gran caudal de intertextos (Mendoza 2001), coma unha crianza en formación, á que axudará a tomar parte da propia cultura (Nodelman 1988) e adquirir diversas aprendizaxes desde a escasa competencia literaria dos primeiros anos (Díaz Armas 2008). De aí que Beckett (2012) os integre baixo o sintagma de *crossover picturebooks*, porque son transversais a diferentes xeracións e poden ser lidos por múltiples audiencias.

O seu afastamento dos límites do textocentrismo e o diálogo que mantén entre as súas linguaxes reclaman un lector interactivo, que constrúe os sentidos a partir da súa capacidade para decodificar estas linguaxes e manipular fisicamente o volume (Duran 2005, Ramos 2017a). É, sen dúbida, un dos camiños máis acaídos para formar as primeiras idades no marco da polialfabetización (Cerrillo & Senís 2005) desde a posición dun lector competente que ten autodirección e autocontrol no proceso de lectura (Lluch & Zayas 2015), ademais de ser unha ponte acaída cara ás lecturas canónicas e aquelas outras xurdidas no ecosistema dixital (Agrelo & Mociño 2019).

Estamos ante unha forma 'no definida' (Duran 2007: 209), que carece dun esquema regular e acolle unha diversidade de creacións infinita. Podemos concluír, polo tanto, que, baixo a denominación de álbum ilustrado, *picture book* ou *picturebook*, se alude a un 'artefacto con potencial suficiente para modificar inercias y desafiar cánones', sendo cualificado de 'heterodoxo, camaleónico, híbrido, multimodal, sofisticado, omnívoro o polifónico' (Consejo 2014: 3-4). Tras décadas de marxinalización, este segmento da edición encamiñase cara á lexitimación por vía da investigación e da divulgación (Rodrigues 2017), sendo un dos modos de expresión humana 'máis atractivos, dúctiles y emblemáticos de nuestra época' (Duran 2007: 38).

2. O álbum ilustrado en Galicia

O álbum infantil emerxeu con timidez na Galicia da segunda metade do século xx, debido ás necesidades materiais e aos altos custos do seu proceso editorial. A súa presenza foi puntual e simbólica, pois só se rexistran algúns títulos na editorial Galaxia, Edicións Xerais de Galicia e Sotelo Blanco (Ramos 2011). En concreto, os 'antecedentes' do álbum ilustrado sitúanse en tres títulos da colección 'Desplega-velas' publicados no ano 1967 (*Polo mar van as sardiñas*, *Unha nova terra* e *Todos os nenos do mundo seremos amigos*), que salientan pola riqueza, versatilidade e relevancia outorgada ás ilustracións dentro dun repertorio limitado a poñerlles imaxe a determinados fragmentos das historias, sen darse moita interrelación entre texto e imaxes (Franco-Vázquez, Mesías-Lema & Agra 2016).

O abaratamento dos custos na impresión nun marco tecnolóxico innovador, a demanda de lecturas literarias desde o ensino, o rebulir creativo existente en Galicia e a crecente consideración dada ao labor dos profesionais da ilustración determinaron que se crease un contexto propicio para a irrupción de iniciativas vinculadas co álbum infantil. O seu verdadeiro despegue deuse coa aparición na cidade de Pontevedra do selo

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

editorial Kalandraka no ano 1998, da man dun grupo interdisciplinar que procuraba cubrir un baleiro existente neste formato e contribuír á normalización lingüística do galego, aínda que acabou por ser unha iniciativa plurlingüe que publica tamén en castelán, catalán, éuscaro, portugués, italiano e inglés.

A fórmula do seu éxito radicou nas atencións prestadas tanto ás creacións literarias coma ao conxunto dos elementos paratextuais dos seus diferentes álbums, que acubillaron sobre todo reescritas de textos provenientes da tradición, clásicos universais e creacións propias en coleccións como 'Os contos do trasno', 'Demademora' e 'Tras os montes', conformando un catálogo de 'assinalábel qualidade' (Ramos 2011: 23). Este labor foi valorado por diferentes recoñecementos, entre os que cómpre citar o I Premio Nacional de Ilustración 1999, que o Ministerio de Educación e Ciencia de España lle concedeu a Óscar Villán por *O coelliño branco*, que tamén foi clasificado como un dos mellores libros para a infancia no ano 2000 polo Banco del Libro de Venezuela, ou o Premio Nacional ao Mellor Labor Editorial Cultural 2012, que concede o Ministerio de Cultura de España.

Por estas razóns, este proxecto foi un auténtico revulsivo no sector editorial en Galicia, ademais de representar un punto de inflexión na historiografía literaria, converténdose no motivo que tomou Roig (2015) para fixar a unidade xeracional 'Da ilustración á narración e o proxecto Kalandraka' na súa periodización da literatura infantil galega. Tamén é de salientar a excelente maridaxe entre a linguaxe verbal e icónica nunhas propostas que combinan as emocións, a diversión, a imaxinación, etc., sen perder de vista o enfoque das correntes encamiñadas cara á sustentabilidade, que determinaron que este proxecto editorial de raizame galega tamén tivese repercusión no Estado español e no ámbito internacional.

Cara ao ano 2005, unha parte dos fundadores de Kalandraka encetaron un novo proxecto ao redor do álbum ilustrado baixo o cuño de 'OOO Editora', co propósito de seguir pulando pola produción propia e vertebrar un espazo creativo para autores e ilustradores con propostas singulares. Nas súas diferentes coleccións ('O', 'Q', 'nanOOOS', entre outras) reuniu contos maravillosos, lendas de diferentes xeografías, achegas contemporáneas, etc. en volumes editados en galego e outras linguas do ámbito europeo para seguir fomentando a reflexión e a imaxinación desde obras que aglutinan múltiples tendencias artísticas e experiencias (Ramos 2011).

O fenómeno de Kalandraka dispuxo que o sistema editorial galego continuase o ronsel das súas coidadas propostas. Así, selos editoriais existentes ou outros de nova creación incluían nos seus catálogos un número cada vez máis elevado de álbums ilustrados, que propiciaban a oportunidade de descubrir a obra de artistas provenientes de países cunha ampla tradición neste formato editorial, á vez que se lles despregaba aos ilustradores galegos un campo de expresión do que estiveran privados ata o momento (Franco-Vázquez, Mesías-Lema & Agra 2016) e se iniciaba para o libro galego un incipiente proceso de apertura ao mercado exterior (Bragado 2006).

Alén disto, é de sinalar que a experimentación seguiu estando presente e o álbum ilustrado entrou en diálogo con outras linguaxes e soportes. A modo de exemplo, cómpre citar a colección 'Sonárbore' iniciada no ano 2010 por Galaxia, que aproxima a música a través de coidados álbums e textos diversos, entre os que anotamos as versións poéticas de autoras clásicas, como Rosalía de Castro, ata voces contemporáneas, en propostas musicais que arremuíñan estilos tan diversos como o rock, soul, rap e outros

(Mociño 2015). A esta colección poderían engadirse as iniciativas de OQO, que en 'OQO Filmes' trasladou ao formato audiovisual obras da literatura infantil e xuvenil, mentres que en 'OQO Dixital' lles deu unha nova dimensión a uns contos que agora poden ser narrados, ilustrados e animados por un lector que pasa a ser concibido como un cocreador e, xa que logo, se revela como un prosumidor (Quain 2002).

3. *A lavandeira de San Simón*

3.1. *Un álbum pioneiro no sistema cultural galego*

De entre a pluralidade de álbums que se poderían seleccionar por converterse nun referente do sistema editorial galego, decidimos recalar en *A lavandeira de San Simón* por acadar o fito de ser o primeiro álbum de cuño propio que aborda a Guerra Civil española. Neste sentido, cómpre sinalar que, agás casos illados, o conflito fratricida do 36 entrou no repertorio literario galego dun xeito tardío, sobre todo a causa da forte represión das forzas de poder na posguerra e a longa ditadura. Con todo, a vontade de certas entidades e persoas por recuperar a memoria das vítimas alentou diferentes creacións literarias para levantar o manto de silencio e facer xustiza con todas aquelas persoas que foron castigadas, paseadas, asasinadas ou buscaron refuxio no exilio por mor do seu ideario.

Na literatura galega de adultos, o tema da guerra civil iniciouse coa novela *Non agardei por ninguén* (1957), do exiliado Ramón Valenzuela, aínda que non sería ata a democracia cando se intensificou o número de textos e enfoques sobre este episodio traumático da nosa historia recente. Nestes discursos ficcionais abórdanse as memorias e non a memoria, pois rescatan e exploran memorias parciais, marxinas e contestatarias, que evidencian a incapacidade de crear unha memoria única e a dimensión caleidoscópica da memoria colectiva (Vilavedra 2011).

Polo que se refire á literatura infantil e xuvenil, a guerra civil, xa fose vivida, lembrada, referida ou aludida (Bertrand de Muñoz 1982), tivo unha aparición aínda máis serodia. A primeira obra galega dirixida á mocidade que a tratou dun xeito directo foi *Aqueles anos do Moncho* (1977), de Xosé Neira Vilas. Á chamada tantas veces pronunciada por escritores como Agustín Fernández Paz (Agrelo 2015), foron respondendo sobre todo, a partir dos anos 90, diferentes autores e autoras, como se recolle en diversos traballos de investigación, sistematización e análise da produción literaria infantil e xuvenil galega ao redor desta temática (Agra & Roig 2004, Roig, Lucas & Soto 2008, Roig & Ruzicka 2011, Roig & Ruzicka 2014). Das 35 obras seleccionadas por Roig (2008), case a totalidade pertencen á narrativa de fronteira e nelas sobresa a intención de lembrar, aludir ou referir un pasado aínda recente, para que as xeracións máis novas aprendan dos erros, así como para iluminar elementos simbólicos e materiais relevantes para a identificación dunha nación.

Non obstante, os álbums sobre a Guerra Civil española supoñen un número reducido se os comparamos co amplo repertorio configurado ao redor doutras contendas como foi a Segunda Guerra Mundial (Roig, Soto & Neira 2016, Agrelo 2017). Isto mostra o receo existente ao redor dun tema considerado tabú e a falta de valentía ante o temor de reabrir feridas do século pasado, que seguen, na actualidade, a fracturar a sociedade española. Este parecer é compartido por Planes (2011), quen rexistra 7 álbums

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

ilustrados sobre esta cuestión: 4 en catalán, 2 en castelán e 1 en ambas as linguas. Desde formas e estilos diferentes, conclúe que nestes álbums se ficcionalizan as experiencias vividas durante a guerra e a posguerra por unha nenez e mocidade que son espectadores e vítimas dunha barbarie inintelixible. A pertinencia deste tipo de obras evidénciase na cálida recepción de *A lavandeira de San Simón*, que xa chegou á súa terceira edición e foi recoñecida polo Premio Follas Novas (Iniciativa bibliográfica) 2021, ademais de ser incluída na Selección OEPLI 2020 de lecturas orientadas de '9 anos en diante'. É esta unha referencia de idade meramente indicativa, pois, como se verá na análise descritiva desta obra ao redor da memoria en formato álbum, estimamos que temos nas nosas mans unha mostra de *crossover literature* (Beckett 2012) ou literatura de fronteiras.

Desde a dirección de Edicións Xerais de Galicia, primeiro con Manuel Bragado e logo con Fran Alonso, asumíuse o compromiso de apoiar a publicación dun álbum ilustrado ao redor do conflito bélico do 36 e as súas terribles consecuencias entre as vítimas do bando perdedor. O entusiasmo xurdido á volta de *A lavandeira de San Simón* xustifica que a súa aparición non se convertese nun feito ocasional, senón que supuxo a concepción dunha colección pioneira, 'Pequena memoria', destinada a facerse eco das voces acaladas, especialmente as das mulleres e as da infancia, sempre ignoradas nas crónicas. Estamos ante unha proposta concibida en clave de país, porque os conflitos rememorados aconteceron nos límites xeográficos de Galicia e os artífices de trasladalos á palabra e á imaxe tamén han de provir do contexto galego. A rica relación de complementariedade entre estas dúas linguaxes materialízase nun álbum ilustrado que convida o lectorado de todas as idades a reconstruír desde a creatividade fragmentos esquecidos da nosa historia. Isto mesmo sucede na segunda entrega da colección, *A nena lectora* (2021), de Manuel Rivas e Susana Suniaga, que nos traslada á fábrica de tabacos da Coruña, desde onde as mulleres procuraron mellorar as condicións de vida e a lectura se converteu no símbolo deste movemento transformador apagado polo estalido do 36.

A promotora da colección 'Pequena memoria' é a súa directora, Eva Mejuto (Sanxenxo, 1975), quen posúe un profundo compromiso coa recuperación da memoria histórica, que acostuma focalizar desde as experiencias e o sentir das mulleres, como o testemuñan as novelas xuvenís *Memoria do silencio* (2019) e *A ladroa da biblioteca de Meirás* (2022). Desde a súa faceta como investigadora, tamén pasou unha década revisando os álbums ilustrados que perspectivizan a historia desde a ollada da infancia para construír a intrahistoria desde a faciana máis humana dos conflitos. Os resultados das súas pescudas recolleunos na tese doutoral *Álbum testemuño. Achegar a realidade ás crianzas* (2017), na que se detén nesta modalidade discursiva e na súa implantación no Estado español desde 1986 ata 2016. Nela explica que as súas mostras relatan os conflitos desde o enfoque individual e a mirada da infancia, ademais de seren unha canle de aproximación a parte da historia, do pasado recente ou das problemáticas actuais ao redor das guerras, o exilio, a pobreza, os campos de concentración, etc. A pesar de ser frecuentes en Francia ou nos Estados Unidos, estas producións dirixidas ás primeiras idades en Galicia comezaron a xurdir nos últimos anos, aínda que sen deterse nos conflitos de signo propio.

Para encarar este desafío editorial Eva Mejuto aliouse coa ilustradora Bea Gregores (Vigo, 1995), co propósito de articular un álbum testemuño que tivese como epicentro a crúa represión sucedida en San Simón. Mejuto (s. d.) confesa que a súa aproximación máis intensa a este feito se

dera a partir dos actos organizados con motivo do Ano da Memoria (2006) e a lectura das entradas ao blog de Luís Bará, *Non des a esquecemento*. Secasí, neste xermolar de *A lavandeira de San Simón* tamén incidiron as historias máis persoais, como foi a de Xulio Lima, quen acompañaba a súa nai, Peregrina Outeda, nas visitas ao seu pai, Rafael Lima, ao presidio de San Simón. A isto sumouse a descuberta das 'lavandeiras', esas mulleres dos municipios próximos, como o de Redondela, A Portela ou Cesantes, que, animadas pola xenerosidade e guiadas pola súa afouteza, se desprazaban ata a illa para fornecelles aos presos roupa limpa, alimento e palabras de alento. De entre esa rede anónima, foi quen de poñerlle nome propio a algunha das súas integrantes por medio de colaboracións como as de Anaír Rodríguez, a editora de Xerais implicada na edición deste álbum testemuño, pois a súa bisavoa, Ramona Míguez —coñecida como 'A Monera'—, xunto coa súa avoa Teresa Otero, eran dúas lavandeiras marcadas pola guerra, que tamén padeceron a experiencia dun home e pai ausente.

3.2. *Un posible percorrido polas páxinas de A lavandeira de San Simón*

Nas seguintes liñas farase unha análise descritiva de *A lavandeira de San Simón* desde os elementos caracterizadores do álbum xa expostos ao inicio deste traballo. A adopción desta perspectiva xustifícase pola pertinencia de detersos no xeito en que os elementos diexéticos, discursivos e paratexuais participan na construción dunha historia que non renuncia ao estético para difundir unha mensaxe de xustiza social.

Dentro do universo dos álbums infantís, os paratextos (Genette 1989, 2001) son fundamentais na configuración do significado da ficción recreada, pois a través das súas formas e funcións inflúen na reconstrución da historia mediante os diferentes sentidos. En relación aos que se atopan ao redor do texto no mesmo volume, os peritextos (Genette 2001), detémosos na cuberta e contracuberta de *A lavandeira de San Simón*, que, ao seren despregadas, recollen unha imaxe panorámica dos elementos nucleares da narrativa. Se ao fondo desta cuberta continua se ergue o arquipélago de San Simón como pano de fondo do relato, no recanto dereito sitúase ese elenco de personaxes que emprende unha travesía, física e emocional, cara ao campo de concentración con roupa limpa e comida para os presos. No extremo dunha embarcación movida polo impulso do vento, atópase unha parella de rapaces, que, co seu corpo en pé, anuncian que o seu ollar e sentir trazarán o percorrido desta memoria recobrada.

Estas imaxes, xunto a un sucinto resumo e un fragmento do texto interior, que incitan á lectura, xa avanzan os carreiros desta historia debedora da realidade, que se ensanchan con amplitude nunhas gardas estreitamente anoadas, desde a perspectiva estética e semántica, coa obra concibida como unidade. A garda de inicio contén de base unha carta amarelecida, da que se pode intuír unha caligrafía esvaecida polo tempo, que corresponde a José Mejuto Bernárdez, un mecánico naval con inquietudes políticas e culturais que foi asasinado no mes de xullo de 1937 en San Simón. Esta é unha das trinta e catro cartas depositadas pola familia no ano 2015 na Real Academia Galega, que tamén se poden ler en *Cartas de un condenado a muerte* (2015), de Xesús Alonso Montero. Este documento portador de angustiosas noticias dirixido aos seres queridos actúa como un álbum fotográfico, pois nel insírese unha galería de imaxes que captan unha vista da illa de San Simón desde Cesantes, as lavandeiras na Xunqueira, o barco

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

1

Nótese que as páxinas do álbum non están numeradas, polo que as citas tiradas do texto non inclúen esta referencia.

prisión Upo Mendi, as fileiras de anciáns na distribución do rancho, os lanchóns coas visitas... As nove imaxes compoñen un excepcional mosaico que, ademais de iluminar os espazos, os personaxes e os feitos recreados, impregnan de veracidade a ficción trazada pola imaxinación e convidan a indagar sobre as historias que se agochan tras estes retratos.

A dedicatoria 'Á memoria de Xulio Lima Outeda, o neno desta historia, que morreu en xaneiro deste ano sen chegar a ver o seu libro e coa conta pendente de volver á illa de San Simón'¹ fortalece a unión do tributo creativo deste álbum testemuño con esa realidade bélica que esgazou tantas vidas. Ao longo das súas dobres páxinas, artéllase cada un dos elos desta cadea narrativa, a partir dun texto deitado con estudado coidado sobre unha ilustración, que capta o escenario e os seus elementos substanciais e que procura non quebrar para non afectar a composición icónica. Pola singularidade deste álbum, óptase por unha voz en primeira persoa polo ímpeto e veracidade conferidos aos relatos que oscilan entre o real e o metaficcional, sendo todo peneirado desde a perspectiva desa infancia, vítima directa das accións insensatas das persoas adultas, pero insignificante nas tomas de decisión e obviada nos papeis oficiais que terman da historia.

Esta voz homodixética recibiu o nome de Teresa, despois de que Eva Mejuto descubrixe a historia da avoa de Anaír Rodríguez, aínda que, en realidade, é unha homenaxe a todas esas nenas ás que privaron da liberdade e das arelas propias dos primeiros anos. Desde o espazo íntimo do cuarto de Teresa, establécense as coordenadas espazo-temporais de inicio dun relato que, desde o comezo, apela ao sensorial e ten como leitmotiv a roupa fornecida aos presos da illa: 'Hoxe é mércores e, coma todos os mércores, a casa recende a roupa limpa, a xabón mesturado con limón e lavanda'. Nese cuarto, no que Teresa mantén os ollos pechados para percibir con maior intensidade o olor da camisa que ten entre as mans, está acompañada por dous elementos recorrentes nas achegas creativas de Mejuto —un gato e un libro—, que reaparecerán ao longo de sucesivas páxinas. A existencia dunha ventá aberta cara a un mar, no que se ve un barco, xa anuncia unha viaxe marcada pola traxedia da guerra, pois a silueta do barco tráenos á lembranza o Upo Mendi estampado nas gardas, que estivo fondeado na enseada de San Simón e albergaba no seu interior case mil presos asturianos, cántabros e vascos en condicións infrahumanas.

Esta retroalimentación constante entre texto e imaxe reitérase nos elos da historia esbozados en cada unha das duplas páxinas. A partir da voz en primeira persoa de Teresa, enfiase todo o relato desde a ollada dunha nena que se define pola súa curiosidade, xenerosidade, valentía e capacidade ensoñadora. Emporiso, para enriquecer o seu testemuño infantil dos feitos vividos, cédelle a palabra a Xulio, quen, quizais por sufrir dun xeito máis directo a descarnada experiencia do pai preso, se mostra máis serio e parco en palabras. A intervención verbal de Teresa e de Xulio abre múltiples fírgoas, por medio das cales entrever os terribles episodios que definen todas as guerras (fame, represión, tortura, morte...), aínda que as manifestacións máis explícitas desa crueldade se reflicten nas imaxes. As ilustracións figurativas de formas redondeadas alternan as cores frías e cálidas en función do clima evocado sobre uns fondos moi logrados, que propician a localización, a composición dos escenarios, a fisionomía e indumentaria dos personaxes, a expresión dos rostros, a cinética corporal...

Desde a interpretación infantil, compóñense cada un deses episodios anoados á súa experiencia persoal nun contexto de guerra. A descrición dos feitos suxeridos mediante unha, só aparente, inxenuidade contraponse coa

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

conciencia real do que está a suceder, pero que se silencia para non magoar máis esas nais marcadas polo sufrimento, como confesa a mesma Teresa: 'Mamá vai ao río moi cedo, xusto cando nace o sol. Di que ten máis sitio para ela, pero eu sei que é porque hai xente que non a mira ben'. No lugar do río é onde se sitúa a primeira das escenas exteriores, na que a dureza do traballo destas nais queda impresa nun fragmento asentado na reiteración de formas verbais que implican unha acción constante e que tamén intensifican a sonoridade do texto: 'Fregar, enxaugar, volver fregar, volver enxaugar... Retorcer. Cargala mollada, que pesa aínda máis, para tendela na casa. Despois, pasar o ferro e dobrar'. Esta dureza asemade é plasmada mediante unha cesta de proporcións desmedidas ateigada de roupa branca, que a nai de Teresa carrega con esforzo ante a mirada reprobatoria doutras lavadeiras.

De regreso ao perfil máis íntimo de Teresa, a relación de colaboración entre texto e imaxe transfórmase en asociación, posto que estas dúas linguaxes dialogan nun plano de detalle para recoller as mensaxes que a nena deposita sobre as cunchas dos chocos da empanada feita pola nai para os presos. A letra caligráfica estampada sobre estas cunchas revela a existencia dun pai ausente que provoca gran tristeza na nai e na filla, aínda que o seu ánimo esperanzado invítaa a albergar a posibilidade dun reencontro.

A seguir, a dobre páxina é absorbida por un plano xeral de nai e filla de costas, que observan, desde o porto de Cesantes, o arquipélago de San Simón. Neste punto está o destino da viaxe, aínda que, para non precipitar o que está por acontecer, se engade unha dobre páxina que xoga co movemento para esbozar unha etopea dunha Teresa espelida, crítica e inconformista que está resentida porque a nai non lle deixa ir na buceta de Faustino á illa. Ela anhela unha vida diferente, polo que busca nos coñecementos de dona Ernestina os saberes precisos para embarcar como o pai e dar a volta ao mundo. Entre as súas palabras, escóanse numerosas chamadas ao lector que, por medio das referencias intertextuais, é convidado a cubrir eses silencios evocados polos puntos suspensivos. Así, cando Teresa expón que 'Aínda lembro cando quedara varado aquel barco enorme diante da illa. As roupas que mamá lavaba daquela estaban ateigadas de piollos... Que fastío!', vólvese establecer unha estreita conexión co barco prisión Upo Mendi.

Esta quietude suxerida por unha apracible paisaxe de cores ocres e a recorrencia á lembranza racha co encontro con outras persoas que tamén se dirixen a San Simón, poñéndose o foco do texto e da imaxe en Teresa e nese rapaz que ve por primeira vez, Xulio. É, neste intre, cando tamén se apunta con maior claridade o inicio da descuberta das nefastas consecuencias da guerra: 'Na vila falábanse moitas cousas, pero eu non sabía o que acontecía na illa e por que mamá tiña que levarlle roupa e comida a xente que non coñeciamos de nada'. Un inicio que é esporeado pola intervención de Xulio, quen, sen contemplacións, lle espeta unha pregunta sumamente directa: 'O teu pai tamén está preso?'

Tras esta interrogante, ábrese nas seguintes páxinas un plano xeral, no que unha masa grisalla ilustra persoas de ricto serio con indumentarias propias da época, entre as que sobresaen un garda armado con pose rixida e un membro da igrexa de grande altura, como reflexo do seu poderío. Diante deste elenco e á marxe dereita, salientan as figuras atemorizadas dunha nai e un fillo, que miran de esguello e que están tinxidas de roxo, en clara alusión á denominación que recibían os disidentes do réxime. Esta lectura insinuada polas imaxes é detallada mediante o texto, no que Xulio confesa a vergonza que sente por un pai, polo que tamén pasan fame e medo e os

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

fai portadores do alcume de 'roxos', de aí que prefira mantelo oculto. Esa mesma penumbra recobre o pai de Teresa, que só existe nos seus pensamentos e sobre o que a nai tamén rexeita falar.

Esta confesión mutua estreita a complicidade dunha parella de rapaces que, impulsados polo imaxinario aventureiro dos seus anos, idean somerxerse nas augas da ría para facerse co tesouro que salvagarda nos seus fondos, en clara referencia ao cargamento lendario de ouro e prata que deixou a Batalla de Rande (1702). Este feito é retratado nun plano picado que recrea nas profundidades unha grande embarcación encallada e esvaecida polos trazos, mentres na superficie flota a minúscula buceta de Faustino. É de sinalar que a aparición deste feito fabuloso non é casual, senón que xa se pode presaxiar desde o libro que xace na cama de Teresa, en cuxa cuberta se bosquexa o *Nautilus de 20.000 leguas baixo dos mares*, de Jules Verne, no que o capitán Nemo procura na ría de Vigo o botín que lle posibilite afrontar as súas expedicións.

A pregunta sobre a orixe da cor dos pantalóns de Xulio fai emerxer outro plano xeral, que busca imbuír o lector-espectador no amplo campo visual dunha toma de fondo roxo, sobre o que salienta a valente nai de Xulio, detrás da que se gorecen os fillos e que crava os seus ollos abertos nun garda de mirada fera que os apunta cunha escopeta. Esta imaxe tantas veces rememorada por aqueles que foron violentados no seu espazo doméstico xustifícase por un texto portador das acusacións reiteradas das que eran obxecto. A Garda Civil non cre que os pantalóns foran confeccionados cos restos da bandeira do barco do pai, senón que os vincula coa bandeira comunista do sindicato ante a denuncia dun veciño, ademais de advertir a nai, retomando outra das pasaxes comúns da represión, de que 'andase con coidado e que mirase ben nas cunetas, que igual aparecía o meu pai nalgunha delas'. A semellanza de Teresa, Xulio expón con referencia á nai: 'Pensa que non me decato, pero...', uns puntos suspensivos que acalan o que o rapaz non é quen de transformar en palabras pola dor que isto lle ocasiona.

A visión subxectiva da illa que Teresa fora proxectando coa súa imaxinación e espellan as ilustracións québrase coa chegada a San Simón, na que se cumpre a profecía: 'As cousas non sempre son como parecen'. Desde a buceta de Faustino revélaselle unha visión da illa nunca albiscada desde a casa, que a ilustración plasma sobre todo mediante unhas manchas negras emuladoras dunha fileira de homes armados. Nesta ocasión, o texto ten maior hexemonía na recreación da barbarie do presidio trazada, sobre todo, por medio do estado agónico dos condenados. Agora, as poucas árbores e a ponte transfórmanse nunha paisaxe que delata unha aterradora realidade: 'Nunca vira esa parte da illa, nin a torreta nin o enreixado, nin os gardas cos fusís que vixiaban nin os centos de homes que agardaban detrás deles, coa fame e o medo nos ollos'.

Da xeneralidade pásase ao particular, coa estarrecedora imaxe do enreixado que separa o fraco pai e a Xulio, coas mans estarricadas e cubertas dunha cor vermella sobre o arame, que están unidos por un intuído e sentido diálogo familiar. Tras este retrato tan emotivo percíbese a borrosa imaxe duns gardas que cobran sentido e forza mediante a enunciación dos berros de 'Preso á fuga!', detrás dos cales estouran disparos e 'rebumbio de laios e de brúos e moito medo', sobre os que se superpón o pranto desconsolado de Xulio implorando 'Papá, papá! Volve con nós á casa! Non quero que morras', que é grafado cunha tipografía de maior tamaño en consonancia co esgazamento tan profundo do neno.

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

Ao xeito dun *travelling* de profundidade de aproximación, ese fondo desdebuxado convértese nun plano máis próximo para reflectir o dramatismo da situación. Un preso, tamén tinguido de vermello en mímese coa súa tendencia ideolóxica, é a diana duns gardas insensibles, que manifiestan o seu poder mediante as súas armas activas, fronte aos corpos enfracuecidos duns presos aos que lles foi usurpada a dignidade, como evidencia a súa posición encrequenada sobre o chan na procura de alimento, ou as siluetas daqueles homes posicionados de costas para evitar a visión do horror. Pola súa banda, o texto sitúanos ante a escena paralela da fuxida da tripulación da embarcación de Faustino apresurada tanto pola crueldade do fusilamento coma as ordes carraxentas dos gardas: 'Liscade, roxas de merda!'

O regreso é sumamente doloroso e descarnado, tal e como exteriorizan os rostros de Teresa e Xulio. Se noutros transos do relato esbozan un sorriso e manteñen os ollos abertos, en contraposición á seriedade duns adultos de ollos pechados para diminuír a conmoción da triste realidade, agora adoptan o mesmo comportamento para refuxiarse nos seus pensamentos. O texto ilumina eses pensamentos ao redor duns feitos presenciados e dun conflito estúpido do que nada entenden, pero dos que procuran reporse mediante accións solidarias como a da nena, que lle entrega a Xulio o pano e un corrosco de pan que valoriza como unha xoia.

Desde a amplitude do plano xeral do porto, observamos a Teresa e Xulio despedirse ao pé dunhas nais que retan en soidade todos os contratemplos derivados dunha guerra, da que a parella de rapaces tamén se distancia mediante o salvavidas da súa imaxinación centrada en tramar o rescate do tesouro da novela de Jules Verne. Este referente literario condúcenos ata a dupla páxina final, na que unha angulación contrapicada sitúa a Teresa, en compañía do gato, subida ao teito da casa para evadirse da hostil realidade e mostrar a fortaleza concedida pola lectura do libro, encabezado pola dedicatoria escrita en vermello polo pai: 'Á miña filla Teresa, a forza e a liberdade de todas as ondas do mar'. Esa liberdade tamén é trazada polas pingas vermellas que saen do volume e que, devagar, se converten nuns paxaros tan libres como ese tendal de roupa branca ondeada polo vento como símbolo da solidariedade e da paz.

Unha carta mecanografada e un sobre lacrado, que inclúe o deseño dun paxariño, presente noutras escenas do relato para incidir na mensaxe de liberdade, pechan este álbum coa intención de ofrecerlle ao lectorado de menor idade a información necesaria que lle facilite a interpretación das cuestións citadas na historia sobre a Guerra Civil. Neste documento explícase que a illa de San Simón, que xa fora convento e lazareto do porto de Vigo, actuou de presidio e campo de concentración de preto de 6.000 homes durante o conflito e o inicio da ditadura, dos cales 700 morreron de enfermidade e malnutrición ou a causa das denominadas 'sacas'. En contraposición, enalécese a rede de xenerosidade integrada por esas mulleres (as 'lavandeiras' ou as 'madríñas' de San Simón), que foron castigadas, multadas e represaliadas por asistir os presos con alimento, roupa limpa e afecto. Dentro desta rede anónima incorpóranse dous nomes trasladados á ficción, o que favorece estreitar máis o seu nó coa realidade: a familia de Faustino Otero, que transportaba víveres e familiares nas súas embarcacións, e a mestra republicana Ernestina Otero que, xunto ás irmás, confeccionaba roupas de abrigo para os presos na botica do home.

Así mesmo, remárcase o empeño de *A lavandeira de San Simón* por loitar contra a desmemoria destas mulleres, polo que se suma á tendencia

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

feminista de moitas narrativas xuvenís que procuran visualizar o protagonismo da muller durante a contenda (Regueiro & García 2020). Son mulleres que se implicaron con decisión na consecución dun mundo máis xusto e mellor, como foron a nai de Teresa (Ramona 'A Monera') e de Xulio (Peregrina), xunguidas pola ausencia dun marido exiliado alén mar e condenado na illa de San Simón, respectivamente, por teren un ideario político diferente ao dos vencedores da contenda do 36. Ramona e Peregrina non só son nais-esposas que actúan como 'lavandeiras', senón que nelas se entrecruzan outros dos roles establecidos por Neira (2018) na súa análise do papel das mulleres na narrativa xuvenil sobre a Guerra Civil, como son os de 'solidarias', 'rojas' e 'penélopes'.

As conexións do relato coa realidade acentúanse nas gardas de fin que, seguindo a mesma liña estética que as de inicio, incorporan fotografías sobre a memoria recobrada neste álbum testemuño. Nelas desvé-lase o verdadeiro rostro de Peregrina Outeda, Rafael Lima, Teresa Otero, Ernestina Otero, Xulio Lima... Para darlle unha maior proxección a todo isto, Mejuto elaborou unha edición estendida da obra na web sansimon.evamejuto.com, polo seu desexo de cumprir coa petición de Rafael quen, antes de morrer en Portonovo no ano 1988, lle pediu á súa neta Margot: 'Tedes que saber todo o que pasou, o que nos fixeron, e logo contárllelo aos vosos descendentes. Que non se esqueza, que non se repita'.

Este tamén é o desexo de *A lavandeira de San Simón* que, por medio das palabras e a imaxe, contribúe a restaurar a memoria desas vítimas silenciadas de todas as guerras, representadas nas crianzas e nas mulleres. En concreto, retrotráenos a ese tempo da Guerra Civil española marcada pola crueldade, a represión, os castigos, os asasinatos... padecidos por aquela xente que só cometera o 'delito' de pensar dun xeito diferente ao do bando vencedor. Todos estes feitos lacerantes son relatados mediante un discurso que se caracteriza pola fluidez e a sinxeleza só resultantes das atencións prestadas á construción lingüística e ás escollas léxicas.

Trátase dun discurso moi contido, que lle cede a unha ilustración sumamente dinámica a función referencial, documental, emocional e tamén simbólica, abrindo novos camiños interpretativos na creación do sentido deste álbum testemuño. Esta conxunción callou nunha proposta creativa que, máis alá de reflectir un tráxico episodio da nosa historia, o tránsito polas súas páxinas non resulta descarnado, senón que deixa fluír a imaxinación, convida á reflexión e apela aos sentimentos, cumprindo en certo modo un fin catártico dirixido a esporear os silencios e os traumas que aflixiron o bando perdedor.

É de sinalar que este relato articulado ao redor das mulleres lavandeiras non é só resultado dun intenso proceso de investigación e creación de Eva Mejuto e Bea Gregores, senón que nel participaron numerosas persoas coa achega de información, historias, lembranzas e material gráfico, que sentiu a chamada deste exercicio de dignidade coas vítimas (Mejuto s. d.). De aí que, en certa medida, *A lavandeira de San Simón* sexa un tributo coral que expresa o sentir colectivo daquelas persoas para as que esta ollada cara ao pasado supón rachar coa versión imposta polos vencedores, reparar a dignidade das vítimas e lanzar unha advertencia para evitar os conflitos absurdos entre a xente dun mesmo pobo.

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

3.3. *Unhas liñas para a conclusión*

Sen dúbida, *A lavandeira de San Simón* é unha das mostras que converte a literatura nun instrumento válido para facer memoria, debido a que é unha desas historias de ficción, persoais e en minúscula, nas que tamén se pode rastrexar a historia en maiúsculas (Mata 2006). A través da diéxese dunha ‘nena de guerra’ (Neira 2018), o texto e a ilustración engárganse para recrear un relato encadrable na denominada guerra vivida (Bertrand 2012), onde o medo, a tristura e a morte se mesturan coa imaxinación, os soños, o xogo e a valentía. A habelencia e sensibilidade tanto de Mejuto como de Gregores motivan unha evocación poética dos feitos por medio dun álbum testemuño pioneiro no seu enfoque e mostra das excelencias creativas do ámbito editorial galego. É unha obra que apela sobre todo ás emocións e á reflexión para (re)compoñer a memoria colectiva tecida desde as pequenas memorias; unha promesa cumprida a ese Rafael que reclamaba o relato interxeracional das feridas deixadas pola guerra do 36 para ‘Que non se esqueza, que non se repita’.



A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

Obras citadas

AGRA, María Jesús & Blanca-Ana ROIG, 2004. *A memoria das guerras na literatura infantil e xuvenil en lingua galega. Antoloxía* (Vigo: Edición Xerais de Galicia).

___, 2007. 'Artextos: los álbumes infantiles', en Fraga, Machado, Sousa & Araújo 2007: 439-447.

AGRELO, Eulalia, 2015. *Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

___, coord., 2017. *Guerras mundiais na Literatura Infantil e Xuvenil galega. Roles femininos* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

___ & Isabel MOCIÑO, 2019. 'Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas', en Mociño 2019: 63-79.

BECKETT, Sandra, 2012. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (London: Routledge).

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, 1982. *La Guerra Civil Española en la novela. Bibliografía comentada* (Madrid: José Porrúa Turanzas).

BOSCH, Emma, 2007. 'Hacia una definición del álbum', *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil. ANILIJ* 5: 25-46.

BRAGADO, Manuel, 2006. 'La edición en Galicia: estado de la cuestión', *Hispanística XX* 23: 177-184.

CALVO, Virginia, 2017. 'Respostas lectoras de crianzas e de adolescentes ao libro-objeto. Análise cualitativa e proposta de clasificación', en Ramos 2017b: 201-222.

CERRILLO, Pedro César & Juan SENÍS, 2005. 'Nuevos tiempos, ¿nuevos lectores?', *Ocnos* 1: 19-34.

CONSEJO, Elena, 2014. 'El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil', *Álabe* 10: 1-17.

DÍAZ ARMAS, Jesús, 2008. 'La imagen en pugna con la palabra', *Saber (e) educar* 13: 43-57.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, 2006. 'Leer un álbum, ¿es fácil!: una manera de interpretar y criticar los álbumes ilustrados', *Peonza* 75-76: 7-21.

DURAN, Teresa, 2005. 'Ilustración, comunicación, aprendizaje', *Revista de Educación* n° extraordinario 1: 239-253.

___, 2007. 'El álbum: un modelo de narratología postmoderna', *Primeras noticias. Revista de literatura* 230: 31-38.

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

—, 2009. *Álbumes y otras lecturas* (Barcelona: Octaedro).

FRAGA, Fernando, Joaquim MACHADO, Cláudia SOUSA & Alberto Filipe ARAÚJO, coord., 2007. *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil* (Gaia-Porto: Gailivro).

FRANCO-VÁZQUEZ, Carmen, José M^a MESÍAS-LEMA & M^a Jesús AGRA, 2016. 'Dibujando palabras: perspectiva histórica de la ilustración en la Literatura Infantil y Juvenil en Galicia, 1927-2007', *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil* 3: 53-76.

GENETTE, Gérard, 1989. *Palimpsestos: Literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus).

—, 2001. *Umbrales* (Buenos Aires: Siglo XXI).

HOSTER, Beatriz & Alejandro GÓMEZ, 2013. 'Interpretación de álbumes ilustrados como recurso educativo para la competencia literaria y visual', *Red Visual* 19: 65-76.

IBARRA, Noelia, Josep BALLESTER, M^a Luísa CARRIÓ & Francesca ROMERO, eds., 2015. *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital* (València: Editorial Universitat Politècnica de València).

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, 2015. 'From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium', *Word & Image* 31 (3): 249-264.

LARRAGUETA ARRIBAS, Marta, 2021. 'Orígenes y evolución del libro-álbum en Occidente. Una revisión entre el siglo XVII y el siglo XX', *Didáctica. Lengua y Literatura* 33: 157-172.

LLUCH, Gemma & Felipe ZAYAS, 2015. *Leer en el centro escolar. El plan de lectura* (Barcelona: Editorial Octaedro).

MATA, Juan, 2006. 'Hacer memoria. Travesías III', *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 196: 22-31.

MENDOZA, Antonio, 2001. *El intertexto lector: El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha).

MEJUTO, Eva, 2017. *Álbum testemuño. Achegar a realidade ás crianzas*. (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

—, s. d. A lavandeira de San Simón. <http://sansimon.evamejuto.com/>

— & Bea GREGORES, 2020. *A lavandeira de San Simón* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

MOCIÑO, Isabel, 2015. 'La LIJ gallega: de los cuentacuentos al stop-motion', en Ibarra, Ballester, Carrió & Romero 2015.

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

___, coord., 2019. *Libro-Obxecto e Xénero: estudos ao redor do libro infantil como artefacto* (Vigo: Universidade de Vigo).

NEIRA RODRÍGUEZ, Marta, 2018. *Narrativa infantil e xuvenil en galego. Mulleres e Guerra civil (1936-1939)* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

NODELMAN, Perry, 1988. *Words about pictures: The narrative art of children's picture books* (Athens: University of Georgia Press).

PLANES FERRER, Guida, 2011. 'La narració de la Guerra Civil espanyola en els àlbums il·lustrats', *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* 4-4: 32-47.

QUAIN, Bill, 2002. *El poderío de ser prosumidor* (Bogotá: Internet Services Corporatio).

RAMOS, Ana Margarida, 2011. 'Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo', en Roig, Soto & Neira 2011: 13-40.

___, 2017a. 'Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto', en Ramos 2017b: 13-23.

___, org., 2017b. *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (Porto: Tropelias & Companhia).

___ & Isabel MOCIÑO GONZÁLEZ, eds., 2014. *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil / Crítica e Investigação em Literatura Infantil e Juvenil* (Vigo/Braga: ANILIJ / Universidade do Minho).

REGUEIRO SALGADO, Begoña & Pilar GARCÍA CARCEDO, 2020. 'La Guerra Civil en la literatura juvenil del siglo XXI: pacifismo y pluralidad', *Didáctica. Lengua y Literatura* 32: 195-205.

RODRIGUES, Carina, 2017. 'Para uma poética do álbum ilustrado: teoria e crítica em torno de um metagênero', *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil* 4: 133-158.

ROIG, Blanca-Ana, 2008. 'A Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil galega: unha temática incompleta', en Roig, Lucas & Soto: 69-102.

___, coord., 2015. *Historia da literatura infantil e xuvenil galega* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

___, Pedro LUCAS & Isabel SOTO, coord., 2008. *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

___ & Veljka RUZICKA, 2011. 'La Guerra Civil española en las narraciones infantiles y juveniles. Un proyecto de investigación', en Ramos & Mociño: 321-335.

___ & Veljka RUZICKA, eds., 2014. *The Representation of the Spanish Civil War in European Children's Literature (1975-2008)* (Frankfurt am Main: Peter Lang).

A lavandeira de San Simón:
a memoria das voces silenciadas
Eulalia Agrelo-Costas
Isabel Mociño González

—, Isabel SOTO & Marta NEIRA, coord., 2011. *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

—, coord., 2016. *Reflexos das dúas Guerras Mundiais na LIX* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

SILVA-DÍAZ, María Cecilia, 2005. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcio-
nales y conocimiento literario* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona).

SIPE, Lawrence R., 2001. 'Picturebooks as Aesthetic Objects', *Literacy
Teaching and Learning* 20: 191-209.

VAN DER LINDEN, Sophie, 2007. *Lire l'album* (París: L'atelier du poisson
soluble).

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores, 2011. 'Memoria y postmemoria: la
elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega', II Congreso
Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos
transatlánticos, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31627>.

Article

‘Transluçinating’ Medieval Galician- Portuguese Love Lyric: Erín Moure’s Stitched Cantigas in *O Cadoiro*

Harriet Cook
King’s College London

Keywords

Medieval Galician-
Portuguese Lyric
Cantigas
Translation
Erín Moure
O Cadoiro
Cancioneiro
Archive Fever

*Palabras
clave*

Lírica medieval
galego-portuguesa
Cantigas
Tradución
Erín Moure
O Cadoiro
Cancioneiro
Mal de arquivo

Abstract

This article explores the visual nature of Erín Moure’s ‘transluçines’ in *O Cadoiro*. As contemporary versions of the *cantigas de amor* (medieval love poems composed in Galician-Portuguese), the ‘transluçines’ invite us to reflect on the implications of multilingual poetic practice, the transtemporality of a medieval art form and the very nature of translation. This article approaches the ‘transluçines’ from three angles: the first explores the neologism Moure coins to describe her work with these poems, the second considers how she engages with Derrida’s theories on archive fever, and the third looks at the materiality of the ‘transluçines’ as visual objects that bear pinprick marks and have threads of different colours stitched through them.

Resumo

Este artigo estuda a natureza visual das ‘transluçines’ de Erin Moure en *O Cadoiro*. Como versións contemporáneas das cantigas de amor medievais, as ‘transluçines’ invítannos a reflexionar sobre as implicacións da práctica poética multilingüe, a transtemporalidade dunha forma artística medieval e a natureza mesma da tradución. Este artigo analiza as ‘transluçines’ dende tres ángulos: o neoloxismo acuñado por Moure para describir o seu traballo, a maneira na que a poeta se inspira na teoría do mal de arquivo de Derrida, e finalmente considera a materialidade das ‘transluçines’ como obxectos visuais que están atravesados por marcas de puntadas e fíos de diferentes cores cosidos sobre o texto.

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

1

A multilingual poet and translator based in Montreal, Moure has used Portuguese and Galician throughout her career. She has also written in or translated from English, French, Portuguese, and Ukrainian (in partnership with Roman Ivashkiv). In Galicia, she is perhaps best known for her translations of and collaborative creative work with the poet Chus Pato, and most recently, for her translation of a collection of poems by Uxío Novoneyra (2019), a Galician poet from the late twentieth century who, like Moure, also found inspiration in the *cantigas* (1999).

2

Other minor forms include the *lai*, the *pastorela*, the *tensón* and the *pranto*.

3

In the postface published online to accompany *O Cadoiro*, Moure writes that the *cantigas de escarnio e maldizer* 'remain a question of the future. Which is to say, they will appear in another book, another year' (2007b: 145).

6

After years of dreaming of going to Portugal to read the two *cancioneiros* of medieval Galician-Portuguese lyric held there, the Canadian poet and translator Erin Moure finally sat down with facsimile copies of the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* and the *Cancioneiro da Ajuda* in Lisbon in early 2004. The former, copied in the early sixteenth century under the auspices of the Italian Renaissance humanist Angelo Colocci, spans the entire spectrum of secular lyric production in Galician-Portuguese and carries some 1,500 poems. The latter, a richly illustrated songbook thought to be contemporary

with the heights of this poetic school in the late thirteenth century, comprises just over three hundred songs, the vast majority of which are *cantigas de amor* and sing of love and the intense pain it can cause from the male perspective. As Moure explored these two songbooks for the first time, she recorded her responses to the different forms and voices found within them as well as her reflections on being in Lisbon and visiting the archives at the Palácio da Ajuda and the Biblioteca Nacional. These many encounters subsequently formed the basis for her own twenty-first-century *cancioneiro*, *O Cadoiro*.

Published three years after her trip to Portugal and designed to make the *cantigas* 'resonate [...] in Canada, in English' (Moure 2007b: 142), this book of poems is a radical and experimental collection based on medieval Galician-Portuguese love lyric. In the postface Moure wrote to accompany it, she reveals how she came to this poetic tradition through a process of falling. 'Cadoiro' in Galician, Moure explains, 'is one word for waterfall. Cataract, perhaps. Thus, the *fall*' (2007b: 137). For her, this is precisely where the 'place of poetry' (2007b: 137) sits and having declared that 'whoever writes poetry must be prepared, ever, to fall down' (2007b: 137), Moure turns to her own personal fall, to the transtemporal and explicitly translinguistic place from which she writes her poetry. As Moure 'fell — or leapt' (2007b: 137) into medieval Galician-Portuguese, she would have encountered a language that for some 150 years, from the end of the twelfth to the middle of the fourteenth century, was the main vehicle used for lyric expression across the Christian kingdoms of León, Galicia, Portugal and Castile.¹ During this period, Galician-Portuguese gave poets a language and also a set of metrical and thematic conventions with which they could express themselves. In the realm of secular lyric, these conventions shaped the composition of four main forms of expression: the *cantigas de amor*, the *cantigas de amigo* and the *cantigas de escarnio e maldizer*.² Of these, it was the 'tapestries of word and sound, the "wallpaper"-repetitive sonorities of, yes, an unrequited love' (2007b: 138) in the *cantigas de amor* and the *cantigas de amigo* that provided greatest inspiration for Moure as she composed *O Cadoiro*.³ Both highly codified, these forms were used to express love from two different perspectives, the *cantigas de amor* from that of a forlorn male subject who falls into despair when his feelings are unreciprocated and the *cantigas de amigo* from that of a female subject (though traditionally believed to have been composed by a man) who considers how to respond to such grand gestures.

Written predominantly in English with occasional insertions of French, Galician, Portuguese and Galician-Portuguese, the contemporary *cancioneiro* Moure composed after viewing these *cantigas* is divided into two books which are subsequently separated into multiple sections. 'The

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

4

Throughout this piece (unless I am citing directly from Moure's 'translucines') I will use the spelling conventions adopted on the Universo Cantigas (Ferreiro 2018) database for troubadour names as well as *cantiga* incipits. Where it is not possible to cite a *cantiga* from the Universo Cantigas database as it has not yet been published there, I cite from the MedDB database. The classification system I use follows that set out by Giuseppe Tavani in *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (1967) and used on the Universo Cantigas database.

5

These are Joan Soarez Coelho, Pero Garcia Burgales, Fernan Garcia Esgaravunha, Joan Perez d'Avoin, Roi Paez de Ribela, Joan Vaasquiz de Talaveira, Vaasco Rodriguez de Calvelo, Nuno Rodriguez de Candarei, Pedr'Eanes Solaz, Pero da Ponte, Martin Soarez, Nuno Fernandez Torneol, Joan Nunez Camanez, Roi Queimado and Airas Carpancho.

6

'[L]ovely i lament with great grief', for example, is a relatively free version of Pero Garcia Burgales's 'Senhor, queixo-me con pesar' [125, 53]: the first stanza of the 'translucine' text follows the *cantiga* while the second departs from it, adding ideas of light to Burgales's song. 'Thus in such ache has me', on the other hand, is much closer to the *cantiga* it is based on, 'Pois m'en tal coita ten Amor' [75, 17, also 157, 42] (likely attributable to Joan Perez d'Avoin).

Fall', 'Windfall', 'Befallen I' and '*devenue le sujet spectral: L'YRIC POETR'Y*' make up the first book of *O Cadoiro* and trace Moure's initial reaction to these two songbooks and her experience of reading them. The first section of the second book, which is the main focus of this article, carries the subtitle 'translucines from the Ajuda Codex by Calgarii Mourii' and comprises a series of poems that reimagine the *cantigas de amor* and put them into direct dialogue with Jacques Derrida's theories of the *mal d'archive*. It is in this section of the book that we find poems by troubadours like Pero Garcia Burgales and Roi Queimado presented in English with Derrida's French text laced through them.⁴ These *cantigas* are then indexed according to a codification system devised by Moure and injected with traces of the medieval script she encountered in the *Cancioneiro da Ajuda*. They are followed by 'Snowfall' which is the final section of the songbook and where we learn of Moure's nostalgia for Canada and its snow. Moure's engagement with the *cantigas* throughout all of these sections aligns closely with a literary movement known as neotroubadourism that began in the middle of the twentieth century when poets in Galicia like Álvaro Cunqueiro and Fermín Bouza Brey found creative inspiration in the *cantigas*. Now encompassing poetry from Galicia, Portugal and Brazil, amongst many other places, neotroubadourism is an ever-growing phenomenon that has, in one of its most recent manifestations, seen a Galician YouTuber release his own 'Cantiga 2.0', a *cantiga* in which the speaker laments that the person they have a crush on has not seen their Instagram story (Silva 2019).

Moure's work with the *cantigas* can easily sit alongside that of these neotroubadour poets. The 'translucines' in the penultimate section of *O Cadoiro* are particularly exciting in this respect since they invite us to question what it means to translate, or perhaps 'translucinate', between languages and time zones. They are inherently visual pieces that crisscross between the medieval and the contemporary, between lyric and theory, between the manuscript and the modern book, and between Galician-Portuguese and English. In total, there are around thirty of these poems in *O Cadoiro* and they engage with the work of no less than sixteen medieval poets known to have composed in Galician-Portuguese.⁵ The 'translucines' Moure produces in response to the work of these poets oscillate between being direct translations of their medieval Galician-Portuguese counterparts and slightly looser versions of them too.⁶ We find cases, for instance, where Moure subtly changes the meaning of a specific word or amplifies an image from the *cantiga* to give it greater weight in the new 'translucine'.⁷ We also find that the 'translucines' can take two different forms in this part of *O Cadoiro* — there are those poems which are presented in the 2D way we would expect of a book and then there is a middle section of poems which have more of a 3D aspect to them and seem to have been scanned into Moure's *cancioneiro*.⁸ These are the 'translucines' that have snippets from Derrida's speech on archive fever stitched through them and they are where we find Moure's engagement with the *cancioneiros* as both tangible and visual objects to be most apparent. Here the page is not just a site for words, but for colourful threads, folded strips of paper and shadows too.

The 'translucines' open up interesting questions around multilingual poetic practice, the influence of medieval culture on contemporary artists, the global significance of a language like Galician and the very nature of what translation as an act entails. While there are many routes into tackling these questions, one of the most pertinent in relation to the 'translucines',

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

7

One example of this is '[O]f when i of my lovely one' (based on 'Des quand'eu a mia senhor entendi' by Vaasco Rodriguez de Calvelo [155, 2]) where Moure adds 'as a man' to the fourth verse ('friends it was as a man i left. forsook' (2007a: 121). Another is 'So if I now were dead. i know well' which re-genders and re-names the protagonist of Roi Queimado's 'Se eu ora morto for' [148, 17].

8

In a parenthetical aside (which does not specify exactly which museums Moure's poems may have been exhibited in), Robert Sheppard suggests that these pages were once displayed 'as objects outside of the book, in a Bergvall-like gallery space' (2016: 95).

given how they are presented in *O Cadoiro*, is through the visual. Designed as inherently aesthetic pieces, these are poems that call equal attention to what we see and what we cannot see, very literally in terms of what is presented to us on the page and then in more metaphorical ways too by reminding us that we can never fully 'see' our medieval past (in the same way medieval troubadours could never really 'see' the lady they first fell in love with again). To explore the visual nature of the 'translucines', I have divided the rest of my article into three sections. The first will consider the neologism Moure coined to describe her work with the *cantigas* in the *Cancioneiro da Ajuda*. The second will explore how Moure engages with archive fever in *O Cadoiro*, firstly in terms of how she stitches Derridean text over her 'translucines', secondly in terms of the archive fever she does (or perhaps does not) experience and thirdly in terms of the extent to which she uses archive fever as a theoretical lens through which to examine courtly love. In the third section of this article, we will look at some of the other visual choices made by Moure in her composition of the 'translucines', namely the pinprick marks we find dotted around certain poems and the way she uses typography to capture elements of the medieval script in the *Cancioneiro da Ajuda*. It will also touch upon the index Moure has created for *O Cadoiro* and the impact this has not only on how we read her poems, but also the *cantigas*. Ultimately, my aim in presenting the 'translucines' in this way is to offer various points of entry into the questions I raised at the beginning of this paragraph and which I hope will be explored by scholars across medieval, Galician and translation studies for many years to come.

From *Cantiga* to *Translucine*

The first section of the second book of *O Cadoiro* bears the title 'BefaLLeN II: *translucines from the Ajuda Codex by Calgarii Mourii*' (2007a: 91). Though Moure never explicitly defines what a 'translucine' is, we can clarify the sort of creative process that underlies it by considering her poetic practice in other texts alongside the postface that accompanies *O Cadoiro*. Indeed, one key route into understanding what the neologism 'translucine' might mean can be found in *Secession / Insecession*, one of the many collaborative projects Moure and the contemporary Galician poet Chus Pato have worked on together. In this biographical text, Moure and Pato recount significant moments in their lives as political subjects and young women growing up on either side of the Atlantic (Canada and Spain). On the right-hand side of each double-page spread we find 'Secession' which is defined as 'a biopoetics by Chus Pato' 'translated from the Galician into Canadian English in Montreal and Kelowna by Erin Moure' (2014: 6). 'Insecession', Moure's response to Pato, sits on the left of the page and is presented as 'an echolation-homage and biopoetics by Erin Moure' where 'each text in Canadian English responds to a Pato text, with one added Chinook wind' (2014: 7). As she does in *O Cadoiro* where she distinguishes her work with the *cantigas* from Richard Zenith's as their translator (2007b: 138), Moure draws a line here between her role as translator of 'Secession' and as 'echolator' of 'Insecession'. The word 'echolation', just like 'translucine', reveals how Moure engages with translation in both books as a sensorial experience, one that focuses on what we hear in *Secession / Insecession* and on what we see in *O Cadoiro*. In the first of these two books and as Pato's words

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

and images travel from Galicia across the Atlantic Ocean to Montreal and Kelowna, from Galician and into the English language, Moure records their echo. However, the 'one added Chinook wind' in Moure's 'Insecession' means that what we hear is this echo mixed with a new sound, one that was not there in Pato's original text but has been added by Moure.

It is the fact that Moure's 'echolation' carries an added wind or sound that we must carry forward when we think about the 'transluçine'. Both orthographically and etymologically, it reminds us of the term 'translucent' and if we map the definition of 'translucence' onto the process of creating a 'transluçine', we might start to perceive it as a blurred image of the medieval past. To a certain extent, this is true as Moure's poems do capture material and textual traces from the 'Ajuda Codex' and its poems. Yet, the cedilla under the 'c' of 'transluçine' reminds us to think more carefully about how Moure's creative process functions. In the same way her 'echolations' incorporated 'one added Chinook wind' (Pato and Moure 2014: 7), Moure's 'transluçines' also incorporate added elements and this is visually represented by the diacritical mark that sits beneath the term she coins. The added 'ç' reminds us that we must always be attuned to what Moure is adding to all that she captures from the 'Ajuda Codex' and one of the clearest examples of this can be seen as we turn to the middle section of 'transluçines' and catch sight of the strips of paper sewn onto the page.

To understand what a 'transluçine' is, we must also question the extent to which we can see it as an act of translation. While there are certain poems that can be matched word-for-word to specific *cantigas*, there are others that go beyond the source text, adding new images to it or endowing its medieval Galician-Portuguese words with subtly different English meanings. The way Moure engages with translation in the 'transluçines' is perhaps best expressed when we look to the way she explains how the *cantigas de amor* engage with their 'banality' or, in other words, their conventionality: 'They embrace banality on banality's terrain and then exit it on some other field entirely' (2007b: 141-42). If we replace the word 'banality' here with 'translation', we move closer to understanding how Moure's poetic practice sits on a spectrum where different processes come together. The 'transluçines' do 'embrace' translation and present the 'Ajuda Codex' in a different language, one that Charles Bernstein has defined as being 'multilexical' and 'multilingual' (2010). However, we would be misconstruing these poems if we viewed them as an act of translation whereby the *cantigas* could pass from one language into another, unchanged and without any creative mediation. Though they may be translucent, the 'transluçines' are far from being entirely transparent. Not all light from the medieval past is able to pass through them and it is precisely in these moments of blurred and blocked light from the past that Moure's creative practice really unfolds. It is here that she adds not a 'Chinook wind' to the *cantigas*, but new sources of light that can redirect our focus and cast unexpected shadows, giving new meanings to these medieval poems in the process and fusing past and present together.

Adding Derrida to the *Cantigas*

In a blog post for the poetry forum Jacket2 titled 'Transnational Literacies', Moure opens her piece with an image captioned 'pont d'archive'. Here we see the crack between two rocks filled with strips of paper in an image that

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

9

The image can be viewed on
Jacketz's website here: [https://
jacketz.org/commentary/
transnational-literacies](https://jacketz.org/commentary/transnational-literacies).

10

Moure's 'transluçine'
corresponds to 'Per m. sei eu o
poder que Amor' (Johan Perez
d'Aboin [75, 15] also [157, 38]).

strongly evokes how Moure uses *Mal d'archive* in the 'transluçines'.⁹ In the post itself, Moure explains that:

The body that translates, that reads, is a sited body. Folded and creased, stapled, sewn and *décousu*: it is both disenfranchised and enabled by its temporal and cultural location. No body escapes this. We are culturally and ideologically marked, and we read and translate the texts of others through these markings, altering the very texts that we read and translate to reflect our own intentionality. There is no innocent translation. (Moure 2012)

The idea of a reading and translating body being 'folded and creased, stapled, sewn and *décousu*' reflects exactly what we find in the way Moure presents Derridean text on the pages of her 'transluçines'. As we engage with the French words she has folded, creased, sewn and 'unsewn' into the 'transluçines', we read the *cantigas* through Moure's *markings*. These are markings that reveal her deep interest in theory and suggest that in her eyes, there is much to be gained from reflecting on the possible connections between archive fever, courtly love and translation. The conversation Moure creates as such between herself as 'transluçinator' of the *cantigas*, the medieval troubadours as their earliest known composers and Derrida is one which we have to try and unlock if we are to fully understand Moure's 'intentionality' in writing the 'transluçines' and sharing them with us.

When we look to the postface for *O Cadoiro*, we find Moure describing exactly how she made this conversation possible in the act of 'folding and creasing' Derrida into her 'transluçines':

As I worked, I began to corrupt and invent Derridean lament into the text'ure of the paper, creating three-dimensional readings, volumes, and even performances, interactions with other people, with stone walls, with spaces and texts and voices. (Moure 2007b: 143)

While the idea that Moure has corrupted and invented Derridean lament may at first seem puzzling, reading the text that appears on the strips of paper reveals that Moure is not lifting lengthy citations from *Mal d'archive*, but instead presenting us with multiple miniature units from his text. Each comma within the printed text often heralds a change in terms of which part of *Mal d'archive* Moure is citing from and yet, the units do not necessarily always appear in the same order we find in the original Derridean text – a string of several units may come from different parts of one page in *Mal d'archive*, for example, and then the next may be taken from one or two pages earlier. By cutting Derrida's text and re-ordering his words in this way, Moure engages in the act of corruption she mentions. Yet, at the same time, she also invents something new, her own re-worked version of Derrida that carries new meanings precisely because of how she pieces together the small units to create something that reads akin to a new sentence.

One of the main questions raised by the 'transluçines' that have these strips of paper sewn through them connects with Moure's creative practice. In the poem she attributes to 'Rodrigu Eannes Redondo?', for example, '[B]y mine own self i know the power', the strip of text placed in the blank space that sits between the end of the poem and the numbers and authorial name below deals with the act of translating:¹⁰

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

admettez qu'un chercheur (1), mémoire d'une traduction (2), laisser l'origine se présenter elle-même (3), c'est l'instant le plus aigu (4 + 5), moment et non processus (6), et là serait le "progrès" (7), d'un rapport (8?), sans méditation et en retard (9), une fois le travail de traduction intense et réussi (10), aussi une jouissance (11), peu connue (12). (Moure 2007a: 102, my numbering)

As indicated below, the words Moure uses here are all taken from Derrida's '*Première these et première surenchère*' in *Mal d'archive*:

Admettez qu'un chercheur (1) en voyage arrive dans une région peu connue (12) dans laquelle un champ de ruines avec des restes de murs, des fragments de colonnes, de tablettes aux signes graphiques estompés et illisibles, éveillerait son intérêt. (Derrida 2017: 145, my underlining and numbering)

L'archéologue alors a réussi à faire que l'archive ne serve plus à rien. Elle *arrive à s'effacer*, elle devient transparente ou accessoire pour laisser l'origine se présenter elle-même (3) en personne. En direct, sans méditation et sans retard (9). Sans même la mémoire d'une traduction (2), une fois l'intense travail de traduction réussi (10). Et là serait le "progrès" (7) d'une "anamnèse". Le temps que Freud consacre à ce long voyage dans un champ de fouilles dit aussi quelque chose d'une jouissance (11). Il la voudrait interminable, il la prolonge sous prétexte de pédagogie ou de rhétorique. (Derrida 2017: 144-45, my underlining and numbering)

Il faut encore y souligner quelques mots pour en marquer le moment à mes yeux le plus aigu (5). Moment et non processus (6), cet instant n'appartient pas au déchiffrement laborieux de l'archive. C'est l'instant (4) quasiment extatique dont rêve Freud, quand le succès même d'une fouille doit encore signer l'effacement de l'archiviste: *l'origine alors parle d'elle-même*. (Derrida 2017: 144, my underlining and numbering)

In her combination of these units from Derrida, Moure subtly speaks about her own creative process and the first noun, 'chercheur', provides an interesting starting point for drawing on this self-referential aspect to her engagement with Derrida. If we look for 'chercheur' in *Mal d'archive*, we are presented with the description of a voyager who travels somewhere they are not familiar with and whose interest is piqued by a field of ruins. In many ways, this echoes Moure's journey to medieval Galician-Portuguese lyric: she too went on a voyage, travelling to Lisbon to read the medieval manuscripts she had dreamt of, and she too found in these songbooks lyric forms she had previously been unfamiliar with. Like the voyager in Derrida's text, Moure is similarly fascinated by the 'ruins' she finds in the facsimile copies of the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* and the *Cancioneiro da Ajuda* or, as she describes them in her poem 'written upon an erasure *rriam*', the 'partially erased' and 'partially obliterated' words of these songbooks (2007a: 72). It is her fascination with these moments of erasure that mirrors the *chercheur's* interest in the crumbling walls, broken bits of column and unintelligible tablets they find, helping to bring the two figures closer together and inviting us to reflect on the extent to which

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

Moure herself experiences a form of archive fever as she encounters the 'ruins' of the *cantigas*.

Having established that there are significant parallels between Moure and Derrida's archaeologist, we are left with unravelling the extent to which they perform the same work when they come across their respective 'ruins'. For Moure's version of Derrida's *chercheur*, what stands out as being most important is that through their excavation work, they are able to reveal the origin of the ruins ('laisser l'*origine* se presenter elle-même'). However, throughout *O Cadoiro* and most significantly in her postface, Moure firmly states her belief that the origin of the *cantigas* is irretrievable. She readily implies that their origin (implicitly their oral and performed format) is lost and that the 'archaic place of absolute commencement' (Derrida 1996: 91) of the songbooks cannot be found again:

Reading the songbooks, I was very aware of reading a copy of a copy of a copy. [...] I began to recognize that the idea of an "original" poem is ever-elusive, the original exceeds our grasp *always*.

I looked to discern, in my own way, the first copyist's (who was of course never first at all) markings, looked for the surfaces the copyists might have seen, and then reproduced – and how they "made" the forms before my eyes. (2007b: 140)

Yet, if we follow the definition of archive fever given by Derrida in June 1994 when he presented a lecture at the international colloquium 'Memory: The Question of Archives', we see that for him, experiencing archive fever means feeling nostalgia for the origin and seeking to retrieve it at all times:

It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement. (1996: 91)

The fact that Moure questions the concept of originality in the way she does means that we cannot apply this definition of archive fever in its entirety to what she experiences when she is in the archives in Lisbon. Although it seems like the *chercheur*'s trip to the ruins saw them fulfil their desire to reach the archive and uncover the 'origin', the same does not happen in *O Cadoiro*. Instead, and as Robert Sheppard has described, Moure is able to 'cure herself of the fever' by refusing to engage with nostalgia in the way Derrida deems to be most symptomatic of archive fever:

Moure cures herself of the fever by resisting 'nostalgia' (antiquarianism or the desire to produce 'straight' translations) by overruling any desire 'to return to the origin', by fusing and confusing notions of the original and translation in a creative transformation and augmentation of the *cantiga* genre in general and its poems in particular. (2016: 96)

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

By 'resisting "nostalgia" and 'overruling' that same fascination with the origin that absorbs Derrida's *chercheur*, Moure opens her work up to what Sheppard has described as a 'creative transformation and augmentation' of the *cantigas*, taking us back once again to the idea that there is an 'added Chinook wind' in the 'translucines' which we must uncover if we are to fully grasp their purpose.

One manifestation of this wind can be found in how Moure invites us to consider the ways Derrida can be used to understand courtly love. Through establishing subtle experiential parallels between Derrida and the narratives of specific *cantigas*, Moure's 'translucines' offer thought-provoking solutions to how we might read courtly love in terms of the same kind of nostalgia and intense desire that define archive fever. One example of this can be found in the 'translucine' '[L]ong time yet my country i ve not' which Moure attributes to 'Pero Garcia Burgales' and indexes as 'CIII (129,20)' (2007a: 100). This 'translucine' is a version of Pero Garcia Burgales's 'Que muit'á ja que a terra non vi' [125, 41] and can be seen below:

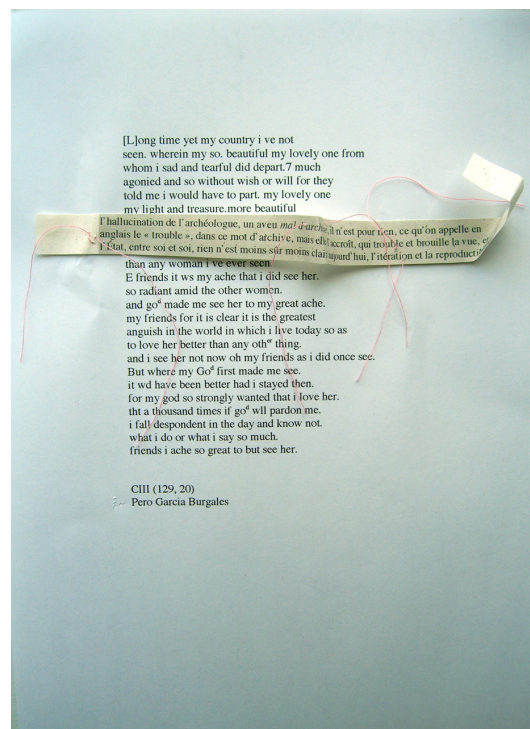


Figure 1. '[L]ong time yet my country i ve not'. Reproduced with permission from Erin Moure and House of Anansi Press (*O Cadoiro*, Moure 2007a: 100)

In the poem, the lyric subject explains how the lady he loves is more beautiful than any other and states that he has suffered so much since the day God first put her in his line of vision. The lover yearns to see her again and until that moment, he is left contemplating the image of her that he holds in his mind.

The emphasis both in Burgales's poem and Moure's 'translucine' falls on the importance of light and the ability to see somebody else. The beloved is described in Moure's English version of the poem as his 'light and treasure', as 'so radiant amid the other women', and the verb 'see' is repeated eight times in the poem. Perhaps the most intriguing use of 'see' can be found in the line 'and i see her not now oh my friends as i did once see' since the opposition between past and present here reflects how the image the lover contemplates in his present is different to the one he saw the first time he laid eyes on his beloved. In the way she places Derridean text on top of this 'translucine', Moure reveals what she thinks about the lover's quest to recover this initial moment. The most significant words

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

she lifts from Derrida in this respect are 'qui trouble et brouille la vue' and 'l'itération et la reproduction' since these foreground a sense of distortion, both visually and textually. Initially, Moure invites us to reflect on how the lover's 'sight' of his beloved has been blurred and troubled, suggesting that the image he now contemplates (which has become the object of his intense yearning) is largely one that he has constructed. It cannot be the same as the 'original' since it has been subject to that troubling and blurring Moure highlights through the Derridean text she uses here. Then, when we see the paper swallow the word 'reproduction', we are reminded that the 'original' image cannot be retrieved in its entirety: in the same way the final three letters of this word have disappeared, so too have elements of the original moment he first saw his beloved.

In foregrounding this potential for distortion via Derrida, Moure suggests that we can read the troubadour's emotions as a form of *mal d'archive*: the lover experiences intense desire for the 'archive', i.e. seeing his beloved as he once saw her, yet this, in Moure's eyes, is presented as being impossible. Here is perhaps where we start to understand some of the 'intentionality' that underpins the 'translucines' (Moure 2012). Moure is not producing what Sheppard has defined as 'straight translations', but instead 'transformed and augmented' (2016: 96) versions of the *cantigas* that encourage us to think afresh about these poems and the emotional experiences they depict. In adding Derridean text to her poems, she is able to present some of the more complex emotions associated with courtly love and she describes exactly this in her postface:

In Jacques Derrida's *Mal d'archive*, which I read wandering the streets of Lisbon in the February rain, I discovered a *mal d'archive* that his words do not anticipate, one which in *tone* approaches the Galician/Portuguese untranslatable word *saudade*. Derrida "sounds like" the medieval *cantigas de amor*. (2007b: 143)

For Moure, Derrida sounds like the past and for us then as her readers, the *cantigas* start to sound like Derrida. As they do and as we listen to this echo or 'added Chinook wind', we are invited to reconsider these poems and think again about the range of psychic angst experienced by the troubadours who composed them.

Re-Creating the Archive: Moure's New Index of *Cantigas* and her Pinpricked Pages

It is not just the strips of Derridean text on Moure's 'translucines' that add these new layers of meaning to the *cantigas*. They are complemented throughout the middle section of these poems by pinprick marks and an incredibly eye-catching approach to the indexing and authorial attribution of each poem. As Isabel Moore has rightly suggested, 'Book Two's "Befallen II" offers *O Cadoiro*'s most explicitly typo-graphic anatomy in the punctured and punctuated *translucines of Calgarii Mourii*' (2012: 48). Puncturing the pages of the 'translucines' with a needle and imitating this act in the punctuation she adds to the text of these poems, Moure draws our attention to the materiality of the facsimile songbooks she studied in Lisbon. Her purpose in doing so seems to be to capture the act of reading the *cantigas* not in their original format, but as a 'copy of a copy of a copy' (2007b: 140).

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

Indeed, when we look at the 'transluçines', one of the first parts of the page to stand out (after the strips of Derridean text) are the small constellations of pinprick marks dotted around the poems. As an allusion to the work facsimilists must carry out in order to re-create manuscripts, these pinprick marks serve to capture the elements of the facsimile songbooks that reveal they are copies of an 'original'. In other words, Moure is seeking to capture those markings from the 'original' manuscripts that were transferred to their facsimile copies. Having created her 'transluçines' and replicated the songbooks to the extent she can, Moure's 'facsimile' page is then, according to Sheppard, exhibited in a museum (2016: 95) prior to being scanned and added to *O Cadoiro*. In the same way Moure felt that she was 'reading a copy of a copy of a copy' (2007b: 140), our act of reading the 'transluçine' is therefore defined by similar layers of copying. The physical marks we find in *O Cadoiro* sit on pages that were copied from the 'transluçines' Moure exhibited in a museum, which were copied from the facsimile copies she worked with in Lisbon, which were copied from the 'original' manuscripts, which, for Moure, were never original at all but only ever a copy of something that had been transmitted orally. In other words, and as Moure herself has put it, 'the original exceeds our grasp *always*' (Moure 2007b: 140).

The inaugural speech Chus Pato gave to mark her investiture into the Royal Galician Academy in September 2017 reveals another possible means of interpreting Moure's pinprick marks. Pato, in Moure's translation of her speech, says that:

Millennia pass over the voice, over the words and once again the
needles return to poke into and embroider the fabric of the voice,
the oral fabric articulated in the voice, then someone, anyone, writes

Cloud
Fir (Pato 2018: 10)

Here she considers the close connections between voice and text, most importantly the way in which a needle can return, after multiple thousands of years, to 'poke into and embroider the fabric of the voice'. Moure's pinprick marks are not simply saved for marginal moments on the page but begin to form part of the text itself as she replicates how the manuscript presents certain phrases if they appear more than once in the poem. Here is where we see the needle which punctured the page start to 'embroider the fabric of the voice' and infiltrate the text of Moure's poems. This is particularly the case in those 'transluçines' that follow the middle section of the photographed or scanned poems and one significant example of this is '[B]y god my lovely in great ache', a poem that Moure attributes to 'Nuno Fernandez Torneol' and corresponds to his 'Par Deus, sennor, en gran coita serei' [106, 13]. The eleventh line of this poem, 'As f.y.m.e.d.a.t.y.s.b.r.n.', directly mirrors, as it does in the *cantiga* in the *Cancioneiro da Ajuda*, the fifth and sixth lines of the poem: 'from yours my eyes depart. and / to yours so beautiful return not.' (Moure 2007a: 114). It is through adding these full-stops to her page that Moure is able to weave the visual and the textual together, calling to mind the medieval script in front of her and rendering it in ways that are accessible to her as she works both with her keyboard and a needle.

Looking closely at the 'transluçines' also reveals how Moure has archived her work in a way that is reminiscent of early approaches to

'Translucinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

11

Fifteen readings by Moure
are available on *Lyrikline*, seven
of which are from *O Cadoiro*:
<[https://www.lyrikline.org/en/
poems/lisbon-sleeping-12613](https://www.lyrikline.org/en/poems/lisbon-sleeping-12613)>.

indexing the *cantigas*. In her postface, Moure reveals that she views the 'archival numbering' and names of troubadours she finds in the *cancioneiros* as part of their text:

The exchange from one language to another occurs, above all, on the level of tropes, soundscapes. At the same time, the poems incorporate formal structures of archive (use archival numbering, and the names of troubadours, as part of what is "written"), the material substrate of the *cantigas*. (Moure 2007b: 142–43)

In response to this, at the end of each of the 'translucines' sits a combination of Roman numerals and Arabic numbers. These numbers are so much a part of Moure's work in *O Cadoiro* that when she read seven of these poems aloud for the site *Lyrikline*, they formed part of her reading.¹¹ Taking one 'translucine' as an example, we can explore which indexing systems Moure adheres to and which she departs from. '[O]ne day I saw my lovely one' ends with: 'CXCI (175.2) [282] #342' (2007a: 104). Here the Roman numerals, 'CXCI', reveal that Moure has based this 'translucine' on 'Un dia que vi mia senhor' by Roi Paez de Ribela which is conventionally given the code A191 according to its position in the *Cancioneiro da Ajuda*. The numbers that appear in brackets, '(175.2)', go on to replicate Giuseppe Tavani's indexing system. However, if we follow these, we find that there is no *cantiga* 175, 2. Instead, what Moure seems to do here is pay homage to Tavani's index system without adhering to it entirely. The next numbers, '[282] #342', then seem to replicate the classificatory system proposed for Galician-Portuguese lyric by Jean-Marie D'Heur (1975), but neither of them leads us back to A191. What we can see, however, is that A191 is listed as 282 in Elza Paxeco Machado and José Pedro Machado's edition of the *cantigas* (1949–64). We can also see that the same *cantiga*'s reference in the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* is B342 so although Moure is not exactly imitating the systems devised by these four philologists, she is making a clear effort to capture and reflect the significance of their work.

Moure's interest in their indexes, particularly that of Tavani, is also reflected in the list she includes at the end of her postface and calls 'O meu cadoiro – os nomes: 161 troubadours, 150 years, 1693 poems'. Although the numbers she gives to poets in her 'cadoiro' sometimes coincide with Tavani's index system, this is not always the case, which is what we find here: 'Roy Paez de Ribela' appears in her index as '150' and in Tavani's as '147' but is listed below the 'translucine' as '175'. Moure clarifies in her postface why this happens:

In response, I wrote complaints of my own, enacting, mixing and echoing, translating but two or three poems and enclosing them among those that are sheer invention, and attributing my own poems impulsively to whichever troubadour's name was most proximate in my notebooks. (2007b: 142)

Her 'impulsive' attribution of troubadours' names to *O Cadoiro* foregrounds multiple questions around the nature of authorship. These questions are certainly not unique to her 'translucines' but seem particularly relevant here since the 'Ajuda Codex' is a nameless manuscript. In his work on *O Cadoiro*, Rob McLennan touches on this and describes how Moure translates 'Galician-Portuguese into an argument about authorship'

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

12

As Moure notes in her
thanks (2007a: 135), this poem
first appeared in French in an
anthology published by Nicole
Brossard (2006: 106–07).

(2007). It is precisely those moments where she writes the name of a randomly chosen troubadour at the end of her 'transluçines' which capture the essence of this argument. Having adopted a role akin to archivist and with her index in hand, Moure asks us to consider how *cantigas* have been attributed to certain poets. It is then in signing her 'transluçines' according to impulse that she exposes one of the potential limits she finds in the archive, namely that the information we often take as being 'original' and 'true' (in this instance, authorial attribution) is only ever 'original' and 'true' in as much as we believe the archive to be 'original' and 'true'.

As she captures her own archive fever in this way, she also captures that of another reader of the *cantigas*, Angelo Colocci. Prior to the 'transluçines' and immediately preceded by the title '*devenue le sujet spectral: L'YRIC POETR'Y*' sits Moure's poem 'written upon an erasure *rriam*'.¹² This poem reveals her interest in the orthographical forms and annotations that appear in the facsimile *cancioneiros* she viewed in Lisbon. As Moure delves into the written words and symbols she finds, she points towards how she will recreate these features of the archive in her songbook:

partially erased
written upon an erasure
with a horizontal line
written upon an erasure in the right margin partially obliterated
partially smudged written also in left margin
erasure between these words erasure of the i after s
second e superposed above er.
in left margin in light ink: 7. (Moure 2007a: 72)

Perhaps the very first philologist to have studied medieval Galician-Portuguese lyric, Colocci was behind the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* and the last of the ink marks Moure mentions here. Many scholars recognize that his philological work was defined by a quest to find the origins of the Italian language. Antonio Augusto Domínguez Carregal, for example, notes that 'Colocci busca, então, apoio em outras línguas poéticas medievais, como o galego-português, o occitano ou o próprio italiano antigo, para justificar as suas escolhas para a configuração do italiano ilustre' (2008: 38). The *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* in particular bears traces of his quest for the Italian language in its margins and sees him mark the page in multiple ways, including with one symbol that looks like an inverted number 7. This marking first appears in the manuscript on B f. 27r to the left of the fifth line in the first stanza of Vaasco Fernandez Praga de Sandin's 'Par Deus, senhor, sei eu mui ben' [151, 13] and it goes on to become one of the most common annotations he uses. In 'written upon an erasure *rriam*', we find Moure reveal her awareness of this marginal annotation.

However, this is not the only place we find the number 7 used by Moure in *O Cadoiro*. Her 'transluçines' are also dotted with it. Here they appear in those places we find a Tironian et used in the 'Ajuda Codex'. In the last five lines of the 'transluçine' attributed to 'Vaasco Rodrigues de Caluelo' and indexed as 'ccxcv (244,1)', for example, we find:

As you would wish it will be
that you may do me hurt 7 good
7 thus it is all in your will

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

to do what you would wish to do
For my lovely one i.i.n.i.m.p. (Moure 2007a: 107)

This replicates what happens on Folio 83v of the *Cancioneiro da Ajuda* where we see the Tironian et appear in the exact same verses in Vaasco Rodriguez de Calvelo's 'Per vos veer vin eu, senhor' [155, 6] (the *cantiga* this 'transluçine' is modelled on). Through the ways she uses the number 7 in the 'transluçines', we can see that Moure is seeking to visually recreate the archive and also perhaps capture a sense of Colocci's own 'archive fever' for the 'origins' of the Italian language. She does so with the tools she has to hand – a computer, some strips of paper, a needle, a set of coloured threads and her knowledge of multiple languages. In using these tools, she depicts herself not only as a translator of sorts of the *cantigas*, but also as their contemporary facsimilist and indexer, all three roles fusing into one as she carries out her unique work as a 'transluçinator' of medieval Galician-Portuguese lyric.

Conclusion

What remains now is for us to ask ourselves what the impact of Moure's additions to the *cantigas* is. There are many possible responses to this question: Kirsty Hooper has spoken about *O Cadoiro* in terms of networks of relation and what it means for Galicia's place in the world (2011), Moore has looked at the book in relation to queer studies (2012) and Sheppard in relation to a concept he calls 'lyric resistance' (2016). My own response to Moure's *cancioneiro* and the 'transluçines' within it ties into the realm of contemporary medieval studies and what *O Cadoiro* can mean for how we understand our own place in time. In their book *The Contemporary Medieval in Practice*, Clare Lees and Gillian Overing explored how the work of writers like Moure can be experienced 'as forms of translation that, in turn, translate us; they enable us to be in transit, and to remain open to the generative possibilities of both the contemporary and the medieval' (2019: 93). For those who read *O Cadoiro*, as it was for me, the possibility of being 'translated' by Moure's 'transluçines' is high. These are poems that make us think deeply about our own place in time and about how the past can be brought forward into the present. They invite us to witness times, places, languages and people coming together and to see how one singular transtemporal community can be united by a form of poetry that began to thrive eight hundred years ago. As they do so, they revive these poems, inspire us to think afresh about the complexities of emotions captured by the medieval troubadours who composed them and perhaps most excitingly of all, remind us to look out for all those ways in which we can glimpse translucent moments from our medieval past in our lives today.



'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

Works Cited

BERNSTEIN, Charles, 2010. *Program Two: Conversation with Charles Bernstein*, online podcast recording for *Close Listening*, 21 February 2010 https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Moure/Moure-Erin_Close-Listening_conversation_2-21-10.mp3 [accessed 3 October 2022]

BROSSARD, Nicole, ed., 2006. *Baiser vertige* (Montreal: Héxagone).

DERRIDA, Jacques, 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press).

—, 2017. *Mal d'archive* (Clamecy: Galilée).

D'HEUR, Jean-Marie, 1975. *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIII–XIV siècles). Contribution à l'étude du "corpus des troubadours"* (Liège: Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège).

DOMÍNGUEZ CARREGAL, Antonio Augusto, 2008. 'Análise de algumas das notas lingüísticas de Angelo Colocci aos cancioneiros galego-portugueses B e V', *Cadernos do CNLF* 11/5: 34–40.

FERREIRO, Manuel, ed., 2018. *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, <http://universocantigas.gal/> [accessed 3 October 2022] ISSN 2605–1273.

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

LEES, Clare and Gillian OVERING, 2019. *The Contemporary Medieval in Practice* (London: UCL Press).

MACHADO, Elza Paxeco and José Pedro MACHADO, 1949–1964. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional: antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário*, 8 vols (Lisbon: Revista de Portugal).

MOORE, Isabel A, 2012. 'Lyric Fever: Erin Mouré and the Queer Anatomy of Lyric Life', *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 45/1: 35–53.

MOURE, Erin, 2007a. *O Cadoiro* (Toronto: House of Anansi Press).

—, 2007b. 'O Cadoiro postface', <https://cdn.shopify.com/s/files/1/0276/4619/t/19/assets/OCadoiropostface.pdf> [accessed 3 October 2022].

—, 2012. 'Transnational literacies', *Jacket2*, <https://jacket2.org/commentary/transnational-literacies> [accessed 3 October 2022].

—, *Lyrikline*. <https://www.lyrikline.org/en/poems/lisbon-sleeping-12613> [accessed 3 October 2022].

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

NOVONEYRA, Uxío, 1999. *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rutas* (A Coruña: Xunta de Galicia).

—, 2019. *Book of the Courel: The Uplands*, trans. by Erin Moure (Montreal: Zat-So Productions).

PATO, Chus, 2017. 'Baixo o límite', <http://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/319> [accessed 3 October 2022].

—, 2018. *At the Limit*, trans. by Erin Moure (Montreal: Zat-So Productions).

PATO, Chus and Erin Moure, 2014. *Secession by Chus Pato: The Erin Moure Translation. With, Insecession by Erin Moure, her Chus Pato echolation* (Toronto: BookThug).

SHEPPARD, Robert, 2014. 'Robert Sheppard: On Erin Moure's O Cadoiro', <http://robertsheppard.blogspot.com/2014/03/robert-sheppard-on-erin-moures-o-cadoiro.html> [accessed 3 October 2022].

—, 2016. *The Meaning of Form in Contemporary Innovative Poetry* (Basingstoke: Palgrave Macmillan).

SILVA, Miguel, 2019. *Neotrobadorismo 2.0: Rosalía, J Balvin e Álvarez Blázquez*, online video recording, 11 February 2019, https://www.youtube.com/watch?v=6_CPIC2MH6Q [accessed 3 October]

TAVANI, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Rome: Edizioni dell'Ateneo).

ZENITH, Richard, trans., 1995. *133 Galician-Portuguese Troubadour Poems in Galician-Portuguese and English* (Manchester: Carcanet in association with Calouste Gulbenkian Foundation and Instituto Camões).

Article

Unha poética da dor desde a extimidade na arte verbal e visual de Emma Pedreira

Inma Doval-Porto
Universidade da Coruña

Keywords

Emma Pedreira
Extimity
Pain in Literature
Interartistic Relations
Psychoanalysis in Literature
Contemporary Galician Poetry
Multifaceted Authors
Art and Illness

Palabras clave

Emma Pedreira
Extimidade
Dor na literatura
Relacións interartísticas
Psicanálise na literatura
Poesía galega contemporánea
Autoras multifacetadas
Arte e doenza

Abstract

This article focuses on one of the most unique voices of Galician literature, Emma Pedreira, a multifaceted creator with an extensive written production and also a very interesting, although not as widely known, artistic production. This article analyses the psychoanalytic dimension present in some of her verbal-visual work, especially in her poetry collection *Para saír deste lugar*, paradigm of this interaction between different art forms. The constant presence of a poetics of extimity manifests itself in a duplicity of the lyrical self and in a nomadic subjectivity always alternating between a voice that lacerates and tortures and another that seeks an escape but is at the same time unable to avoid the pleasure that the pain itself causes. The article also reflects on other aspects such as animal allegories, emotional cartographies of resilience, the fragmented body, and the existence of metapoetic elements that may be common and extrapolated to other lyrical and artistic works by this author.

Resumo

Este artigo achégase a unha das voces máis singulares do panorama literario galego, Emma Pedreira, creadora poliédrica, que conta no seu haber cunha amplísima produción escrita e tamén cunha produción plástica non

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

menos interesante, aínda que máis descoñecida. O obxecto do noso estudo céntrase na análise do aspecto psicanalítico presente nalgúns dos seus produtos verbo-visuais, especialmente no último poemario publicado, *Para saír deste lugar*, paradigma desta correspondencia inter-artes. A constante presenza dunha poética do éxtimo maniféstase nunha duplicidade do eu lírico e nunha subxectividade nómade en continuo devir entre unha voz que lacera e tortura e a outra que procura unha fuxida e, asemade, non é quen de evitar o pracer que a propia dor lle causa. Alén desta cuestión, reflexionaremos sobre outros aspectos como as alegorías animais, as cartografías emocionais de resiliencia, o corpo fragmentado ou a existencia de elementos metapoéticos que poden ser comúns e extrapolábeis a outras obras líricas e plásticas da súa autoría.

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto



Unha poética da dor desde a extimidade na arte verbal e visual de Emma Pedreira¹

Emma Pedreira (1978-) é unha das autoras galegas máis prolíficas na actualidade, con máis dunha ducia de poemarios publicados que se complementan con obra narrativa e ensaio. A súa traxectoria literaria vén avalada por numerosos galardóns desde o recoñecemento en 1998 co Premio Johán Carballeira polo seu poemario *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999). Ao longo deste traballo centrarémonos nas súas pezas verbo-visuais,

non sempre publicadas nas canles tradicionais e, por tanto, máis descoñecidas ou, canda menos, que suscitaron unha menor atención e recepción crítica. Tras establecermos unha brevísima revisión da creación plástica e do seu diálogo coa escrita, realizaremos unha disección do seu último libro de poemas, *Para saír deste lugar* (2022), como paradigma desta correspondencia inter-artes. A lectura da obra será realizada desde o que identificamos como unha poética da extimidade e da dor e identificaremos os principais elementos que sosteñen esta hipótese. Alén desta cuestión, reflexionaremos sobre algúns aspectos presentes nos poemas e nas colaxes e que poden ser comúns e extrapolábeis a outras obras líricas e plásticas da súa autoría. Cruzaremos fragmentos dos poemas e imaxes con outros textos e outros artefactos visuais.

1

Traballo realizado no marco do proxecto de investigación 'La edición literaria en Galicia (1975-2000)', PID2020-119605RB-I00: parcialmente financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

Aproximación á obra verbo-visual de Emma Pedreira

A ligazón entre creación verbal e visual na obra de Emma Pedreira maniféstase xa nos albores do século XXI, nas primeiras pezas líricas que acompañaba de tintas chinesas e que publicaba en formato fanzine a finais dos 90. Atrás quedan xa *Polpa*, *Alentía* ou *Aldehido & Wicca*, publicacións do Colectivo Poético Humilladoiro onde a autora incluía os seus poemas e ilustracións co pseudónimo de Judas. Destes primeiros tempos son o poema de edición artística *Vikingo* (1999), cun limiar de Chus Pato e ilustrado coa mesma técnica; ou *Elsinore (poemas d'auga para Ofelia morta)* (2000), tamén en edición artesanal. Da boca sae a palabra e a imaxe, expulsa o aire que transforma a tinta soprada en figuras negras que se expanden na folla en branco; a figura feminina, na súa unión co elemento vexetal, é enviada oralmente do máis íntimo ao seu interior máis próximo, con quen convive, ao seu éxtimo, á escrita e á mancha plástica, para estenderse cara ao universal que escoita e acompaña.

Aínda que nestas primeiras expresións verbo-visuais non existe unha mímese ou hibridación entre ambos labores, axiña chegarán as irrupcións da palabra na imaxe ou das imaxes na escrita, habitualmente en forma de colaxe, dentro dos poemas ou nas capas dos libros, propias ou alleas. Dunha figuración caligramática na configuración do texto damos paso a outras composicións de poesía visual: colaxes e ensamblaxes que ela publica a modo de pezas independentes nas redes sociais dixitais. Estas obras adoitan ir acompañadas dun pequeno texto; porén, despois son aglutinadas en pezas maiores, a modo de series, en ocasións publicadas noutro formato, ben coma libro de artista (en papel ou dixital) ou ben en edición tradicional impresa. En todos os obxectos verbo-visuais existe unha experimentación coa linguaxe que pasa a ser representada no papel como signo, ben en forma de palabra ou ben como imaxe plástica, até perder, en ocasións, toda iconicidade. Neste senso podemos referir o título da súa última exposición: *Este*

Unba poética da dor desde a extimidade na arte verbal e visual de Emma Pedreira
Inma Doval-Porto

non é o poema, composta por unha serie de arte-factos poéticos onde a autora re-significa moitos dos elementos da súa linguaxe (Doval-Porto 2022b). En toda a súa obra visual teñen gran importancia os obxectos encontrados, procedentes do acaso, ‘l’object trouvé’, materiais de composición diversa, orgánicos ou artificiais que son transferidos ao papel coma quen escribe ou compón unha peza musical; cada un toma o seu lugar preciso, nun trazado topo-poético, un mapa corporal ou mesmo un atlas memorial ao modo do *Atlas Mnemosyne* warburgiano (2010). Como mostra de colaxes de substrato vexetal ou animal temos algunhas das *skincollage* e *mouthcollage*, singularidade propia de *femmage* onde o corpo é o soporte vivo e que a autora adoita subir ás redes sociais dixitais. No *mouthcollage*, como o propio termo indica, a boca é a peza axial. Neste caso, situámonos ante auto-presentacións ou *selfies* tirados despois da creación da colaxe-pel. Outros exemplos son a serie *As cicatrices son para o amante* ou, máis recentemente, a colección de *Wunderkamern* onde diferentes pezas son montadas ao modo dos gabinetes de curiosidades do Renacemento e Barroco. Na súa composición están presentes tanto restos de elementos naturais (vexetais e animais, especialmente insectos) como materiais artificiais diversos procedentes de cemiterios.

Fig. 1. *Wunderkamern I: Libro dos documentos que proban que non somos nada* (2022)



É habitual ver as súas colaxes e ensamblaxes en revistas de poesía visual como *La Jirafa en llamas*, *Cuaderno artístico* ou *Sonetos II* da editorial Babilonia. Outras pezas verbo-visuais son creadas como edición de artista, *Bífida* (2016) ou en formato dixital como o conto poético *Bicadora Duncan* (2021).

Para saír deste lugar: unha poética da dor desde a extimidade

Lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera (Lacan 2008: 246).

Emma Pedreira vén de publicar na editorial Urutau o poemario *Para saír deste lugar* (2022), libro que chega após tres anos de semi-silencio lírico, malia que ocupase o intervalo con outras expresións como a narrativa e o

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

ensaio e, sobre todo, por unha intensa produción plástica. Neste libro os poemas dialogan con colaxes de creación propia. Parte do seu contido foi desvelado en publicacións colectivas anteriores como no fanzine *Perfect Blue*, *Zinesfera 4*, de Malafera (2022), na antoloxía *Voces miñas* (Mendía & Pato 2022) e na antoloxía verbo-visual *Entre leiras e labores* (Doval-Porto 2022). As colaxes foron difundidas nas redes sociais dixitais *Instagram* e *Facebook*, acompañadas do cancelo *#saúdemental*. Aínda que o compoñente plástico é habitual nas súas obras literarias, como xa indicamos, non o é tanto que os libros publicados leven ilustracións propias; o máis común é que sexan outras persoas as que realicen a parte plástica e que ela, á súa vez, elabore *colaxes* para o interior ou a capa de textos doutras autorías. Con todo, hai excepcións anteriores á obra que analizamos, como é a capa que a autora realizou para o seu libro *As voces ágrafas* (2019). De facto, esta é a primeira vez en que incorpora as dúas expresións artísticas propias nun mesmo exemplar para crear un diálogo inter-artístico, unha peza verbo-visual. Por tanto, a publicación deste décimo quinto poemario contribúe a reforzar a súa posición nesoutro espazo, o das artes plásticas, eido onde, como indicamos, a autora é menos coñecida; preséntasenos así como unha autora polifacetada, nómade entre a palabra e a imaxe (Doval-Porto 2022).

Como xa fixera en *Antídoto*, o volume sae nunha edición bilingüe galego-castelán autotraducida.

Mira, escoita: eu non son así, pero ti aínda non o sabes. (8)

O seu primeiro verso incita ao silencio, á escoita atenta ante unha voz que desexa contar algo urxente sobre si, desvelar algo que queima e que é preciso botar fóra. Faino como unha narradora de historias, co propósito de espertar a curiosidade de quen le. Aínda máis, con esa actitude apostrófica presenta un desafío a entrarmos nun espazo íntimo e descoñecido, convídanos a atravesar un espello, aquel que devolve outra imaxe do Eu. Porén, a voz poética non é só a nós a quen interpela, axiña comprendemos que é precisamente á propia voz lírica, a un Outro Eu fragmentado, a un suxeito en escisión, a un álter ego ou a un espectro. De acordo con iso podemos establecer unha conexión coa inestabilidade do Ego expresada por Lacan na súa teoría do 'estadio do espello', que expresa que nos percibimos como entes fragmentados, escindidos en dous: un Eu e a nosa imaxe especular, o obxecto do noso desexo, unha alteridade, un Outro ou unha Outra que somos e non somos ao mesmo tempo.

O Outro ocupa Outro lugar, un espazo estranxeiro de si mesmo e, asemade, o mesmo lugar. Entrarmos nesoutro lugar, habitado pola sombra, supón avanzar por un campo minado que non devolve máis que ruína e morte. Emma Pedreira utiliza os seus poemas a modo de auto-análise psicanalítica do Eu lírico, o que conduce a unha indagación no máis próximo e descoñecido do Eu, no éxtimo, naquilo que temos de máis interior e que, ao mesmo tempo, non deixa de ser exterior; é ese exterior máis íntimo. Retomamos así, para a análise da obra, o neoloxismo de *extimidade*, creado e definido por Lacan en *La ética del psicoanálisis* (1958) e recuperado por Jacques Allain Miller nos seus cursos psicanalíticos de 1985 (2010):

Ponemos lo éxtimo en el lugar donde se espera, se aguarda, donde se cree reconocer lo más íntimo. En su lugar. [...]. En su fuero más íntimo el sujeto descubre otra cosa. [...] En el seno de mí mismo más íntimo que cualquier cosa que sea mía. (Miller 2010: 17)

O Outro é unha esencia auto-construída, non é posíbel vinculalo a un significado real porque só existe no noso interior, carece de corporeidade e contén unicamente significante. O outro é o desexo e tamén o gozo; é o que descoñecemos de nós, é ese ser estraño que nos habita e nos axita.

Mais aínda habería que engadir que o éxtimo se prolonga á relación entre o suxeito poético (dividido) e o seu lectorado ou público; da intimidade do que podería ser autobiográfico damos paso a unha proxección exterior e unha exposición pública, sempre en conexión co eu máis íntimo. Esa mesma proxección do éxtimo é o que Paula Sibilía (2008) refire como novas formas de subxectivación nas redes sociais dixitais, onde a intimidade é exposta ante a ollada do Outro até transformarse no que denomina intimidade como espectáculo. No caso da obra de Emma Pedreira poderíamos estendelo ás *femimages* que mencionamos na sección anterior. Agora ben, para alén do que podería ser entrar na análise dunha proxección autoral nas redes sociais dixitais, si podemos extrapolar esta cuestión á exhibición que a voz poética fai diante dese Outro que escoita ou le e a quen ela interpela.

‘Eu non son así’ escribe Emma Pedreira e ‘Je est un autre’ escribía Rimbaud a Georges Izambard; en ambos casos subxace a idea dese ser que non é o que aparenta, que é unha alteridade e, ao mesmo tempo, un ser nómade que se despraza nunha dualidade, un ente en contradición porque pode ser e non ser simultaneamente, ser Eu e ser Outro/a ou non ser como é. Un suxeito que é alguén composto, unha escisión en dúas negacións. Escribía Emily Dickinson:

I’m Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there’s a pair of us?
Don’t tell! they’d advertise – you know! (2014: 190)

Esta alienación, de retomarmos as reflexións lacanianas, produce en nós neuroses porque nunca podemos chegar a ser o que vemos na imaxe que se reflicte no espello; partimos, por tanto, dunha negación de nós e dunha perda, a do obxecto que desexamos. Sería tamén xerme da loucura, como salienta Miller (2010: 26): ‘Este Outro que me agita en el seno de mí mismo es una formulación adecuada para toda locura’. Sexa como for, o certo é que segundo avanzamos nos poemas observamos como as dúas esencias ou escisións do Eu entran en conflito, no que podería ser un ‘conflito neurótico’, de utilizarmos o termo de Freud (1923), o ‘Iso’ (para simplificar poderíamos identificalo co Outro e coas pulsións de desexo, amor, sexo e morte) entra en conflito cun Eu que procura a estabilidade e a auto-conservación.

Este desdoblamento do Eu lírico envórcanos nun debate entre a ferida e a súa sombra; o Eu familiar e a loucura, o *álder* ego perverso, encarnación do reprimido e maléfico, a nosa cara máis escura. Se nos desprazamos da psicanálise ao eido literario, deixouno escrito Stevenson na súa obra *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*: ‘that man is not truly one, but truly two’ e, anteriormente, Mary Shelley plasmáralo en *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. En *Para saír deste lugar*, a voz do poema corresponde a unha suxeita dissociada entre dous Eus, aquel que sofre e o Outro que perturba. O Eu que padece loita por liberarse dese Outro lacerante que tortura e, asemade, dá pracer. Sitúanos no ouveo dunha besta que non acouga, de quen está baixo o tormento dunha doenza física e mental que o escinde en dous.

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

2

Este texto deu lugar á
elaboración dun videopoema que
está accesíbel na canle de Youtube
de LP5 editora [https://youtu.be/
LziBFzHPsA8](https://youtu.be/LziBFzHPsA8)

Intuímos a presenza continua dun *Doppelgänger* que se manifesta en multitude de simboloxías, moitas delas animais: a serpe, ‘unha monstra saída de entre os breixos’ (42) ou unha sorte de ‘cabalos negros ao peito’ (62). A representación animal é reiterada en toda a obra da autora, non só na escrita senón tamén na plástica e adopta gran variedade de formas e tamén de alegorías e metáforas. Nos poemas que nos ocupan é frecuente a súa relación coa dor corporal, cun sufrimento extremo: a raposa que loita por desfacerse do cepo ou a rotura brusca do pracer que provoca a imaxe dos paxaros deitados no ceo ao contrapoñer aquela da serra eléctrica (14). A preferencia é sempre polos cánidos (raposa, loba, cadela, can, cachorra), que conectan coa ferocidade e a ferida. Son todas estas metáforas que se repiten en textos e pezas visuais da autora, aínda que neste poemario están ausentes das colaxes.

Sabes como doe isto?
O máis semellante a levar unha raposa
a debaterse nun cepo no medio e medio do esterno. (14)

Este fragmento extraído do poemario que analizamos enlaza directamente con estoutro procedente do poema ‘Di o meu psicanalista que’,² de *Antídoto*: ‘Son a raposa que sobreviviu sempre a todas as cacerías / —pero— levo todos os balíns incrustados’ (2018: 79).

A representación animal enlaza directamente cos postulados poshumanistas e ecofeministas, no senso de que establecen un símil entre a dor que o ser humano infrinxe á natureza salvaxe e aquela que sofre a muller por causa da dominación masculina (Nogueira Pereira 2023). Son dúas opresións que, no caso que analizamos, se multiplican, xa que a voz que é subxugada e torturada o é pola outra voz que, aínda sendo un *Doppelgänger*, toma forma lírica masculina e, a un tempo, conflúe nela toda a visión patriarcal da enfermidade física da muller, transformada en obxecto de saúde mental. Deste modo, a raposa ou a loba, femias de especies silvestres, que en ocasións a simboloxía ten asociado co escuro, os instintos inferiores ou o principio do mal (Cirlot 2006) deveñen en ferocidade e forza ante a violencia do ser humano.

En diálogo co poema anterior está unha colaxe onde a autora fai uso da nomenclatura dos elementos químicos, da táboa periódica, para construír a palabra ‘pánico’ e unha pasaxe lírica manuscrita que di: ‘desexo un fio negro e moi líquido do teu ollo claro ao meu ollo triste e que doa esa sutura para sentir que existo [...]’ (13), texto que repetirá xa mecanoscrito noutra colaxe en paralelo cun poema (41 e 42).

As conexións entre compoñentes gráficos literarios e composicións visuais son persistentes, polo que resulta doado establecermos certas relacións, dado que a autora ten un discurso moi consolidado onde a cuestión animal é unha constante. Durante dous anos, Pedreira ilustrou os relatos do proxecto ‘Un verán en Galeusca’, publicados no xornal *Nós Diario*. De entre todas as pezas rescatamos aquela que iluminaba un relato de Susana Sánchez Arins, ‘Danger’ (2019), onde a cabeza dun arao papagaio e dun Bóxer substitúen as de dúas figuras femininas. Trátase de animais humanizados ou humanas asalvaxadas? O can garda e protexe ante calquera perigo, cando está ben amestrado, así tamén, no sistema patriarcal e androcéntrico, se adestra á muller nos coidados das crianzas para limitar aquilo que sempre foi considerado natureza libre e irracional, fóra do logos e por tanto, próxima a outras especies salvaxes. ‘Pánico’ / ‘Danger’, dous vocábulos que

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

alertan de algo próximo á morte ou dunha sombra que espreita e ameaza con resgar o equilibrio.



Fig. 2. Ilustración para o relato de Susana Sánchez Arins, 'Danger', publicado en Nós Diario (2019)

O maxín zoográfico de Emma Pedreira é amplo. Porén, ela ten as súas preferencias. Alén dos cánidos, os insectos:

Mastigo as pétalas da miña violeta conxelada.
As asas irtas dun insecto desecado ao sol.
Cada unha das túas páxinas.
Crepito como un lume moi vello.
O meu nome fala do cansa que estou. (28)

De novo, identificación entre o eu enunciado e o animal que padece, nunha composición paradoxal que dilata o conflito do eu lírico. A boca é o eixo central nesa tensión, mastiga e manca, devora lentamente unha flor conxelada na dor similar á que provocaría o desmembramento dun artrópodo, coa mesma boca ou co queimar do sol? Mastiga pétalas coma insectos e coma páxinas, palabras que se esgotan no propio nome, pesado —pedreira— nunha licencia confesional. Eses pequenos animais domésticos que se filtran polas gretas da casa, entran no colchón como na pel nun tránsito poshumano metamórfico que culmina no reino vexetal (62 e 68). Na parte máis plástica, os preferidos pola autora son os lepidópteros, as bolboretas, símbolo da transcendencia e do renacer, que poboan algunhas das pezas visuais: Fig. 3.

A sombra preséntase na obra coma un inconsciente que nos quiere dominar, unha identidade que non fai senón invadir o noso espazo, algo similar ao que acontece nos trastornos dissociativos de personalidade, especialmente no trastorno bipolar.

Lembremos como en *Antídoto* (2018) tamén introducía ese diálogo coa sombra, elemento que repite insistentemente nos poemas, e tamén esa dualidade: 'QUERIDO ESPECTRO (podo chamarte espectro? / Roldas sen facerte firme, ente ou demo, levas un morto / cargado. Se cadra poderían ser dous)' ou nestoutro: 'QUERIDA SOMBRA, / parte máis pesada de min, [...]' (Pedreira

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

2018: 17 e 19). Son moitos os fíos que se urden entre un e outro libro, ás veces poden semellar unha continuidade. É máis, curiosamente, os dous libros finalizan coa mesma palabra: 'nada'. Porén, é certo que poderíamos rescatar pezas de moitas das súas obras e encaixalas, como tan habilmente fai ela nas súas colaxes, e o resultado continuaría a ser unha trama de eus múltiples e suxeitos fragmentados.

A bilocación que se produce entre as identidades trasládase á división do corpo e, asemade, condúcenos a espazos paralelos, o doméstico (*Heimlich*) e o lugar que oprime, o ocupado polo sinistro (*Umheinlich*), aquel que se presenta coma un cárcere, un alxibe, unha casca, unha páxina ou unha casa en ruínas.

O corpo fragmentase coma os cascallos da ruína, ao igual que o facía a casa da infancia que agora só habita na memoria; a casa, parte do desexo perdido, unha falla que se vive como rotura coa nenez. A través dos versos e das colaxes, a autora estende fíos emocionais, cartografías memoriais de resiliencia a partir da ferida e da enfermidade da voz lírica: 'Aquí aínda vive alguén. Nesta cova, neste refacho ardido, neste poro queimado vive un ser. Desvívese' (22).

Anteriormente, no seu poemario *Antítese da ruína* (2011), aproximábanos a esta mesma aporía de abandono e ocupación nun lugar que é a casa pero tamén é o corpo:

Hai un lugar inconfesábel arredor dos ósos. Algo que ten que ver
cun espazo de frío]
e de sentirme ocupada por unha cabeza interior
onde todo o que se proxecta é a capacidade de ver as cousas mortas.
(Pedreira 2011: 27)

Como xa avanzamos, o Eu é inestábel no pensamento lacaniano e está fragmentado. Tamén o corpo é fraccionado en pezas independentes. É a boca, coa gorxa, orificio de pracer e de dor, unha cavidade pola que trabamos, tragamos, atragoamos e trousamos; e é, este órgano, xunto co verbal das súas accións, elemento axial en toda a obra pedreirana, tanto



Fig. 3. Para saír deste lugar (40)
Fig. 4. Para saír deste lugar (22)

na escrita como na plástica. Analiza Miller como o Outro, no pensamento de Lacan, asume o 'estatuto de objecto oral [...] al estilo oral de los desahogos amorosos' (2010: 264) e así tamén sucede nalgúns dos versos: 'Pero segues a trabarme' (10). O oco bucal humano confúndese co bestial que devora e traba en toda a creación verbo-visual da nosa autora; tamén é a boca devoradora de animais non humanos: insectos, paxaros, ósos que se atragoan na gorxa; igualmente trousadora de vexetais, perdas e palabras.

No ano 1929, Georges Bataille, nunha das entradas do *Diccionario crítico* que elaborou xunto a Michel Leiris e que despois sería recollida nun volume con outros ensaios do autor, incluía a boca coma órgano que enceta o corpo e tamén o máis voraz e violento, mesmo caníbal, algo que crea un vencello entre o animal salvaxe e o humano, especialmente, o ser humano trastornado. Deste modo, a animalidade ou os impulsos violentos libéranse pola boca (Bataille 2003). Marta Segarra (2014) reflexiona sobre a ligazón existente ente os orificios corporais e como os que presentan maior ilación son a boca e a vaxina, como tamén existe entre a morte e a comida, entre a comida e o sexo ou entre boca, morte e sexo. A boca, como órgano excretor que expelle e evacúa, tamén o fai coa palabra que expulsa:

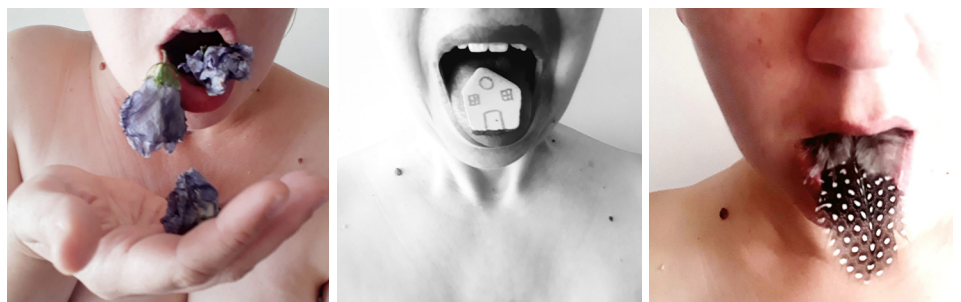
[...] Agocha tras das nádegas letra por letra
boca e cona e dentes e axila
e degusta, como fai a invidencia, con outro
sabor no padal todas as demais maneiras
de decidir como electrificarse. (56)

O poema onde se inclúe este fragmento será repetido na páxina 58 coa substitución dalgunhas palabras por silencios. A 'boca rota' e 'fendida', 'a miña cona roturada' (67), son parte dun relatorio de fragmentos do corpo.

Poderíamos citar exemplos de calquera texto onde están presentes a boca e os seus elementos ou conexións (lingua, gorxa, dentes), así como as accións verbais dos mesmos. Referimos aquí un par de versos extraídos da súa primeira obra lírica publicada: 'Achégome coa lenta raigame dunha gorxa en ruínas a percurar en ti a inútil proximidade / do tacto' (1999: 22); ou a significativa anáfora daqueloutros do libro *Os cadernos d'amor e os venenos* (2002):

que ningunha man se atrevese no perigoso dique da miña
boca muralla
boca vermella boca proclama boca incesto
boca raíz
que se trepanou entre as mans como o retorcido pescozo dos armiños
boca traizón nación provocación lugar doenza
boca mortalla. (44)

Fig. 5. Varias mouthcollage publicadas en Facebook e Instagram entre 2019 e 2022



Así como a boca devora, a ferida, outra cavidade do seu imaxinario, é a resposta doente, resultado da fereza do Outro, da boca, do obxecto oral, orificio aberto e carnal que acolle o dano, supura sangue, mais tamén fala. Porque todas as feridas, chagas, vesículas, todas as gretas e fendaduras corporais falan, todo o que abre no corpo fala, como salientou Cixous: '[...] toutes les ouvertures des corps ont toujours parlé depuis la nuit des temps [...] tout ce qui l'ouvre parle [...]]' (Cixous 2006: 39). Como as físgoas parlantes do corpo de Eve, a nai de Hélène Cixous, aquelas que a filla percorría cada día mentres estendía a pomada reparadora, as feridas exhalan a súa voz doente no texto de Emma Pedreira, expulsan a palabra. Así tamén noutros poemas da autora ou nas colaxes que publica nas redes sociais dixitais, como podemos observar naquela publicada en Facebook a partir dunha reapropiación dunha fotografía dunha obra que Maribel Nazco realizou en 1977. O texto que acompaña a montaxe pedreiraña reza: 'Sabía que certa ferida volvería falar-me'. Emma Pedreira resga a imaxe como o propio corpo da metálica abstracción humanizada da artista canaria que despois pecha con grampas para dar inicio a un proceso de cicatrización, atentamente observado desde o ollo interior. Porén, a cicatriz permanece e a ferida sangra de novo. A peza orixinal de Nazco foi creada cun elemento frío, aluminio traballado con ácidos que, no entanto, representa un elemento cálido, a fusión de dous corpos humanos; a rotura da continuidade dunha organicidade formal suxire unha agresión que provoca a ferida e a fuga posterior da palabra-sangue.

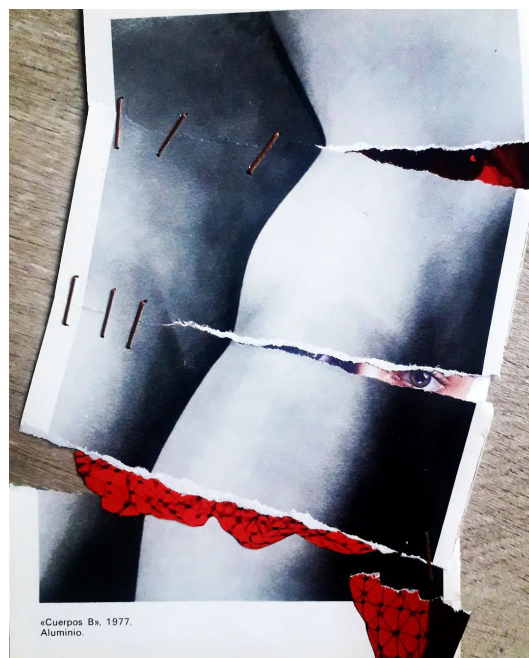


Fig. 6. Colaxe subida no seu Facebook
o 1 de marzo de 2022

Regresamos ao poemario *Para saír deste lugar* onde esoutro lugar escraviza e domina e é preciso atopar unha greta, un oco por onde fuxir: 'volvo acender todas as alarmas, pechar as comportas do cárcere para / que non haxa fugas' (32). Fuxir para non desaparecer devorada: 'Dentro da túa sombra fágome o' (20). Volverse o é volverse 'nada'; da ausencia do ser é de onde este nace, todo comeza nese o, todo se inicia de novo, xermina despois da devoración, da ruína ou do baleiro. Porque, como indica Miller (2010: 31), '[...] hay precisamente un afuera en el interior' e saír deste lugar é realmente expulsar o outro, ese fóra que está dentro de nós.

No entanto, existe unha esperanza que permita saír dese lugar? Carl E. Jung (1970) optaba pola integración da sombra dentro da nosa personalidade, o que evitaría o risco de disociación. O eu poético de *Para saír deste*

*Unha poética da dor desde
a extimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

lugar desexa unha proxección única que é ofrecida a través dunha metáfora da unión corporal dxs amantes:

Cae o papel pintado como unha saba.
Detrás, a humidade do teu corpo.
Embaixo, a humidade do meu corpo.
Non digamos nada ata que consigamos
proxectar unha mesma sombra. (24)

Agora ben, de regresarmos ao pensamento lacaniano, a saída para evitarmos a escisión do eu é a linguaxe (construída no gran A), que evitaría a precipitación do Eu na angustia. Esa linguaxe da dor é unha poética que procede do éxtimo. Nos poemas do texto que analizamos, o suxeito escindido ten unha saída ou salvación, a palabra que se opón ao silencio [...] e, por tanto, á morte, ao Outro especular:

A incontinencia bota capa tras capa tras capa escuridade
e silencio e morrer de ganas.
Non sabes ti o que eu daría por. (38)

O silencio é incontinencia, pulsión de desexo, rotura do suxeito, ferida e dor:

Un só dedo remexe o fume e procura o bombeo do silencio
da aorta ao pube, da femoral ao pulso,
da carótida ao labio xa púrpura de incontinencia. (52)

No entanto, non debemos identificar a palabra como algo que constrinxen ou limita a expansión do Outro, senón como un elemento libertador carente de significado e pleno en significantes que nos guía na saída dese Outro lugar. A través da palabra o eu lírico exhibe a súa dor como o faría nunha auto-psicanálise para conseguir unha autarquía do Outro eu maléfico: da terapia/sanación desprázase até a exposición pública do eu éxtimo: '[...] Neurose, hipérbole, palabra non dita [...]'. (82)

Se eliminamos a palabra queda o silencio, o espazo baleiro e a morte:

Proba a eliminar a palabra _____ cando fales do meu _____ [...] _____ . Agocha tras das túas nádegas letra por letra / boca e _____ e _____ e _____ / e degusta, como fai a invidencia, con outro / sabor no padal todas as _____ / de decidir como _____ . (58)

Tamén a imaxe é linguaxe e ferramenta de expulsión, actúa como elemento que complementa o verbo, insiste na simboloxía e incorpora novas alegorías, como é a semiótica da cor e a perda de iconicidade, que nos sitúa no espazo do significante. Emma Pedreira adoita traballar na súa obra lírica e visual con tres cores fundamentais: o branco (silencio), o negro (dor e morte) e o vermello (sangue ou ferida). Entre elas non hai cortes abruptos, senón tránsitos lentos: gris, azul, maxenta ou púrpura. En practicamente todas as colaxes dominan esas tres cores, en todas elas a vida débatese coa dor e a morte. Nos textos, o branco está nos baleiros, na ausencia da palabra, nalgúns imaxes verbais coma o leite ou a saba ou

na luz; o negro no carbón ou a lousa, nos cabalos, na sombra; o vermello no púrpura, na boca, nos beizos ou no sangue.

Cómpre salientar o paralelismo que existe entre a relación inter-euóica e unha relación de amor tóxico que flutúa entre a sublimación ou satisfacción do desexo e a negación. O espectro ou a loucura materialízanse no corpo dun amante salvaxe que aflixe, tortura e dana: ‘O repentismo. A sacodida. O lóstrego alampando. [...] A DOR. [...] Ignición. Orgasmo’ (46). O eu enunciativo non está escindido en dúas partes iguais senón que unha é escrava da outra, quen impón a súa vontade e é, asemade, obxecto do desexo do Eu subxugado. A pulsión sexual que supón o Outro lacaniano, ou o Iso freudiano que dirixe as pulsións sexuais do noso inconsciente, domina e somete ao eu desexante. A privación do desexo, a perda da imaxe especular, non fai senón aumentar o noso desexo.

Ser o cociente da nosa potencia, unha cifra marxinal. A hora vintecinco foi para ti, amor, polo que aínda será que non existes. [...] Foi insostible a sensación desta perda. Cada vez que desprendías a última palabra eu loitei por sobrepoñer unha antepenúltima. Eternizar o minuto sesenta. O traspés no segundo cincuenta e nove. A desaparición.

E agora onde dixen reino digo medo. Onde amor, cicatriz. Onde amor, hipnose. Onde amor, curiosidade. Onde dixen desexo e puxen o teu nome prendeu a compulsión. Neurose, hipérbole, palabra non dita. Ansiedade sinónimo da pena. Mal de altura, estas bocas. Onde nós, dano. Onde eu, nada. (82)

O filósofo sul coreano Byung-Chul Han refire a ausencia de mostras de dor na sociedade contemporánea occidental, que son enmascaradas por unha inexistente exposición pública da ledicia, continuamente exhibida nas redes sociais dixitais. Este falso positivismo impón o excesivo consumo de fármacos para poñer fin a calquera padecemento. Vivimos, dalgún xeito, nunha especie de anestesia colectiva. Porén, fronte ao que el denomina sociedade paliativa, opón a necesidade dun retorno á manifestación da nosa dor que debe mesmo regresar na expresión artística: ‘el arte tiene que poder resultar chocante, molestar, perturbar, e incluso tiene que poder doler’ (2021: 17).

Os vinte e nove poemas e as doce colaxes feren e atravesan porque *Para saír deste lugar* si perturba e doe; ofrécennos unha dor comparábel a esa raposa á que atravesa o cepo ou á tortura máis perturbadora, á que, coma unha agulla, escaravella até perforar a derme e fugar no óso, silandeira, coma un murmurio, mesmo baixo o disfrace do pracer: ‘Un aleteo que titila / as túas sílabas / xusto aquí’ (14). Chantal Maillard (2019) escribiu que algo universal como é calquera padecemento, algo en que todas as persoas nos recoñecemos, transfórmase sempre en algo individual, de quen o sofre. A dor lacerante que se transmite ao longo do texto e das colaxes de Emma Pedreira é persoal da suxeita que a padece, porén, aínda que ‘intransferible’ porque ‘nadie se duele por otro’ (Maillard 2019: 42), si é extrapolábel a calquera que o le porque ese é o poder da linguaxe, abrir gretas ou espazos de liberación, fendas a través das que se poidan producir interferencias e transitar do individual ao universal. As brechas ábreanse non só nos cercos que creamos como protección, senón tamén naquilo que excede os límites da linguaxe, no seu fóra. Así, na brecha hai unha abertura que conduce ao exterior, a ese ‘fóra’ ou espazo común e animal, un espazo compartido onde

‘no hay yo, no hay alguien’; o fóra é un lugar de inocencia e o ‘poema es una señal de la inocencia’, engade Maillard (60). Pode así ser o poema unha fenda ‘para saír deste lugar’ e un fóra común onde as dores individuais podan ser exhibidas e compartidas.

Para enmascarar a dor hai paliativos que non abundan, benzodiazepinas, o ‘Pam-pam da nosa fe’ (23), cuxas caixas xa baleiras serven a Emma Pedreira de soporte para a incorporación e ensamblaxe de recortes de papel, obxectos tridimensionais e textos cos que elabora as súas *femmeage*. O medicamento é un elemento común en todas elas agás naquela que precede o miolo e ocupa unha páxina a sangue, unha *skincollage*, auto-presentación ou *selfie* da autora co rostro cuberto, en parte, por unha caveira que tamén é máscara e que nos lembra *X-Ray of my Skull* creada por Meret Oppenheim en 1964. O mito do *Doppelgänger* conclúe coa morte do ego a mans do seu dobre maléfico e o libro comeza no que sería ese fin, simbolizado tamén nese silencio tatuado no pulso. O autorretrato, situado no comezo do volume, procura, ademais, unha confusión entre a identidade ficcional e autoral.



Fig. 7. *Para saír deste lugar (2)*

A manifestación evidente de disociación do eu complementábase no formal nun dimorfismo de termos antagónicos mais complementarios, moitos deles en alusión aos elementos esenciais da materia: luz / sombra ou escuridade; lume, mecha, carbón, arder, sol, pólvora, lava, cinzas, fume / auga, xeo, conxelado ou frío. Como xa referimos, foi a propia autora quen realizou a tradución do texto ao castelán para a creación dunha edición bilingüe, o que lle permitiu introducir un novo elemento de disociación, o xénero, que pasaría desapercibido de lermos unicamente o texto nunha das linguas. Nas páxinas 18-19 a tradución ao castelán desvíase do orixinal galego coa intención de cambiar o xénero do eu: ‘Odio o vento. / Vólveme da tribo dos cans’; ‘Odio el viento. / Me vuelve de la tribu de las perras’. Neste senso, ao longo do texto utiliza a letra x para a substitución dos morfemas masculino e feminino. O primeiro caso conduce a unha dúbida sobre se o eu e a súa sombra comparten identidade de xénero; porén, a utilización continua do x fainos pensar nunha disociación tamén desta índole, nun Eu escindido entre dous suxeitos: un masculino e outro feminino.

A sombra, o álder ego, quen invade, asfixia, ocupa a casa e o corpo, esgaza, lacera, perfora, traba, electrifica, devora e queima; deixa un baleiro, unha metade orfa cando desaparece coa súa dor: 'Onde nós, dano / onde eu, nada' (82). Son estes dous versos os que pechan o poemario, coma un novo inicio ou un eterno retorno a ese mesmo lugar.

Conclusión

As imaxes verbais das creacións pedreiranas teñen continuidade nas visuais, nas colaxes e non unicamente no texto que analizamos, senón que a autora retoma o fío nun tecer continuo, unha obra total elaborada con retallos de memoria, dor e linguaxe. As alegorías repítense e toman forza nesta ilación: a casa, a ruína, o mundo animal e vexetal, o corpo fragmentado, a ferida, a doenza e a construción da subxectividade na multiplicidade do Eu.

Para saír deste lugar é literatura esixente, que diría Leyla Perrone-Moisés (2012), xa que precisa unha lectura e relectura atenta e reflexiva, coma quen desenvolve devagar un tesouro agochado tras multitude de capas térreas. Unha aproximación rápida podería desviarnos da súa esencia: a introspección no ser humano e na loita que establece coa súa sombra ou álder ego, coa súa extimidade; así como unha aproximación á neurose e mesmo á loucura. Afastaríanos de penetrar nesa poética da dor e da linguaxe como ferramenta de ex-pulsión que ela nos ofrece, a través da oralidade e das aperturas corporais; unha oralidade que se estende, alén do terapéutico, cara á presentación do Eu escindido. Emprázanos nunha poética que se prolonga do individual até o universal. Non obstante, non é un texto dunha linguaxe sofisticada ou hermética, senón que, de retomarmos as palabras de Byung-Chul Han, estamos ante esa mesma esencia da arte, a que molesta, perturba e doe.



Obras citadas

- BATAILLE, George, 2003. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, selec., trad. e prol. de Silvio Mattoni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- CIRLOT, Juan Eduardo, 2006. *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela).
- CIXOUS, Hélène, 2006. *Hyperrêve* (Paris: Galilée).
- DICKINSON, Emily, 2014. *Duzentos poemas*, trad. de Ana Luísa Amaral (Lisboa: Relógio d'Água).
- DOVAL-PORTO, Inma, 2022. *Entre leiras e labores: literatas-artistas, artistas-literatas. Antoloxía verbo-visual de autoras galegas* (Lisboa: Urutau).
- ___, 2022b. 'Este non é o poema', de Emma Pedreira [crítica]. *Palabra Comum*, 1 marzo de 2022. <https://palavracomum.com/este-non-e-o-poema-de-emma-pedreira-inma-doval-porto/>
- FREUD, Sigmund, 1923. *Das Ich und das Es* (Wien: International Psychoanalytischer Verlag).
- HAN, Byung-Chul, 2021. *La sociedad paliativa* (Barcelona: Herder).
- JUNG, Carl Gustav, 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Paidós Ibérica).
- LACAN, Jacques (2008). *Seminario 16. De un Otro al otro* (Barcelona: Paidós).
- MAILLARD, Chantal, 2019. *La baba del caracol: cinco apuntes sobre el poema* (Madrid: Vaso roto).
- MENDÍA, Gladys & Chus PATO (Eds.), 2022. *Voces miñas: Brevísima Antología Arbitraria Galicia-Venezuela* (LP5 editora) <https://lp5.cl/?p=2929>
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús, 2023. 'Poesía, expolio e degradación medioambiental. Lecturas desde a ecocrítica e o ecofeminismo', *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas* 8(1): 17-51.
- PEDREIRA, Emma, 1999. *Diario bautismal dunha anarquista morta* (A Coruña: Espiral Maior).
- ___, 2002. *Os cadernos d'amor e os velenos* (A Coruña: Espiral Maior).
- ___, 2011. *Antítese da ruína* (Santiago de Compostela: Centro PEN).
- ___, 2018. *Antídoto* (Santiago de Compostela: Alvarellos).
- ___, 2019. *As voces ágrafas* (A Coruña: Espiral Maior).
- ___, 2022. *Para saír deste lugar* (Lisboa: Urutau).

*Unha poética da dor desde
a intimidade na arte verbal
e visual de Emma Pedreira*
Inma Doval-Porto

PERRONE-MOISÉS, Leyla, 2012. *A literatura exigente. Os libros que não dão moleza ao leitor* (São Paulo: Folha de São Paulo).

SÁNCHEZ ARINS, Susana, 2019. 'Danger', *Nós Diario*, 6 setembro 2019, <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/danger/20190822143539083331.html>

SEGARRA, Marta, 2014. *Teoría de los cuerpos agujereados* (Tenerife: Melusina).

SIBILIA, Paula, 2008. *La intimidad como espectáculo* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).

WARBOURG, Aby, 2010. *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal).

Article

Intermedialidade e adaptación na banda deseñada galega

Antonio J. Gil González

Kenya Pineda

Universidade de Santiago de Compostela

Keywords

Intermediality
Galician Comics
Adaptation
Transmediality

*Palabras
clave*

Intermedialidade
Banda deseñada galega
Adaptación
Transmedialidade

Abstract

The growing perception of comics as an artistic and discursive manifestation of increasingly original, artistic and experimental forms has transformed its relationship with readers and also with other arts, gaining a place in the creation of transfictional and transmedial worlds, sometimes as its epicenter and other times as just another part of their narrative universes. In the Galician context, we are seeing more and more works that participate in these exchanges with other media. This article explores some significant cases of intermediality between Galician *banda deseñada* and literature.

Resumo

A crecente percepción do cómic como manifestación artística e discursiva de formas cada vez máis orixinais, arriscadas e experimentais transformou a súa relación cos lectores e tamén coas demais artes, acadando un lugar na creación de mundos transficcionais e transmediais, ás veces como o seu epicentro e outras como unha parte máis dentro do universo narrativo. No ámbito galego, observamos cada vez máis obras que participan destes intercambios cos outros medios. No presente artigo explóranse algúns casos significativos das relacións intermediais da banda deseñada galega coa literatura.



Cada lenguaje artístico se ve acompañado de un lenguaje crítico y, también, de una posible teoría que se afana por desvelar los rasgos esenciales de su objeto de estudio para, más allá del estudio de los casos particulares, establecer categorías universales que permitan una definición.

José Manuel Trabado
El cómic y sus lenguajes

Introdución

O termo 'adaptación' connotou tradicionalmente o trasvase de obras da literatura cara a outros medios, ao cinema de xeito preponderante. A chegada do que Henry Jenkins denominou a *cultura da converxencia* entre os diferentes medios supuxo a perda da centralidade da adaptación filmo-literaria, substituída por unha miríade de entrecruzamentos recíprocos entre as narrativas dominantes, principalmente a novela, o filme, a serie, o videoxogo e, tamén, a banda deseñada, ben sexa como orixe ou destinatario destes fluxos intermediais. Nalgúns casos, mesmo se converteu ela mesma nun dos centros do repertorio adaptativo, como exemplifica a irradiación do xénero dos superheroes nas últimas décadas.

Como a meirande parte das artes e os medios, de natureza intrinsecamente intermedial, o cómic integra principalmente imaxe e palabra, e potencialmente na esfera dixital, a música ou mesmo a animación se pensamos no *motion comic*. Pero xa de xeito extrínseco, participa en todo tipo de relacións multimediais, remediais e transmediais (Gil González & Pardo: 2018). De entre toda a galaxia adaptativa de novelizacións, peliculizacións, teleserializacións, historietizacións ou ludonarrativizacións posibles nas que participa a banda deseñada galega, inabarcable nunha modesta achega como a presente, trataremos de ilustrar as relacións cómic-literarias mediante as cales esta adaptou o repertorio dos diferentes arquixéneros: o teatro, a poesía, a narrativa e o ensaio. Tratouse así mesmo de acompañar a exemplificación dos devanditos fenómenos coa análise dunha mostra de casos significativa.

O cambio de século foi, sen dúbida, un dos momentos máis activos e interesantes da historia da banda deseñada. Esta pasou de ser un produto infantil, comercial e de escaso prestixio cultural que cubría as necesidades de entretemento de determinados segmentos do mercado editorial, a unha expresión artística, un discurso creativo, un documento histórico, un obxecto estético ou unha materia de estudo. Concibida como un medio de comunicación, un campo cultural, unha linguaxe, un sistema semiótico ou como un obxecto cultural non identificado, para empregar o termo acuñado por Thierry Groensteen (2006), a novena arte conseguiu consolidarse dentro dos circuitos da cultura global coma un espazo onde o pensamento e o devir dos suxeitos e das sociedades se reflicten a través do debuxo. Este cambio na percepción do medio tamén mudou a posición do cómic no intercambio intermedial e transmedial dos ciclos narrativos. Recoñécese plenamente o seu valor artístico e discursivo e convértese nun territorio capaz de acoller unha pluralidade de discursos, dando paso a unha serie de circulacións e prácticas adaptativas entre o cómic e o resto de manifestacións culturais nas que a banda deseñada pode xogar un papel central.

Así mesmo, como obxecto de estudo nos últimos anos, constatouse un aumento considerable do número de teses, artigos de investigación,

congresos, seminarios e repositorios dedicados exclusivamente á banda deseñada, atopando un lugar propio na academia como campo de investigación nos hoxe coñecidos como *comics studies*, sen deixar de recoñecer a vixencia das reflexións teóricas sobre o medio dos propios creadores, como as de Will Eisner (2002) a mediados dos anos 50 ou as de Scott McCloud (1993) a finais do século xx. Entre as de carácter científico ou académico en España, os primeiros estudos sobre cómic atópanse a principios dos anos 60, a cargo de Luis Gasca e Román Gubern, baseados fundamentalmente na semiótica e na narratoloxía, como *Los cómics en España* (1969), *Tebeo y cultura de masas* (1966), *El discurso del cómic* (1988) e *El universo fantástico del cómic* (1988). A maioría dos traballos desta época son historicistas ou enciclopédicos. Non é ata as dúas últimas décadas cando atopamos estudos sobre a banda deseñada de carácter teórico-crítico que avalan esta (nova) visión da banda deseñada como práctica artística e discursiva. Son estes traballos amparados pola teoría semiótica, como *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, de Miguel Ángel Muro Munilla (2004); *La arquitectura de las viñetas: Texto y discurso en el cómic*, de Rubén Varillas Fernández (2009), onde se aplica a clásica distinción entre historia e discurso á estrutura narrativa da banda deseñada, se delimitan as unidades mínimas constitutivas das narracións gráficas e se analiza o seu discurso, integrando varias teorías na súa proposta; ademais de, entre outros, *Anatomía de una historieta*, de Sergio García (2004); *Cómic. Arquitectura narrativa*, de Enrique Bordes (2017) e *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*, de Roberto Bartual (2020). Tamén atopamos estudos de caso que contribúen tanto á construción teórica como a unha categorización crítica do corpus obxecto de estudo.

En Galicia tamén agroman neste momento publicacións relevantes de carácter teórico-crítico dedicadas á banda deseñada, como o monográfico do *Boletín Galego de Literatura*, ‘Olladas do cómic ibérico’ (Gil González e Tarrío 2007), a tese de doutoramento de Xulio Carballo *Para unha historia da banda deseñada galega: unha narración a través da linguaxe gráfico-textual* (2015), que parcialmente foi publicada por Edicións Xerais baixo o título *Os pioneiros da banda deseñada galega 1971–1979* (2019), e *A historia do cómic en Galicia*, de Octavio Beares (2021), publicada por Editorial Galaxia.

Recentemente, como se dixo, os estudos sobre cómic vanse ampliando tamén dende enfoques e campos de estudo moi diversos. Mesmo as ciencias cognitivas comezan a prestar atención ao cómic e ás narrativas gráficas, máis aló do seu sentido narrativo e secuencial, explorando as estruturas internas da imaxe e as súas posibilidades cognitivas (Cohn 2019), desde unha perspectiva de lectura multilínea na que o cómic deixa de ser unha mera ilustración do discurso verbal e constitúese como un medio capaz de argumentar un discurso moi próximo aos procesos de pensamento (Muñoz Fernández 2018; Sounanis 2015).

Antes de continuar é oportuno facer unha aclaración terminolóxica, pois, en Galicia, popularizouse o termo *banda deseñada* (BD), tradución do termo franco-belga e portugués en detrimento do anglosaxón *comic*, moi popular dende os anos 80, e afastándose de termos como cómic ou historieta utilizados en castelán, para se referir a un texto de imaxes fixas impreso nun soporte material para a súa difusión, que utiliza elementos verboicónicos e códigos diversos doutras linguaxes ou paralinguaxes, articulados entre si para construír un relato autónomo (Gasca & Gubern 1988; Barrero 2011). Así pois, utilizaremos a expresión *banda deseñada galega*, ou BDG, para distinguir a produción feita na comunidade galega por autores

ou editoriais galegas (incluídas en ocasións algunhas obras editadas en castelán). Cando usemos o termo *cómic* estaremos a referirnos ao campo cultural, ao termo internacionalmente máis común para designar o medio. Tamén se empregará para referirnos a outros ámbitos lingüísticos ou culturais específicos.

Os antecedentes remotos da BDG sitúanse na Idade Media, cando se atopan as primeiras narracións que combinan o texto coa imaxe. Referímonos ás *Cantigas de Santa María* de Afonso X o Sabio, que conteñen unha narración secuencial. De aquí en diante pasarán varios séculos ata atopar outro antecedente da produción da BDG como a coñecemos hoxe (Carballo 2019: 12; Harguindey 2006: 47–60). No século xx, os múltiples conflitos políticos —e armados— dificultaron o desenvolvemento desta arte, mais a pesar de que en Galicia non había revistas de historietas, podemos atopar obras textovisuais de artistas galegos como Castelao, Manuel Torres, Álvaro Cebreiro ou Reimundo Patiño que poden servir como precedentes da BDG nas que se conxugan a tradición e a vangarda que caracterizarán as orixes da produción galega (Carballo 2019: 14).

Como sinala Xulio Carballo nos seus traballos sobre estas orixes, a BDG como a coñecemos hoxe desenvolveuse nun contexto convulso, baixo o autoritarismo franquista e posfranquista, e as problemáticas sociais derivadas deste, como a migración e a censura. Non obstante, debemos sinalar que Galicia é *finis terrae*, a fronteira co mar Atlántico, e como toda fronteira, é unha zona difusa, de influencia e de intercambio, un territorio compartido. Grazas a esa xanela transatlántica chegaron as influencias culturais e artísticas de países como México, Arxentina, Francia ou Estados Unidos, os cómics e os *fanzines*. Podíase acceder, a modo de contrabando, a revistas, libros e música que a censura non permitía dentro do territorio nacional. Neste contexto, a BDG desde a súa xestación estableceu relacións directas con outras artes como a pintura, a estampa, a fotografía, as artes gráficas e a literatura, pois moitos dos artistas que están interesados nela e que posteriormente se converteron en referentes da BDG proveñen destas disciplinas artísticas: é o caso de Xaquín Marín, Pepe Barro e Antón Patiño. Sexa como for, a BDG é herdeira destes artistas, das súas prácticas de carácter reivindicativo da cultura e a lingua galegas e da apropiación do medio —o cómic—, ao reclamalo como un espazo expresivo e expansivo do seu discurso. Tamén da experimentación plástica en busca dunha estética propia. E finalmente do seu carácter colectivo, á procura de espazos de reunión onde poida existir un intercambio e unha reflexión sobre o quefacer artístico —como o foron os grupos Brais Pinto, Fusquenlla ou o Grupo de cómic do Castro— onde se xestou o xermolo da BDG (Carballo 2019: 17; 67). Estas prácticas foron continuadas polas seguintes xeracións de creadores galegos dende os anos 80, e a creación de colectivos con interese artístico mantense vixente no medio na actualidade.

Esta arte xurdida nas marxes da sociedade é a día de hoxe unha manifestación cultural interiorizada no sistema cultural galego, como demonstra a canteira de artistas recoñecidos internacionalmente, e a creación de premios de BDG como o Premio Castelao, que en 2022 leva dezasete edicións. Deben sinalarse, así mesmo, a recuperación dos traballos de artistas para crear exposicións antolóxicas individuais ou colectivas en museos como ‘Historieta Galega 1973–2008’ no Auditorio de Galicia de Santiago en 2008, ou ‘BDG70: A revolta do cómic galego’ na Sala Normal da Coruña en 2016; os festivais de *fanzines*, de autoedición —como ‘Autobán’ na mesma cidade ou ‘No tengo mamá’ en Vigo—, ou temáticos —como o ‘Encuentro

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

de divulgación e formación de Banda Deseñada Histórica en Galicia', en Lugo, dentro da axenda das festas Arde Lucus, que conmemoran a fundación da cidade—; a creación da primeira escola de BDG, Garaxe Hermético, dirixida por Kiko da Silva; e o festival 'Viñetas desde o Atlántico' que se veu realizando dende 1998. Xunto coa crecente atención por parte da academia e a investigación, patente no incremento de teses e actividades relacionadas co medio,¹ ditas actividades ilustran o proceso de desenvolvemento, madurez e institucionalización da BDG.

Intermedialidade, adaptación e BDG

O cómic é un medio que se atopa preto do tecido social, e achega información a través da súa linguaxe debuxada xerando unha sensación de inmediatez e proximidade, prescindindo en ocasións do texto escrito. Dende as súas orixes, o cómic ten unha tonalidade satírica e, grazas á súa intermedialidade intrínseca, relacionouse con outros medios e discursos con naturalidade. Hoxe é un medio transversal, inserido dentro dos circuitos e industrias culturais polas que circulan as diferentes narrativas e universos transmediais.

En España, dous feitos marcan o comezo desta etapa de consolidación do cómic: a primeira edición de *Arrugas* de Paco Roca en castelán e a creación do Premio Nacional de Cómic en 2007. Podería dicirse que a inercia das mareas culturais do mundo viña empurrando a creación e os autores—artistas cara aos dous procesos descritos, tanto de consolidación/institucionalización, como de intermedialidade/transmedialidade dentro deste campo cultural. A nivel nacional, estes procesos víronse reflectidos no aumento da produción de títulos orixinais e da importación de obras doutros sistemas. Isto coñécese como o 'efecto *Arrugas*', pois ademais de marcar un antes e un despois nas tendencias editoriais, a devandita obra é tamén un punto de referencia en canto ás relacións do cómic con outros medios. En 2011 foi adaptada ao cinema de animación por Ignacio Ferreras, en 2012 adaptouse para o mercado norteamericano, e en 2013 o mítico estudio de animación audiovisual Ghibli comprou os dereitos para a súa versión no país nipón. Con máis de 16 edicións en castelán e traducida polo menos a 6 idiomas, *Engurras* —editada en galego por El Patito Editorial— pon de manifesto o desprazamento da centralidade da literatura nos transvases adaptativos (Gil González 2012 e Gil González & Pardo 2018), integrándose no proceso transmedial non só como un produto derivado, senón como a orixe dun universo narrativo.

No ámbito galego atopamos cada vez máis obras que se serven destes cruzamentos entre disciplinas, xa sexa tomando unha historia para transformativa nunha obra nova, servíndose de operacións de adaptación ou reescritura dun texto específico, ou como parte dun universo transfuncional en expansión (Gil González, 2012 e Gil González & Pardo 2018). Un exemplo no *mainstream* galego é o caso dos *Bolechas* de Pepe Carreiro, que contan cun extenso mundo narrativo que vai desde contos infantís a libros ilustrados, cómics ou espectáculos musicais, por mencionar só algúns exemplos. Os *Bolechas* son un auténtico fenómeno cultural co que nenos e nenas galegos foron crecendo desde o ano 2000. As aventuras desta simpática familia composta por seis irmáns e un can foron adquirindo un carácter máis didáctico co tempo. A través das súas historias, a familia Bolecha dá a coñecer algúns aspectos e actividades da vida cotiá, promove determinados valores e actitudes como a igualdade, a amizade ou o respecto pola natureza, e axuda a

1

Como as *IV Xornadas de Nova(s) Narrativa(s): Banda deseñada galega e intermedialidade*, organizadas en 2019 polo proxecto 'Intermedialidad, adaptación y transmedialidad en el cómic, el videojuego y los nuevos medios' (FFI2014-55958-C2-2-P) en coordinación co proxecto 'Transescritura, transmedialidad, transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios II' (FFI2014-55958-C2-1-P), e en colaboración co proxecto 'Consolidación e estruturación. GRCGI-1371 Teoría da Literatura e Literatura comparada' (GRC2014/026).

'Transluçinating' Medieval
Galician-Portuguese
Love Lyric: Erin Moure's
Stitched *Cantigas* in
O Cadoiro
Harriet Cook

2

Kamishibai significa 'drama de papel' ou 'teatro de papel' e é unha forma de contar historias que ten a súa orixe no Xapón do século XII. Combina ilustracións e textos sobre un soporte de madeira que emula o escenario dun teatro en pequeno formato.

ensinar coñecementos de historia, xeografía, educación ambiental, ademais de, por suposto, fomentar e difundir a lingua galega.

En xeral, a produción de BDG contemporánea dirixida tanto a un público novo como a persoas adultas adquiriu gran popularidade. Estas obras edítanse en diferentes formatos, algúns moi parecidos ao do álbum ilustrado, rompendo os estándares de formato de publicación do cómic (grampa, caderno pequeno, libro, álbum francés). Por outra banda, conséntase a proliferación temática e de xéneros: ciencia ficción, fantasía, autobiografía, xéneros didácticos, románticos, familiares, lúdicos, historias de animais, históricos, documental ou xornalístico, etc. Pola índole do presente traballo, non pretendemos ofrecer unha relación exhaustiva ou por menorizada, senón unha selección de obras significativas, resultado da interacción con outras disciplinas e discursos artísticos e culturais, a modo de mostra representativa do que hoxe podemos atopar no ámbito da banda deseñada galega.

Da posta en escena á páxina



Imaxe 1. *As pombas de Carboeiro* (2020)

As pombas de Carboeiro (2020), de Inacio Vilariño e Iván Suárez, é unha BD baseada na obra de teatro homónima de Vilariño. A peza teatral é, de seu, un exemplo de entrecruzamentos mediáticos e desprazamentos semióticos. Propón, no escenario dun teatro tradicional, unha narración oral con elementos do teatro de rúa, e tamén utiliza as cartas do tarot de Marsella e un *Kamishibai* xaponés,² acompañados dunha banda sonora orixinal do compositor Benxamín Otero interpretada pola Banda de Lalín. Ademais, algunhas das representacións leváronse a cabo en lugares de interese histórico e cultural, como o mesmo mosteiro de Carboeiro, que é un dos escenarios da trama.

A obra teatral adaptouse á BDG da man do mesmo Inacio Vilariño, nunha versión de carácter imitativo–expansivo (Gil González & Pardo 2018) que reproduce o relato sen maiores alteracións. O seu carácter expansivo débese ao engadido dun personaxe nunha pequena trama que serve como pretexto para presentar o narrador do relato, mentres que na posta en escena a introdución á historia era unha peza musical de feitura épica interpretada pola orquestra de Lalín. Ademais, a BDG integra compoñentes do teatro e algúns elementos usados na propia posta en escena —é dicir a súa representación ou metamediación gráfica (Gil González & Pardo 2018)— como é o tarot de Marsella ou a banda sonora. Así mesmo, non podemos deixar de sinalar o carácter multimedial desta produción, pois a BDG edítase cun CD no que podemos escoitar o romance de Cervela de Bonaval, o protagonista da obra, nunha lectura dramatizada acompañada da versión instrumental da obra interpretada pola Banda de Lalín.

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

3

Véxase o artigo de Teresa
Seara sobre esta obra neste mesmo
número monográfico.



Imaxe 2. *As pombas de Carboeiro* (2020)

Diálogos entre o cómic e a poesía

Poémic, líricómic, versoñetas, son algunhas formas de nomear as adaptacións de poesía ao cómic. Esta pódese considerar como unha manifestación emerxente no sentido máis amplo, un novo discurso artístico ou un produto editorial pouco explorado no mercado. Aínda que é verdade que se observan cada vez máis obras que experimentan coa relación entre poesía e cómic, como é o caso de *Versoñetas*, de Rubén Uceda e Jorge Riechmann (2014); *El mapa de los besos*, con versos de Anxo Petisme e debuxos de Josema Carrasco (2016), unha obra fronteiriza entre o cómic e o álbum ilustrado, denominada *líricómic* por Fernando Beltrán; *El paraíso perdido*, de John Milton, adaptado por Pablo Auladell (2015) ou *Poémic* (2010) e *Ocho poemas. Novela gráfica* (2016), de Laura Pérez Vernetti, autora que tamén experimenta con outros xéneros como a biografía poética.

No campo da BDG, atopamos *O puño e a letra. Antoloxía en cómic poético* (2018), unha obra realizada para conmemorar os 25 anos de aventura poética de Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977).³ É a primeira banda deseñada galega de orixe poética, na que 40 autores da escena galega adaptan á linguaxe do cómic outros tantos poemas da produción poética da autora desde os inicios da súa carreira. Esta obra podería servir en si mesma como unha mostra representativa das operacións de transcritura (Gil González & Pardo 2018: 36), pois nas súas páxinas quedan expostas as posibilidades expresivas resultantes do transvasamento semiótico. A complexidade de transmutar dun sistema semiótico logocéntrico a outro preponderantemente iconográfico pode parecer unha tarefa ambiciosa se se concibe como unha tradución literal ou reprográfica da lírica do poema. En calquera caso, non se trata dunha ilustración que acompaña ou reproduce o poema, senón da transposición da linguaxe poética ao cómic. A primeira vista parece que ou vínculo máis sólido que se establece entre a poesía e o cómic é o narrativo —personaxes, espazos, accións— mais a plasticidade dos elementos que compoñen a linguaxe verbo-icónica pode construír un discurso lírico semellante ao da poesía que adapta. Por exemplo, tanto o cómic como os poemas posúen unha arquitectura visual dentro da páxina. A poesía pasa da estrutura textual enmarcada na páxina en branco ao universo

Intermedialidade e adaptación na banda deseñada galega
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

segmentado das viñetas. Do mesmo xeito, na banda deseñada, a arquitectura da páxina non só establece unha estrutura narrativa, senón que tamén pode plasmar ritmos, tempos, silencios, espazos... Desta maneira, o poema pode transcorrer nunha secuencia repetitiva de viñetas (imaxe 5), como discorren os versos nunha páxina en branco (imaxe 3) ou, en oposición, os elementos que compoñen a viñeta poden conter un momento sen tempo, de tal maneira que exista un desprazamento, non a través dunha acción explícita, senón derivada da estratexia compositiva da páxina (imaxe 4).

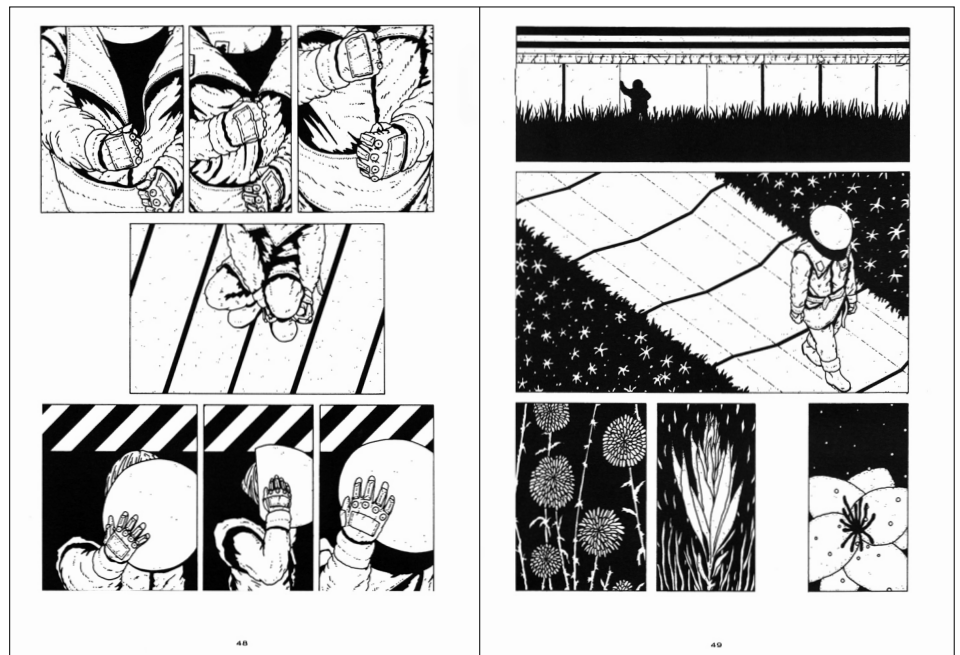
Nesta obra o autor de cada poema adaptado é libre de establecer unha relación co texto de orixe, xa sexan conexións tácitas ou explícitas. En palabras de Pablo Auladell —gañador do Premio Nacional de Cómic en 2016 pola xa citada adaptación de *El paraíso perdido*, de Milton—, ‘cada historia precisa a súa linguaxe visual. No cómic, o debuxo é case unha caligrafía, ten que estar en consonancia coa obra’ (Koch 2016).



Imaxe 3, 4 e 5. O puño e a letra (2018)

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

Friaxe (2020), de Antonio Raposo, máis coñecido no medio como Raposa (A Coruña, 1993), e Yolanda Castaño, é unha reescritura dos *Himnos á noite* de Novalis. O texto, escrito a medio camiño entre a prosa e o verso entre 1799 e 1800, é levado á BDG nunha reinterpretación de ciencia-ficción futurista. A obra alterna a narración secuencial silenciosa feita por Raposo e os textos traducidos por Castaño. Como se explica nunha nota do editor dentro dunha das lapelas da obra 'a intención é darlle novas lustres, explorar novas interpretacións capaces de actualizar a súa lectura á vez respectando as diccións propias da tradición lírica en galego e uns xestos literarios máis contemporáneos'. Ademais de posuír varios niveis de lectura, esta banda deseñada propón diversos itinerarios, pois está dividida en partes, primeiro o texto poético e logo a narración gráfica, polo que o lector pode abordar a obra desde calquera das partes a modo de xogo.



Imaxe 6. *Friaxe* (2020)

Da narrativa á banda deseñada

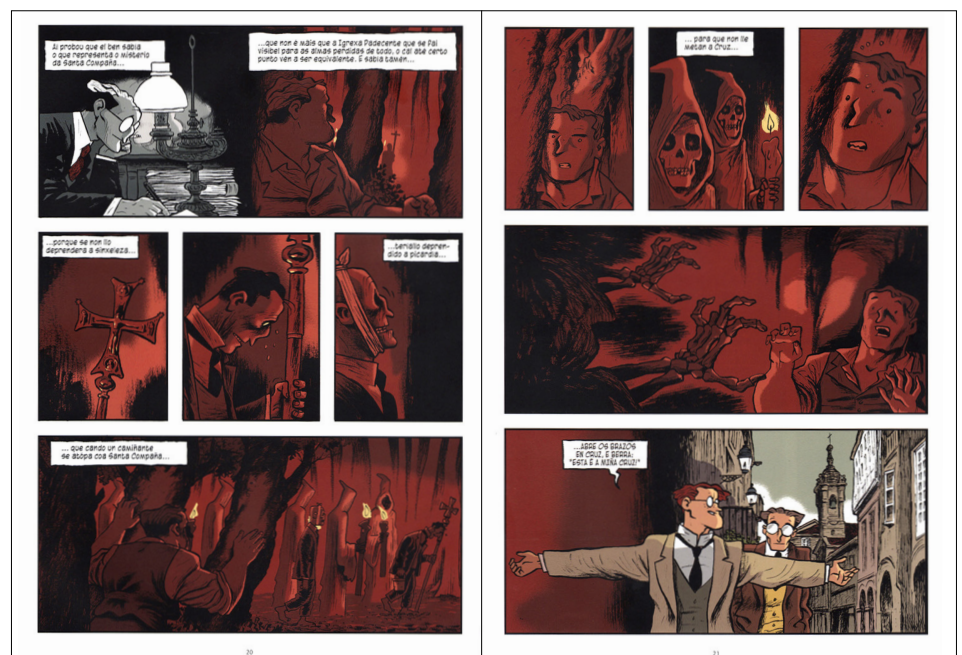
A adaptación de textos literarios ao cómic é unha práctica común. En España hai rexistro desde os anos 20 de historias literarias serializadas en pequenos folletos na revista *Pulgarcito*, da Editorial El Gato Negro. Máis tarde, a mediados dos anos cincuenta, a Editorial Bruguera creou a colección 'Historias', pero non foi ata os anos 70 cando este tipo de publicacións alcanzou a máxima popularidade coa colección 'Joyas Literarias Juveniles'. A finais da década dos 90 a industria do cómic logra estabilizarse grazas ao fenómeno da novela gráfica e a popularización do formato libro (comic book), non só para as recompilacións de cómics de superheroes. Xorden pequenas editoriais ou selos independentes especializados como Absurdo (1998), Astiberri (2001), Dolmen (2001), Dibbuks (2005) e Diábolo Ediciones (2006). Establécense novas canles de distribución como as librerías especializadas, sobreviventes de finais dos 80. Con todo, a pesar da aparente normalización da industria, a produción e autoría de títulos novos en España mantense en segundo plano, pois os dereitos comprados a editoriais estranxeiras supoñen máis do 80% dos cómics publicados (Gómez & Josep 2010, en liña).

Se observamos os catálogos de editoriais como Norma, Dibbuks ou Panini, existe un incremento na publicación de adaptacións de obras

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

literarias ao cómic en formato libro. Mesmo editoriais non especializadas apostan cada vez máis por este tipo de proxectos. A lista de obras literarias adaptadas en cómic vai desde *A Ilíada*, de Homero, ata *A cidade de cristal*, de Paul Auster, pasando polo Quixote, de Cervantes, *Hamlet*, de Shakespeare e *Orgullo e prexuízo* de Jane Austen, entre moitas outras. A maioría destas adaptacións pertencen ao canon literario globalmente recoñecido como os clásicos da Literatura Universal. Nos últimos anos atopamos adaptacións de obras literarias de autores españois, como é o caso de *La vida es sueño* (2018), de Calderón de la Barca; *El capitán Alatriste* (2016), de Arturo Pérez-Reverte; *Patria* (2020), de Fernando Aramburu; *La ciudad de los prodigios* (2020), de Eduardo Mendoza; *Intemperie* (2016), de Jesús Carrasco, ou *La reina roja*. *La novela gráfica* (2020), de Juan Gómez-Jurado.

Esta tendencia está presente en maior medida na produción en castelán, comparativamente coas literaturas doutras linguas cooficiais como é o galego. Porén, podemos atopar igualmente adaptacións de literatura galega á banda deseñada, como é o caso de *Dédalus en Compostela* (2014), de Vicente Risco, adaptado por Fernando Iglesias (máis coñecido como Kohell), onde Risco deambula polas rúas de Compostela acompañado por Dédalus, o alter ego de James Joyce; ou *A velliña vella* (2009), de Manuel Bustos, igualmente adaptación dun relato homónimo de Vicente Risco, editado pola Fundación epónima. Esta banda deseñada forma parte dunha iniciativa de carácter educativo, polo que se integrou nunha unidade didáctica descargable desde a páxina web da Fundación.

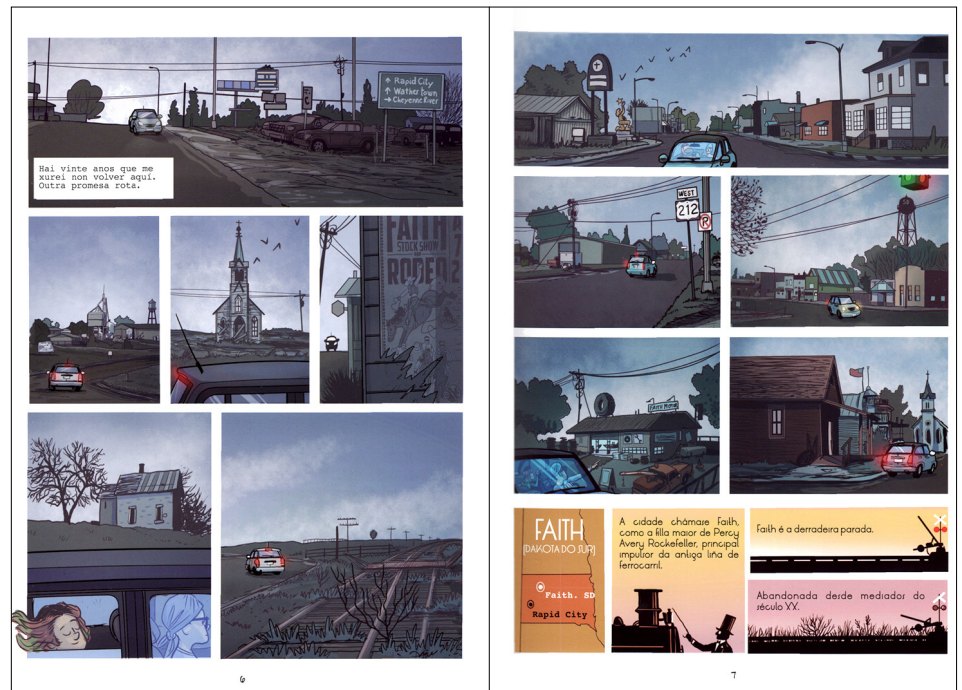


Imaxe 7. *Dédalus en Compostela* (2014)

O derradeiro libro de *Emma Olsen* (2022), a novela curta de Berta Dávila, foi adaptada recentemente por Pablo Prado en forma dunha imitación literal do argumento orixinal. Conta a historia dos últimos días de Emma Olsen, unha escritora afectada por unha enfermidade terminal, construída como un metarrelato autobiográfico que integra pequenas chiscadelas ás obras escritas por Emma. Na banda deseñada, as notas ao rodapé da novela transfórmanse en microrrelatos, nos que o cambio de cor e tamaño das viñetas suxire que estes se atopan nun lugar paralelo ou adxacente á trama principal.

En canto ás obras de autores galegos escritas en castelán publicadas en Galicia nos últimos anos, poden citarse pola súa relevancia intermedial

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda



Imaxe 8. O derradeiro libro de Emma Olsen (2022)

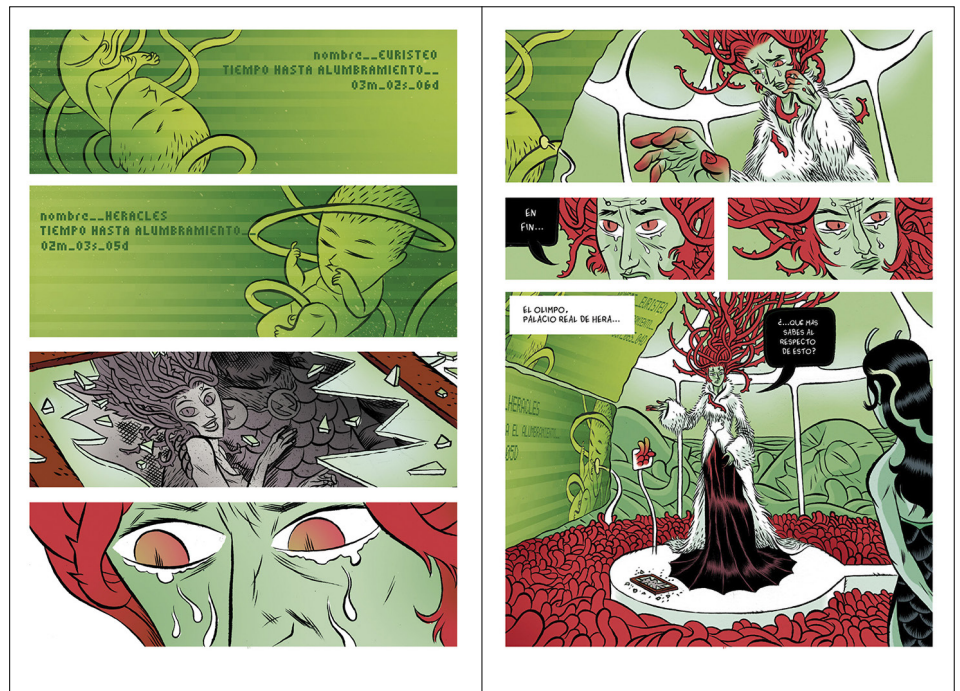
títulos como *La casa de la Troya* (2018), de Jaime Asensi, adaptación da novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. Esta obra narra a historia de amor entre un madrileño e unha compostelá, ao tempo que retrata a Compostela de Montero Ríos, Rosalía de Castro e Valle-Inclán e a vida universitaria de finais do século XIX. Por outra banda, destaca a circulación transmedial da obra, cuxo ciclo narrativo vai do texto literario (con 63 reimpresións), do que se realizaron ata catro adaptacións ao cinema —en 1924, 1930, 1936 e 1947—, e continúa con esta banda deseñada reeditada recentemente e na que se mantén a reprodución literal do argumento, pero que, a través da narración gráfica, establece ademais vínculos intertextuais con outras manifestacións da cultura galega e recrea imaxes típicas dos barrios composteláns como as tabernas, co acompañamento musical da tuna.

Fragments de Apocalipsis (2010) foi editada pola Fundación Gonzalo Torrente Ballester e o Consorcio de Santiago, con guión de César Lombera, escultor e debuxante radicado en Catoira, e o experimentado debuxante Jaime Asensi, autor da adaptación do texto dramático *UBU Rey* (2004) e *El fugitivo* (2012), a partir da novela homónima de Ramón J. Sender. En *Fragments de Apocalipsis*, os autores decidiron usar só sete fragmentos do extenso texto orixinal de Torrente Ballester, que son transcritos á linguaxe do cómic en forma de recreación literal das principais liñas da trama e as ideas fundamentais da novela.

Por outra banda, malia que o seu traballo no terreo da adaptación non é de textos da literatura galega nin tematicamente vinculados a Galicia, destaca neste eido o traballo de David Rubín, un dos autores galegos máis recoñecidos na actualidade. Entre as súas versións de textos literarios atópanse tamén obras como *Romeo y Julieta* (2008), no que colabora co guionista e escritor Ricardo Gómez; *El monte de las ánimas* (2009), obra na que Rubín logra captar a esencia do relato homónimo de Bécquer a través do seu particular estilo gráfico e o seu gran manexo da cor como elemento compositivo; e *Beowulf* (2013), con guión de Santiago García en formato álbum francés. En *El héroe I* (2011) e *El héroe II* (2012), ambos editados por Astiberri (e que recentemente se editaron nunha versión integral da obra en formato dixital), unha adaptación do mito de Heracles, a secuenciación gráfica da trama é fluída e mestura referencias da cultura pop co universo dos superheroes, ademais

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

de incluír algunhas licenzas creativas que lle dan un ton humorístico ás partes máis tráxicas do relato. Cun ritmo narrativo dinámico, Rubín ilustra o camiño do heroe cara á transformación persoal desde unha óptica nova.



Imaxe 9. *El héroe, libro I* (2011)

O ensaio e a divulgación na BDG

Ademais dos referidos xéneros literarios clásicos —poesía, teatro e narrativa—, a banda deseñada galega das últimas décadas explorou a miríade de xéneros ensaísticos e de non ficción, principalmente arredor das escritas memorialista, histórica, cronística ou didáctica. Da man da literatura e o cinema, a banda deseñada contemporánea desenvolve a súa capacidade de documentar a vida, de ser un reflexo do contexto social. Deixa de mirar só a través dos traxes dos superheroes e dos gags cómicos para representar reflexións e críticas sobre o mundo individual e social. Non é de estrañar que agora, nas recompilacións bibliográficas e os estudos realizados durante os últimos 50 anos de crítica de cómic —concebida como tal—, aparezan monografías atentas ao contexto histórico-social no que se xestaron as obras, como é o caso da tese *El siglo xx en viñetas. Barbarie y humanismo* (2019), de Fernando J. Alcantarilla Hidalgo, onde fai un percorrido a través dos acontecementos históricos do século xx; ou que, en xeral, se constata un incremento de publicacións de BDG sobre biografías, autobiografías, memorias con tendencia costumista e persoal ou de carácter histórico ou documental; incluíndo tamén, por suposto, a transgresión das fronteiras xenéricas mesmas entre ficción e non ficción en forma de ficcións históricas, autoficción, etc.

Un exemplo desta práctica é *Uxío Novoneyra: A voz herdada*, de Kike Benlloch e David Rubín (2010). Empregando un recurso característico da banda deseñada biográfica, a obra introduce un personaxe ficticio que actúa como o narrador vehicular do relato e dá vida ao personaxe a tratar, de tal xeito que a trama mantén as características memorialísticas do xénero pero bandeia entre a ficción e a realidade. É tamén o caso de *Titoán*, de Inacio Vilariño e Iván Suárez (2011): un relato autobiográfico entrelazado coa adaptación do relato ‘Peito de lobo’ incluído en *Retrincos* (1934), de Castelao. Esta BD pertence á colección ‘Castelao’ editada por Demo, que consta de catro

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

obras inspiradas na vida e a obra do autor rianxeiro e que obtivo, en 2011, o Premio Castelao de Banda Deseñada. Esta foi a primeira colaboración do debuxante e deseñador Iván Suárez co dramaturgo, experto en monicreques e actor Inacio Vilariño, que marcaría o inicio dunha prolífica parella creativa con propostas orixinais, dende o punto de vista intermedial, como a antes mencionada *As pombas de Carboeiro* ou *O voo da curuxa*. *Unha tarde con dona Emilia no pazo de Meirás* (2022), nas que o patrimonio arquitectónico e cultural galego adoita ter un grande protagonismo na trama.

O voo da curuxa toma como eixo da narración a figura de Pardo Bazán. A BD parte da anécdota da visita do prolífico escritor e cineasta Eduardo Zamacois, quen percorría España para facer un documental sobre a vida cotiá de escritores e intelectuais da época e, en efecto, conseguiu filmar a personaxes como Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, Linares Rivas e Pérez Galdós. A obra cinematográfica de Zamacois converteuse na única e última reportaxe gráfica onde se pode ver a Emilia Pardo Bazán en movemento, pois poucos meses despois morrería.

A BD bebe da realidade, mais crea un relato ficcional do momento en que se realizou o traballo documental de Zamacois, ao tempo que establece relacións directas coa obra de Pardo Bazán mesturadas coa trama da BDG a través de recursos gráficos e chiscadelas textuais. Todo isto narrado cunha estética que recorda as técnicas clásicas de gravado e co pazo de Meirás como marco.



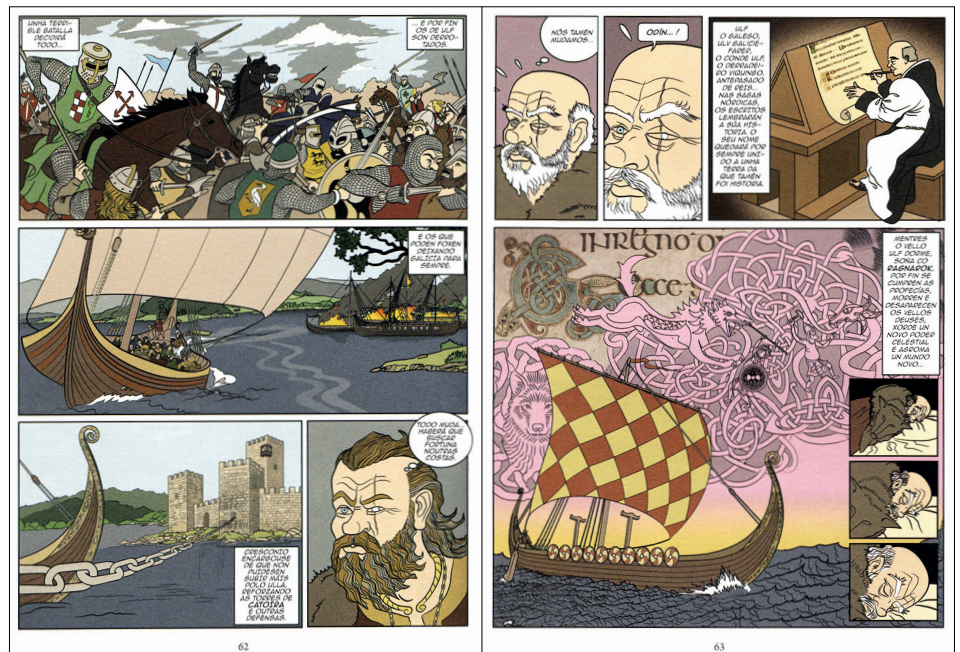
Imaxe 10. Titoán (2011)

Tamén a BDG de carácter histórico foi adquirindo presenza durante os últimos anos. Como parte da identidade cultural de Galicia, existe un profundo interese por coñecer a orixe ou as relacións que nos vinculan a outros, aos celtas, aos viquingos e demais viaxeiros que nos construíron.

Compostela, a historia dunha lenda (2003), de Pepe Carreiro e o historiador Clodio González, fai un percorrido polas personaxes e feitos clave na historia compostelá, desde o mítico descubrimento do sepulcro do Apóstolo Santiago ata o alzamento militar de 1936; *Ulf de Jakobsland. Os viquingos en Galicia* (2018), de Alberto Varela Ferreiro, pola súa parte, narra a historia da chegada dos viquingos á Galicia da Alta Idade Media. Varela logra nesta obra unha narración fluída e dunha gran capacidade de síntese e

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

abstracción conceptual pero sen perder o fío narrativo nin o rigor histórico, para o cal engade diversos mapas, cronoloxías, glosario de termos e mesmo bibliografía, o que o converte nunha completa fonte de información.



Imaxe 11. Uif de Jakobstand. *Os viquingos en Galicia* (2018)

En canto ao xénero da aventura histórica, *Aleida, cidade sen alma* (2016), de Víctor Boullón, ambienta a ficción na Compostela medieval, nunha trama de aventuras e misterio que ten como pano de fondo a loita de poder entre o arcebispado de Santiago e o de Braga polo predominio no noroeste peninsular, utilizando o roubo dunhas reliquias como motivo para xustificar as súas accións. Este primeiro volume da serie entrelaza feitos históricos coas aventuras protagonizadas por Aleida e o seu pai León, canteiro que chega a Santiago a traballar na renovación da catedral baixo as ordes do Mestre Mateo. Foi serializada en *Aleida II. Cruzada* (2020), ambientada na campaña emprendida polos Reis Católicos para conquistar Terra Santa, que pon en escena a personaxes históricas como Sancho VI, a súa filla Berenguela ou ao propio Ricardo Corazón de León. Tamén en forma serial, *Os Barbanzóns. Baroña ou morte* (2004), *Os Barbanzóns. No solpor da Prehistoria* (2004), *A noite de Samaín* (2005) e *A noite das cacharelas* (2011), de Pepe Carreiro, os catro editados por Toxosoutos, recrean a saga dunha familia celta composta pola nai, Tara; os tres fillos desta, Con, Bre e Lerankos; a nora irlandesa, Guinness; o xenro das montañas orientais do que hoxe é Galicia, Bar; os tres netos, Son, Baal e Minu; e mais un oso de nome Banza, mediante unha parodia de situacións equiparables á actualidade a partir de personaxes estereotipados daquela época. En termos intertextuais establece relacións coa cultura celta e presenta diversos clichés históricos, transposicións culturais e referencias a personaxes afíns como Astérix e Obélix.

O cultivo da banda deseñada como texto didáctico ou informativo é outra das consecuencias da súa consolidación como medio, aínda que existen rexistros de estudos e iniciativas que tentaban integrar o cómic na aula desde os anos 40. Noutros sistemas como o do *manga* hai moito tempo que se emprega para explicar calquera concepto ou tema. Como mostra, abonda ver as extensas coleccións dispoñibles sobre filosofía, matemáticas e por suposto tamén sobre os clásicos da literatura universal. Xa que logo, este xénero agroma igualmente na actualidade na BDG de ámbito didáctico, en obras como *Microalgas. O mundo oculto* (2019) e *Microalgas. O mar de Ardora*

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

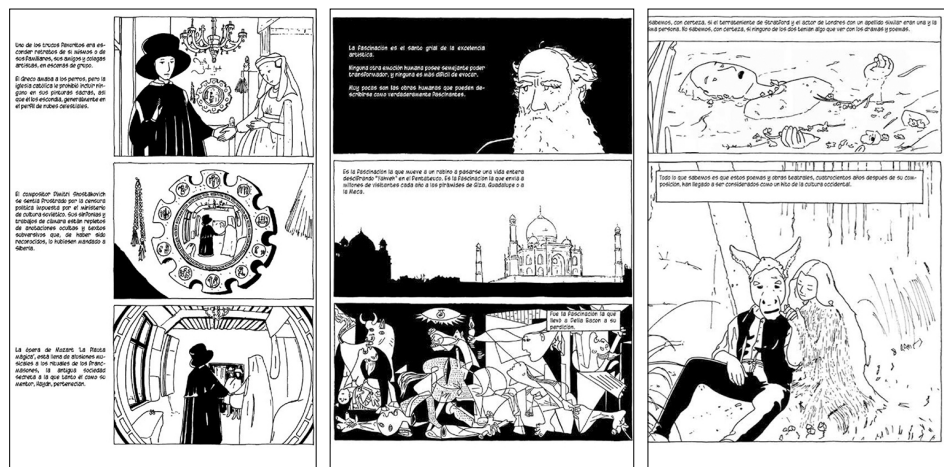
(2020), ambas de Xulia Pisón, cómic de divulgación científica pertencente ao proxecto Enhance Microalgae (EMA), auspiciado pola Unión Europea, a Universidade da Coruña e outras entidades internacionais. O seu obxectivo é dar a coñecer o mundo das microalgas, microorganismos que, polas súas características, son fundamentais na biotecnoloxía e na alimentación. A través de personaxes antropomórficos, reinterpreta as características naturais de catro familias de microalgas: *Espirulina*, *Nannochloropsis*, *Scenedesmus* e *Diatomeas*, dotándoas de superpoderes. Nesta aventura, os personaxes deben loitar contra o cambio climático ao mesmo tempo que contan unha historia de amizade, aceptación, busca da identidade e traballo en equipo. Ademais, integra cadros informativos sobre as características destes microorganismos.

O secreto do Salmo 46 (2017), de Iván Sende, é unha obra moi especial, pois está baseada na conferencia 'The Secret of Psalm 46' sobre mensaxes ocultas na arte realizada por Brian Moriarty en 2002. Moriarty é creador, programador e actualmente profesor de deseño de videoxogos e foi o responsable do mítico *Loom* (Lucasfilm Games, 1990). A BD explica noções básicas para resolver os misterios, pero tamén conceptos máis complexos como a criptografía, para logo desvelarnos segredos escondidos en obras musicais canónicas, libros infantís e pinturas de artistas recoñecidos pola historia da arte.



Imaxe 12. Personaxes de *Microalgas* (2020) de Xulia Pisón

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda



Imaxe 13: O secreto do Salmo 46 (2017)

Conclusiones

O carácter creativo e anovador do cómic parece impregnar a todos os seus axentes. Os editores, debuxantes, guionistas, entintadores, coloristas, etc., sérvense da creación e a experimentación artística como unha estratexia liberadora, posiblemente, para fuxir tanto das limitacións formais académicas e da crítica especializada, coma dos prexuízos morais ou sociais en xeral. O resultado desta procura constante por parte dos axentes participantes neste campo cultural permitiulle ao cómic acadar a madurez dun xeito relativamente rápido, pero ao mesmo tempo a súa capacidade de reconfiguración e adaptación presenta unha gran dificultade para intentar concretar un modelo formal porque calquera aproximación á creación dun modelo debe ser flexible. Sexa como for, hoxe podemos afirmar que o cómic alcanzou unha resignificación como obxecto cultural. Por outra banda, debemos subliñar que, nos últimos anos, os críticos e investigadores lograron crear un acervo bibliográfico de enorme diversidade e abrir espazos a novas percepcións sobre o cómic e os seus creadores elevando a estes mesmos á categoría de autores. E finalmente, este carácter creativo-experimental tamén alcanza os seus lectores, cuxas prácticas —gremiais— de lectura e de intercambio social evolucionaron cara a unha serie de textos —equiparables xa a unha tradición, por veces canónica—, ao redor do medio, e continúan xestando outras novas, adaptadas ás renovadas formas de interacción e consumo propias desta sociedade dixital. Hoxe, o medio, con apenas 150 anos, logrou consolidarse como un obxecto cultural e mesmo como unha arte firmemente establecida dentro dos sistemas e industrias culturais a nivel global, sexa como obxecto de consumo *mainstream*, ou como expresión artística e cultural de elevado valor estético e discursivo. Un espazo onde se desenvolven o pensamento e a creatividade que é, en última instancia, capaz de xerar e ampliar o coñecemento.

Como parte dese proceso de institucionalización e globalización, a banda deseñada participa moi destacadamente na actualidade nas circulacións intermediais e adaptativas entre as diversas narrativas dominantes, nomeadamente as de carácter literario, cinematográfico, televisivo e dixital, intercambiando de xeito recíproco e incesante argumentos e xéneros de películas, novelas, series ou videoxogos. A banda deseñada galega do século XXI recolle loxicamente un amplo repertorio destas prácticas transmediais, das que, especialmente en relación coa literatura, tratamos de debullar algunhas mostras significativas.



*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

Obras citadas

- ALCANTARILLA HIDALGO, Fernando J., 2019. *El siglo xx en viñetas. Barbarie y humanismo* (Madrid: Coeditum).
- ARAMBURU, Fernando & Toni FEJZULA, 2020. *Patria* (España: Planeta Cómic).
- ASENSI, Jaime, 2004. *Ubu Rey* (Alacant: Edición de Ponent).
- AULADELL, Pablo & John MILTON, 2015. *El Paraíso Perdido* (Madrid: Sexto Piso).
- AUSTEN, Jane & Nancy BUTLER, 2013. *Orgullo y prejuicio* (España: Panini).
- AUSTER, Paul, Paul KARASIK, Art SPIEGELMAN & David MAZZUCHELLI, 2016. *Ciudad de cristal: novela gráfica* (Barcelona: Editorial Anagrama).
- BARRERO, Manuel, 2011. 'Orígenes de la historieta española, 1857–1906'. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVII, doi:10.3989/arbor.2011.2extran2112 15–42
- BARTUAL, Roberto. *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje* (Ediciones Marmotilla, 2020).
- BEARES, Octavio, 2021. *A historia do cómic en Galicia* (Vigo: Galaxia).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, & David RUBÍN, 2009. *El monte de las ánimas* (Madrid: Fundación Santa María-Ediciones SM).
- BENLLOCH, Kike & David RUBÍN, 2010. *Uxío Novoneyra: A voz herdada* (Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Turismo, Dirección Xeral de Promoción e Difusión da Cultura).
- BORDES, Enrique, 2017. *Cómic, arquitectura narrativa* (Madrid: Cátedra).
- BOULLÓN, Víctor, 2019. *Aleida, cidade sen alma* (A Coruña: Demo/Komic).
- ___, 2020. *Aleida II. Cruzada* (A Coruña: Demo/Komic).
- BUSTOS Manuel & Vicente RISCO, 2009. *A velliña vella* (Allariz: Fundación Vicente Risco), 31 xullo 2022. <https://www.fundacionvicente-risco.com/gfx/Descargas/Vellinha%20Vella.pdf>
- CARBALLO, Xulio, 2015. 'Para unha historia da Banda Deseñada Galega: a narración a través da linguaxe gráfico-textual' (A Coruña: Universidade da Coruña) <https://ruc.udc.es/dspace/browse?value=Carballo%20Dopico,%20Xulio&type=author>
- ___, 2019. *Os pioneiros da banda deseñada galega 1971–1979* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

- CARRASCO, Jesús & Javi REY, 2016. *Intemperie* (Barcelona: Planeta).
- CARREIRO, Pepe, 2003. *Os Barbanzóns. Baroña ou morte* (Noia: Toxosoutos).
- , 2004. *Os Barbanzóns. No solpor da Prehistoria* (Noia: Toxosoutos).
- , 2005. *Os Barbanzóns. A noite do Samaín* (Noia: Toxosoutos).
- , 2011. *Os Barbanzóns. A noite das cacharelas* (Noia: Toxosoutos).
- & Clodio GONZÁLEZ, 2003. *Compostela, a historia dunha lenda* (Noia: Toxosoutos).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, Felipe GARRIDO, Antonio ALBARRÁN RIVERA & Antonio PERERA, 2016. *Don Quijote de la Mancha*. (México: Océano Historias gráficas).
- COHN, Neil, 2019. 'Structural complexity in visual narratives: Theory, brains, and cross-cultural diversity', en Grishakova & Poulaki 2019: 174–199.
- DÁVILA, Berta & Pablo PRADO, 2020. *O derradeiro libro de Emma Olsen* (Vigo: Editorial Galaxia).
- DE LA BARCA, Calderón, Mario CEBALLOS, Alberto SANZ & Ricardo VILBOR, 2018. *La vida es sueño* (Girona: Panini Evolution).
- EISNER, Will, 2002. *El cómic y el arte secuencial* (Barcelona: Norma Editorial).
- GARCÍA, Sergio, 2004. *Anatomía de una historieta* (Madrid: Ediciones Sinsentido).
- GASCA, Luis, 1969. *Tebeo y cultura de masas* (Madrid: Prensa Española).
- , 1966. *Los cómics en España* (Barcelona: Lumen).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J., 2012. + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. (Salamanca: Universidad de Salamanca).
- & Pedro Javier PARDO, eds., 2018. *Adaptación 2.0 estudios comparados sobre intermedialidad* (Saint Apollinaire: Éditions Orbis Tertius).
- & Pedro Javier PARDO, 2018. 'Intermedialidad.es: El ecosistema narrativo transmedial', en Gil González & Pardo 2018: 205–276.
- & Anxo TARRÍO VARELA, eds., 2006. *Olladas do cómic ibérico*, special issue of *Boletín Galego de Literatura* 35 (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).
- GÓMEZ, Dani & Josep ROM, 2010. 'La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic'. *Tebeosfera* (Barcelona, 11–VII-2013) http://www.tebeosfera.com/documentos/la_novela_grafica_un_cambio_de_horizonte_en_la_industria_del_comic.html

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

GÓMEZ-JURADO, Juan & LUIS, 2020. *La reina roja. La novela gráfica*. (Barcelona: Edicions B).

GRACIA LANA, Julio Andrés & Ana ASIÓN SUÑER (2018). *Nuevas visiones sobre el cómic, un enfoque interdisciplinar* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza).

GRISHAKOVA, Marina & Maria POULAKI, eds., 2019. *Narrative Complexity and Media: Experiential and Cognitive Interfaces* (Lincoln: University of Nebraska Press).

GROENSTEEN, Thierry, 2006. *Un objet culturel non identifié: La bande dessinée* (Angoulême: L An 2)

GUBERN, Román & Luis GASCA, 1988a. *El discurso del cómic* (Madrid: Cátedra).

—, 1988b. *El universo fantástico del cómic* (Madrid: Cátedra).

HARGUINDEY, Breixo, 2006. 'As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da historieta', *Olladas do cómic ibérico, Boletín Galego de Literatura* 35 (Santiago de Compostela: USC, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico), 47–60.

IGLESIAS, Fernando (Kohell) & Vicente RISCO, 2014. *Dédalus en Compostela* (Ourense: Deputación Provincial de Ourense – Fundación Vicente Risco).

KOCH Tommaso, 2016. 'Pablo Auladell, Premio Nacional de Cómic 2016', *El País*, 27 outubro 2016. https://elpais.com/cultura/2016/10/27/actualidad/1477567364_043398.html

MCCLOUD, Scott, 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art* (New York: Harper Perennial)

MENDOZA Eduardo & Claudio STASSI, 2020. *La ciudad de los prodigios* (Barcelona: Planeta).

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio, 2018. 'Unflattening de Nick Sousanis: El cómic como ensayo y el pensamiento en dibujos', en Gracia Lana & Asión Suñer 2018: 77–83.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel. 2004. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Biblioteca de investigación 35 (La Rioja: Servicio de Publicaciones Universidad de La Rioja).

PEINADO GIL Carlos & Arianna RICARDO, 2017. *La Ilíada* (Madrid: Verbum).

PÉREZ LUGÍN, Alejandro & Jaime ASENSI, 2018. *La casa de la Troya* (Santiago de Compostela: Teófilo Edicións – Consorcio Santiago).

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

PÉREZ-REVERTE Arturo, Carlos GIMÉNEZ & Joan MUNDET, 2016. *El capitán Alatriste* (Barcelona: Debolsillo).

PÉREZ VERNETTI, Laura, 2016. *Ocho poemas: Novela gráfica (La sirena inestable)* (Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga).

— & Ferran FERNÁNDEZ, 2010. *Poémic* (Barcelona: Luces de Gálibo).

PETISME, Ángel & Josema CARRASCO, 2016. *Mapa de besos* (Madrid: Amargord).

PISÓN, Xulia, 2019. *Microalgas. Un mundo oculto* (A Coruña: Universidade da Coruña).

—, 2020. *Microalgas. O mar de Ardora*. (A Coruña: Universidade da Coruña).

RAPOSO, Antonio, Yolanda CASTAÑO & NOVALIS, 2020. *Friaxe*. Häinös, trans. (A Coruña: Demo).

RIECHMANN, Jorge & Rubén UCEDA, 2014. *Versoñetas* (Madrid: Ecologistas en Acción).

ROCA, Paco, 2014. *Engurras* (Santiago de Compostela: El Patito Editorial).

—, 2007. *Arrugas* (Bilbao: Astiberri Ediciones).

RUBÍN, David, 2011. *El héroe* (Bilbao: Astiberri Ediciones).

— & Ricardo GÓMEZ, 2009. *Romeo y Julieta* (Madrid: Grupo SM).

SENDE Iván & Brian MORIARTY, 2017. *O secreto do Salmo 46* (Diábolo).

SENDER, Ramón J., Hans LEUENBERGER & Jaime ASENSI, 2012. *El fugitivo* (Málaga: Leoedita).

SHAKESPEARE, William, Marco DE LA PARRA A. & Rodrigo LÓPEZ, 2016. *Hamlet. Narrativa gráfica* (Chile: Loqueleo Santillana).

SOUSANIS, Nick. 2015. *Unflattening*, 9th edn (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).

SUÁREZ, Iván & Inacio VILARIÑO, 2020. *As pombas de Carboeiro* (A Coruña: Demo).

—, 2012. *Titoán* (A Coruña: Demo).

—, 2022. *O voo da curuxa. Unha tarde con Dona Emilia no Pazo de Meirás* (A Coruña: Demo)

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, César LOMBERA & Jaime ASENSI, 2010. *Fragments de Apocalipsis* (Santiago de Compostela: Fundación Gonzalo Torrente Ballester – Consorcio de Santiago).

*Intermedialidade e adaptación
na banda deseñada galega*
Antonio J. Gil González
Kenya Pineda

VARELA FERREIRO, Alberto, 2018. *Ulf de Jakobsland. Os viquingos en Galicia* (Vigo: Xerais).

VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén. 2009. *La arquitectura de las viñetas: Texto y discurso en el cómic* (Madrid: Viaje a Bizancio Ediciones).

VV.AA. & Yolanda CASTAÑO, 2018. *O puño e a letra* (Vigo: Xerais).

Article

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño

Teresa Seara
Literary Critic

Keywords

Yolanda Castaño
O puño e a letra
Cómico poético
Erotismo
Feminismo
Beleza
Metapoesía

Palabras clave

Yolanda Castaño
O puño e a letra
Comic Poetry
Eroticism
Feminism
Beauty
Metapoetry

Abstract

This article analyses the first case of comic poetry in Galician literature: *O puño e a letra* (2018), by Yolanda Castaño. It will focus on the poetic and visual treatment of the main themes of Castaño's work: eroticism, feminist affirmation, metapoetry, beauty understood as a distinguishing feature, and the concept of a second language. Its objectives are to highlight Castaño's pioneering approach in terms of the hybridisation of poetry with other arts, engage with the debates on comic poetry as a genre still undergoing a process of consolidation, examine the manner in which the poems dialogue with the comic's panels, and analyse the evolution of the writer's voice over a twenty-five-year literary career as reflected in the volume.

Resumo

Este artigo propón unha análise do primeiro cómic poético da literatura galega, *O puño e a letra* (2018), de Yolanda Castaño, centrándose no tratamento poético e visual dos temas troncais na obra da súa autora (erotismo, afirmación feminista, corpo, identidade, metapoesía, a beleza entendida como marca diferencial, o concepto de segunda lingua) co obxectivo de destacar o carácter pioneiro de Castaño na hibridación da poesía con outras artes, atender ao debate establecido arredor do cómic poético como xénero que aínda está en proceso de consolidación, examinar a forma en que os poemas dialogan coas viñetas, e facer visible a evolución na voz da escritora ao longo dos vinte e cinco anos de carreira literaria escolmados no volume.

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara



Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño¹

En 2018, Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977) daba ao prelo *O puño e a letra*, unha completa antoloxía da súa obra trasladada a imaxes por corenta artistas gráficos que constitúe tamén o primeiro cómic poético da nosa literatura. Nel a autora réndese ao ‘desafío creativo’ (Dopico 2018), tal e como ela mesma o cualificou, de poñer en diálogo a poesía coa plástica para ofrecernos unha escolma ‘[a]lternativa, anticonvencional e anovadora’ (Requeixo 2019) que non só

fixa as claves evolutivas da súa voz senón que lle dá visibilidade ao cómic poético, un xénero aínda en proceso de configurarse. De aí que resulte relevante analizar a forma en que dialogan ambas as disciplinas nas páxinas do libro; ver como cada artista plasma en imaxes a carga onírica, sensorial, simbólica e/ou polisémica que caracteriza a obra da autora e, finalmente, entender o volume ao xeito dun compendio de vinte e cinco anos de intensa e brillante carreira literaria.

Constitúe xa un lugar común entre a crítica establecer como trazo distintivo da poesía de Yolanda Castaño o seu interese pola renovación do formato tradicional deste xénero hibridando o verso con outras linguaxes artísticas. Ela mesma manifesta que ‘non quero unha poesía isolada e volta cara si senón unha poesía contaminada de vida, de mundo e doutros códigos’ (Dopico 2018) como os que lles son propios á plástica, á música, á danza, á fotografía, ao audiovisual e mesmo á cociña, disciplinas coas que teñen entrado en diálogo os seus poemas dunha forma máis ou menos recorrente. Así o corroboran, entre outros, o libro-disco *Edénica* (2000), onde canta textos de seu musicados por José Antonio Fernández Calero, e os volumes *O trazo aberto* (2002), *Alguén agarda que volva alí* (1998) ou *Cociñando ao pé da letra* (2011), nos que colabora, respectivamente, co pintor Antón Sobral e coas fotógrafas Maribel Longueira e Andrea Costas. O espírito multidisciplinar subxace tamén nas *performance* que, desde 2006, ten posto en marcha e levado a diferentes lugares do mundo xunto co músico e compositor Isaac Garabatos como, por exemplo, *Tender a man* (2007) ou *Idioma da tinta* (2018).² O primeiro é un espectáculo interartístico que combina a danza contemporánea de Branca Novoneyra, a voz da cantante Mónica de Nut e máis a interpretación musical a cargo de Garabatos e de Jesús Andrés Tejada co recitado, por parte de Castaño, de textos propios e alleos (Uxío Novoneyra, Lois Pereiro, etc.). Mentres que en *Idioma da tinta* súmanse ao diálogo íntimo entre música e poesía as pezas audiovisuais de Alberto Castaño, quen xa colaborara coa autora noutras mostras de videocreación. Este é, sen dúbida, o medio que privilexia nos inicios da súa carreira literaria tanto no formato do videopoema como poñéndose á fronte do programa televisivo *Mercuria* (2002–2005) —que tamén dirixía e guionizaba— grazas ao que recibe, en 2005, o Premio Mestre Mateo á Mellor Comunicadora.³

Todas estas propostas multidisciplinares teñen en común o feito de procuraren a mestizaxe de xéneros aproveitando tamén as posibilidades artísticas que ofrecen as novas tecnoloxías co obxectivo de atraer a outros tipos de público cara á lírica. Polo tanto non resulta estraño que, co gallo do seu cuadrexésimo aniversario —e celebrando asemade un cuarto de século como poeta—, Yolanda Castaño dese ao prelo *O puño e a letra* (Xerais, 2018), unha antoloxía onde se constata, máis unha vez, o ‘carácter polifacético de la actividad artística y pública’ (Núñez Sabarís 2021: 348) que

1

A autora quere agradecer a Norberto Fernández, Xulia Pisón, Fernando Iglesias Kohell, Alicia Jaraba Abellán, David Pintor, Brais Rodríguez e Miguel Cuba o permiso para utilizar as súas imaxes.

2

A editorial romana Squilibri editou, en 2018, o volume bilingüe *Idioma da tinta-Lingua dell’inchioistro*, con formato de libro-cd, dentro da colección que reserva para as máis punteiras propostas poético-musicais: *Canzoniere* (Núñez Briones 2019: 245).

3

Yolanda Castaño traballou tamén noutros formatos televisivos como, por exemplo, o concurso *Cifras e letras* (2006–2011), da Radio Televisión de Galicia (RTVG), onde desenvolvía o rol de experta na parte lingüística; e *Igualax* (2019), da Radio Televisión do Principado de Asturias (RTPA), no que foi presentadora. Mais ningún destes programas tiña un vínculo directo coa súa faceta literaria.

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

4

Laura Pérez Vernetti, ademais das obras citadas, conta no seu haber con adaptacións ao formato do cómic poético de textos de Fernando Pessoa, Vladimir Maiakovski ou Rainer María Rilke en, respectivamente, *Pessoa & Cía* (2011), *El caso Maiakovski* (2014) e *Yo, Rilke* (2016).

5

Os premios Fervenzas Literarias, organizados pola web homónima, carecen de dotación económica e véñense celebrando con carácter anual desde 2007. Os gañadores son elixidos mediante un sistema de votación público que está aberto entre decembro e xaneiro. Pola súa parte, o premio Gala do Libro Galego — nomeado, na actualidade, como Premio Follas Novas do Libro Galego— concédeno cada ano a Federación de Librarías de Galicia, a Asociación Galega de Editoras (AGE) e a Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG).

vén desenvolvendo desde os seus inicios, así como a súa ‘afouteza pioneira’ (Requeixo 2019), por canto este é, como ela mesma afirma no ‘Limiar’, ‘o primeiro libro da tradición editorial galega que afronta a descuberta do xénero internacionalmente coñecido como *Comic Poetry*: o diálogo da poesía e da banda deseñada’ (Castaño 2018b: 6, cursiva no orixinal).

O subtítulo ‘antoloxía en cómic poético’ que o volume leva no lombo e na portada interior posiciónao fóra das definicións tradicionais tanto da lírica como da banda deseñada, optándose pola etiqueta *cómic poético* (tránsito literal de *Comic Poetry*) para nomear o seu contido: eses ‘híbridos de sorprendente rendibilidade comunicativa’ (Castaño 2018b: 7) nados da suma de ambas as artes. Solventa así a autora o problema de carecermos, a día de hoxe, dunha nomenclatura estandarizada que designe a comunión entre imaxe e texto pois os nomes máis frecuentes no ámbito anglosaxón (*Comic Poetry*, *Comics Poetry*, *Poetry Comics*, *Poetic Comics*, *Comics as Poetry*, *Comic-as-poetry*, *Graphic Poetry*, *Graphic Poem*) adoitan refundirse, no entorno hispánico, nos termos *poesía gráfica*, *poesía de cómic* e *cómic como poesía* que, porén, non convencen nin a todos os estudosos nin a algúns dos seus creadores. Por exemplo, Laura Pérez Vernetti, a artista plástica que máis ten cultivado este formato en lingua castelá, crea en 2015 o neoloxismo *Poémic* para titular unha obra onde trasvasa cincuenta e dous textos breves de Ferrán Fernández á tira cómica; ao ano seguinte substitúeo pola expresión *novela gráfica* no libro *Ocho poemas* —que reúne textos de Jesús Aguado, Isabel Bono, José Ángel Cilleruelo, Luis Alberto de Cuenca, Menchu Gutiérrez, Julia Otxoa, José Luis Piquero e Miriam Reyes— e rematará alcumando como *poesía gráfica* o volume *Viñetas de plata* (2017) onde toma como base os versos de Luis Alberto de Cuenca.⁴ Esta oscilación nos nomes empregados por Pérez Vernetti dá idea da inestabilidade terminolóxica que experimenta o xénero e, para intentar solventala, Celine Pegorari (2021) suxire, ademais do xa mencionado *poémic*, outros dous posibles neoloxismos: *liricómic* pois así cualifica Fernando Beltrán (Carrasco 2015) o volume *Mapa de besos* (2016), de Ángel Petisme e Josema Carrasco; ou *versoñetas*, título dun álbum de 2014 que reúne os deseños de Rubén Uceda e os poemas de Jorge Riechmann. A falta dun consenso unánime na súa nomenclatura, e tendo en conta que esta é tamén a opción escollida pola súa autora, utilizaremos neste artigo o termo *cómic poético* para aludir a *O puño e a letra*, por máis que Jesús Gisbert (2019b) o considere en realidade un claro exemplo de *poesía gráfica*. Segundo o seu criterio, debería designarse así a adaptación do poema ao formato da banda deseñada, reservándose o termo *cómic poético* para a exploración do verso desde aproximacións eminentemente narrativas. Sexa como for, grazas a esta obra, Yolanda Castaño non só recibiu os premios Fervenzas Literarias (2018) e Gala do Libro Galego (2019) —en ambos os casos na categoría de banda deseñada— senón que reafirmaba a súa posición canónica na lírica galega contemporánea dada a súa evidente ‘mestría para sorprender’ (Requeixo, 2019) por medio de propostas xenuínas e sempre anovadoras.⁵

Ademais da cuestión terminolóxica xa mencionada, os críticos manteñen un arduo debate sobre se se debe considerar o cómic poético un novo xénero ou resulta ser tan só unha modalidade da obra plástica que pretende converter o texto nunha gráfica poética. Para achegar un pouco de luz a estas cuestións cómpre partir da dobre funcionalidade que Dino Buzzati, considerado o pioneiro deste formato, establecía para o debuxo: a pasiva, onde resulta ser tan só unha ilustración do texto, e a activa, na cal o simbolismo gráfico estende a interpretación do poema cara a unha nova lectura

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

6

O escritor e artista plástico Dino Buzzati (1906–1972) deu ao prelo, en 1969, *Poema a fumetti*, obra que lle valeu nese ano o premio Paese Sera á mellor banda deseñada. Aínda que, desde os parámetros actuais, o volume sería cualificado como *novela gráfica*, segue a considerarse o primeiro antecedente do cómic poético por canto nas súas páxinas ‘la articulación de la historia se realiza a partir de una disposición lírica desde donde se apunta la factura clásica subyacente: el mito de Orfeo y de Euridice’ (Pozo Sánchez 2009: 63). E, ademais, nel, como afirma Favaro, ‘la “escansión visual” regulariza el movimiento de las diferentes secciones de texto que adquiere una subdivisión rítmica que recuerda la de la poesía’ (2021: 280).

sendo xa algo máis que un mero apoio visual dos versos (Pons 2019a: 598).⁶ Como é obvio, o cómic poético afonda nesta segunda acepción buscando diferenciarse tamén doutras modalidades onde coexisten imaxe e texto (caso da poesía visual, da ilustrada ou da concreta) ao facer un uso consciente dos recursos propios da banda deseñada. É dicir, non se trata de obter un poema con imaxes de cómic, senón de crear cómics cun rexistro poético onde a parte visual e a literaria conformen un todo que aproveite, ao máximo nivel, os trazos específicos da linguaxe verbo-icónica (composición da páxina, elección do trazo, simbolismo, cromaticidade, tipografía, busca de sensacións sinestésicas...) porque, segundo afirma Álvarez Peña (2021: 34), ‘[l]a adaptación en el cómic [...] puede considerarse como una traducción de un sistema semiótico de palabras a uno de imágenes y palabras que convergen en una misma estructura’. Neste novo sistema, o debuxo reelabora os signos lingüísticos evitando ser unha simple paráfrase das palabras e potenciando aqueles elementos que nos versos se elevan por enriba do nivel de conciencia. Só desta maneira se obtén unha verdadeira translación intertextual na que un poema verbal inspira un poema gráfico que, á súa vez, permite unha descodificación diferente do primeiro grazas ao uso dunha linguaxe híbrida onde conflúen os dous códigos previos (Gisbert 2019b). Xa que nada obriga ao artista plástico a transcribir o poema (e, en caso de facelo, a reproducilo literalmente palabra por palabra), a parte visual non se subordina ao texto nin debe considerarse unha simple versión ilustrada deste, senón que, pola contra, a linguaxe do cómic e a da poesía fúndense nesta nova dimensión ata sobrepasaren os límites intrínsecos de cada unha orixinándose así unha forma expresiva que, maioritariamente, abandonará a narratividade para ‘centrar la mirada en el modo en que se desarrolla el discurso lírico, que aprovecha la plasticidad de la gramática y la versatilidad de la sonoridad de la lengua, estableciendo contrapuntos y simetrías tanto semánticas como fonéticas’ (Gutiérrez García-Huidobro 2019: 687). Por iso Alice Favaro (2021: 279) afirma que o cómic poético devén ‘una especie de prolongamiento acústico de la poesía, una especie de écfrasis visual que se añade a la écfrasis sonora constituida por la música, una traducción intersemiótica o transmutación’ que lle aporta un valor engadido ao texto lírico por canto, na súa versión en banda deseñada,

la lectura también es visual y auditiva, y hay que contextualizarla en un espacio y un tiempo distintos, con nuevas modalidades de llegar al destinatario. Además, dentro del proceso de expresión a través de un lenguaje diferente, el texto poético se adapta a las características del medio de comunicación empleado y se abre a la reinterpretación. (Favaro 2021: 288).

Xa que logo é o artista quen ofrece unha nova, vibrante e poliédrica lectura do texto poético cando, no reto de trasvasar o poema ao cómic — para alén das problemáticas discursivas inherentes a esta acción —, adopta unha postura concreta fronte aos versos. Exerce así un papel de mediador entre a poesía e a parte visual e, como xa se dixo, reformula o texto nun novo sistema de signos que nace da simbiose entre dúas linguaxes previas aparentemente irreconciliables. Desta maneira orixínase unha forma expresiva que duplica, e mesmo triplica, as posibles lecturas sumando á que xa achegaba cada arte de modo independente a de ambas as dúas no seu conxunto (Trabado Cabado 2020: 281). É obvio que no cómic poético o texto *lese* sempre dúas veces: unha no propio poema e outra en ‘compañía

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

7

A estas obras cómpre engadir a antoloxía *Edénica* (libro-CD publicado por Espiral Maior en 2000), o recopilatorio *Erofanía. Triloxía poética (1995–1998)* (Espiral Maior, 2009) que recolle os tres primeiros libros de Castaño, así como os volumes bilingües *Vivimos en el ciclo de las Erofanías* (Huerga & Fierro, 2000), *Libro de la egoísta* (Visor, 2006), *Profundidad de campo* (Visor, 2009) e *La segunda lengua* (Visor, 2014). En 2022, catro anos despois da edición d'*O puño e a letra*, a autora publica *Materia* (Xerais, 2022) e gaña o Premio de Poesía González Garcés con *A falsa autónoma*.

del trazo' (Sendón 2019: 189), cuxas claves visuais lle aportan ademais unha 'capa adicional de complejidad' (Pons 2019b) ao resultado final. Polo tanto o seu desciframento require, tal e como lle sucede á propia poesía, dun firme e activo compromiso do lector-espectador que debe comprender a linguaxe visuo-textual eludindo as súas dificultades intrínsecas: o feito de seren obras a miúdo non lineais, a frecuente carencia de narratividade, a presenza do símbolo e da metáfora, o ritmo, a simultaneidade ou a composición espacial de palabras e imaxes. De aí a dificultade que entraña a súa lectura.

Todos estes trazos fican patentes n'*O puño e a letra*, libro que, como xa se indicou, reúne corenta textos escolmados pola autora entre os seis poemarios que, en 2018, compoñían o seu corpus: *Elevar as pálpebras* (Espiral Maior, 1995; premio Fermín Bouza Brey), *Delicia* (Espiral Maior, 1998), *Vivimos no ciclo das erofanías* (Espiral Maior, 1998; premios Johán Carballeira e da Crítica Española), *Libro da egoísta* (Galaxia, 2003), *Profundidade de campo* (Espiral Maior, 2007; premios Espiral Maior e Ojo Crítico de RNE) e *A segunda lengua* (Afundación, 2014; premio Novacaixagalicia).⁷ Os poemas —sitos en páxina par— son reinterpretados graficamente —na impar— por unha corentena de creadoras e creadores plásticos que, por pertenceren a diferentes grupos xeracionais, encarnan á perfección 'o pasado, presente e futuro da banda deseñada galega' (Maroño 2018). Trátase de Norberto Fernández, Alberto Taracido, Cristián F. Caruncho, Jano, Fran Jaraba, Xulia Pisón, Paula Esteban, Fran Bueno, Xulia Vicente, David Rubín, Miguel Robledo, Manel Cráneo, María Ferreiro, Alicia Jaraba Abellán, Víctor Rivas, Kike J. Díaz, Xosé Tomás, Anxo Cuba, Los Bravú, Yupiyeyo-María Álvarez Hortas, David Pintor, Kiko da Silva, Miguelanxo Prado, Roberta Vázquez, Xan López Domínguez, Siro, Xaquín Marín, Rubén Mariño, Pepe Carreiro, Santy Gutiérrez, Martín Romero, Ramón Trigo, Brais Rodríguez, Miguel Cuba, Cynthia Alonso, Abraldes, Miguel Porto, Fernando Iglesias *Kobell*, Tokio e Dani Xove. Tal abundancia de ilustradoras e ilustradores logra que o libro, para alén de ser unha ampla antoloxía da obra poética de Castaño, se configure asemade como unha xenerosa escolma do cómic contemporáneo (Gisbert 2019a & Sendón 2019: 190) onde se recolle a pluralidade de enfoques e estéticas que caracteriza a este formato e que irían 'dende o cómic tradicional ata o cómic póster, pasando pola bd lúdica [...], a bd cadro, o cómic fanzine, a bd plaquette, o cómic ideográfico ou a bd de abstracción pictórica' (Requeixo 2019), todos eles representados nas súas páxinas.

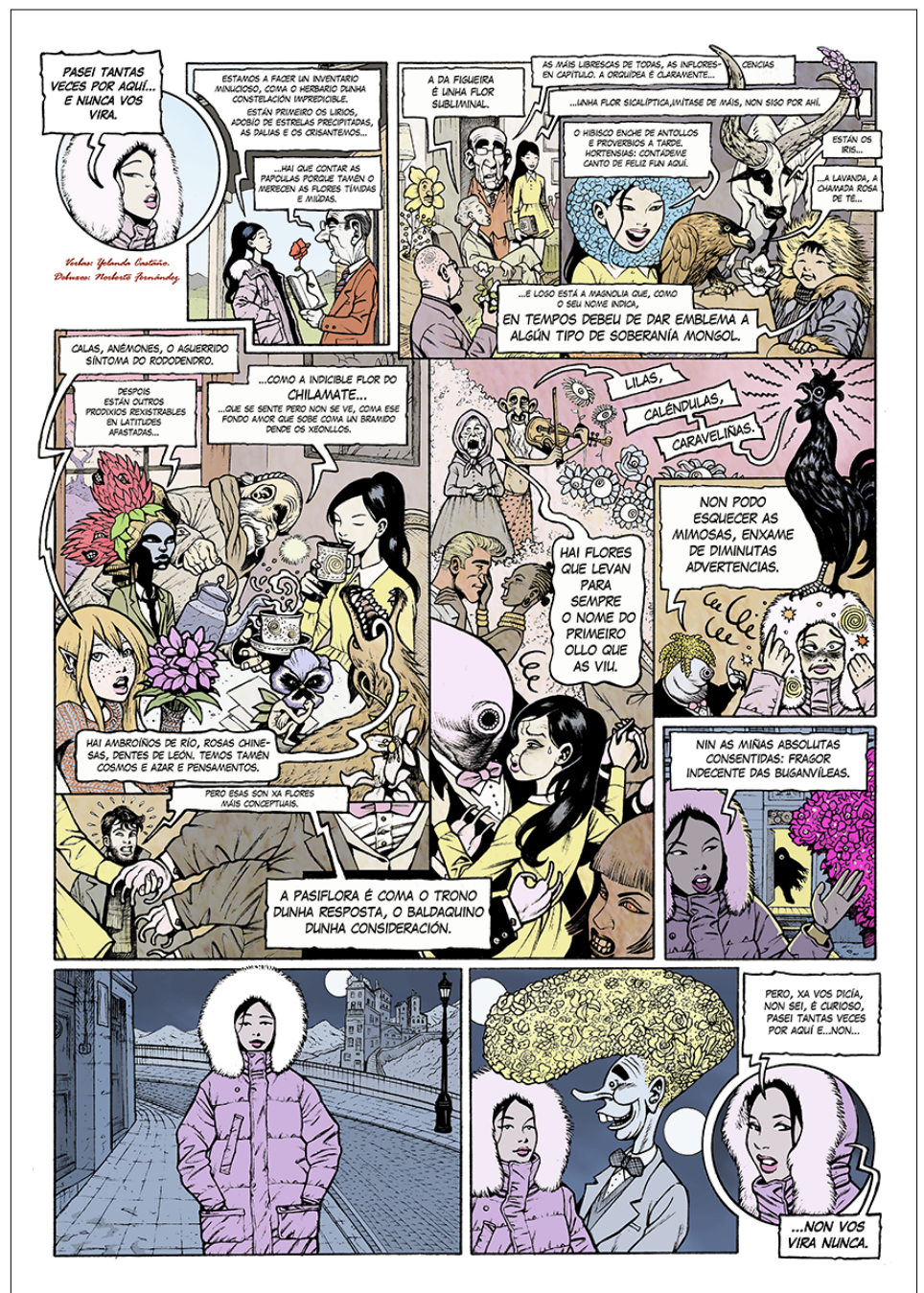
A modo de declaración de intencións, *O puño e a letra* comeza co poema 'Pasei tantas veces por aquí...' cuxos primeiros versos ('[e]stamos a facer un inventario minucioso / coma o herbario dunha constelación impredecible') nos orientan cara ao que significa o traballo da antóloga cando busca ofrecer unha mostra meticulosa e completa da súa traxectoria. Porén no remate do texto explíctase o *leitmotiv* da poeta: a revelación do oculto, daquilo que subxace mais adoito non se percibe porque, e así se le na última estrofa,

pasei tantas veces por aquí e...
non,
non vos vira
nunca.

Como soe ser frecuente en Castaño, un eu vivencial achéganos as experiencias basilares do ser e por iso Núñez Sabarís considera de 'cierta

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

relevancia simbólica que el libro se abra con una historieta, cuya primera y última viñeta ofrecen el retrato de perfil (derecho en la primera, izquierdo en la última) del yo lírico' (2021: 348). Este manifiesta un significativo cambio de actitude desde o cadríño inicial, un óvalo onde observa de esguello coas pálpebras semipechadas —dando a entender que aínda non o percibe todo— ao derradeiro no que xa nos contempla de fronte e cos ollos regalados pois aprendeu, finalmente, a mirar. En ambos os casos, a boca permanece aberta facéndonos partícipes desa descuberta poética da realidade que experimenta ao longo do seu camiño de aprendizaxe e tamén para enunciar os trinta e nove poemas seguintes. De aí que Norberto Fernández interprete graficamente este texto (imaxe 1) como un periplo onde o eu poético —unha figura feminina de longo cabelo escuro que recorda á propia Castaño— transita habitáculos interiores nos que diversos seres, varios animais (un galo, aves, un lobo) e algunhas das vinte e oito especies de flores mencionadas no texto (mapoulas, hortensias, magnolias, orquídeas, buganvileas...) ategan completamente o espazo nunha sorte de *horror vacui*. Nos



sucesivos cuartos aos que accede, a muller fala, danza ou toma o té con criaturas peculiares, deformes, monstruosas e/ou exóticas dado que algúns dos personaxes cos que interactúa proveñen doutras latitudes (un neno mongol, a muller africana), constrúense cunha mestura extravagante de elementos dispaes (corpo humano con cabeza de pensamento, unha inmensa mata floral a xeito de tupé masculino, o ser sen rostro que posúe seis brazos...), ou pertencen ao mundo feérico (un trasgo) e da fantasía (flores personalizadas con ollos e cara). A súa presenza remite a un contexto onírico illado do real por medio das rúas en branco que separan aquelas viñetas nas que a protagonista pasea soa por unha cidade nocturna daqueloutras que ocupan estes seres tan especiais.

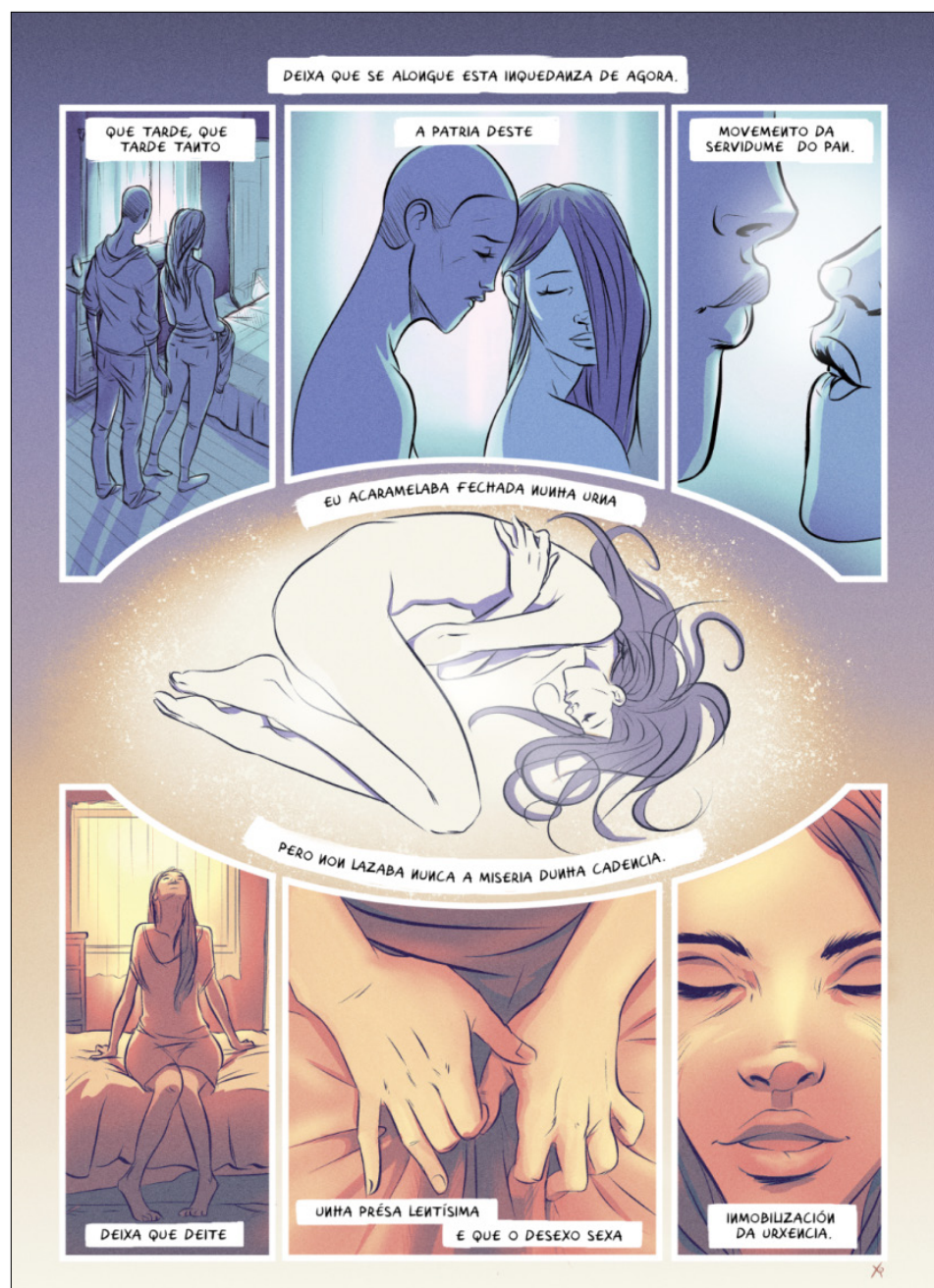
Xa que logo, nesta primeira páxina gráfica da antoloxía aparece un elemento que será recorrente: o retrato da propia poeta. Atopáremolo de novo nas imaxes que ilustran certos textos —a maioría tirados d'*O libro da egoísta*— onde se produce o desdoblamento autorreferencial do eu, proceso que o converte en receptor das palabras emitidas por ela mesma. Así sucede, por exemplo, na obra de María Ferreiro que ilustra o poema 'A Yolanda' onde se dá unha presenza duplicada da súa imaxe que nos ofrece tanto un primeiro plano do rostro como a visión enteira do seu corpo. Nos brazos alzados esta 'Yolanda cazadora, soldada, tirana louca, que me ardes, que me donas' porta o lume e un feto mentres que as súas pernas se esmiúzan na area que cobre o solo onde xacen os ósos da 'miña prole de fillos de berros metálicos'. Tamén Siro, quen plasma o poema 'Son' con tan só catro debuxos, ofrece un retrato de perfil da escritora aínda que, no seu caso, prioriza sobre a parte gráfica a reprodución completa do texto. Busca así facer imaxe coa propia palabra sendo os estilos tipográficos (sombreado, orientación diagonal, liña nesgada...), as cores e os diferentes tamaños da letra os principais recursos expresivos aos que apela. Doutro teor é a presenza da efixie da autora na colaxe de pictogramas que crea Pepe Carreiro para acompañar 'Cousas que comezan por Y'. Ao xeito das serigrafías de Andy Warhol, o artista replica ata seis veces o seu rostro en cor vermella como imaxe icónica do verso 'yo-lan-da-cas-ta-ño repetido ata que non significa nada' para pór de manifesto que a insistencia reiterativa operada sobre un motivo visual, ou sobre a propia articulación do antropónimo —esa 'violación do meu nome' á que se alude no texto—, desliga o vínculo entre significante e significado deixando o signo convertido nunha simple forma sen concepto, nunha voz que tan só ecoa. Neste poema, Núñez Sabarís percibe que

[m]ás allá del juego de palabras con “yo”, coincidente con la primera sílaba del nombre de la escritora, se profundiza en la dimensión múltiple, como un significante vacío y desarticulado de la identidad, que será un aspecto recurrente en su poética. Con ello pone de manifiesto una mirada fragmentada sobre su propia esencia, que expresa la fragilidad y escasa estabilidad de su propio retrato e imagen.
(2021: 349)

Como adoita suceder nas antoloxías unipersoais, tamén ao longo das páxinas gráficas d'*O puño e a letra* podemos percibir claramente a evolución temática e formal da poesía de Yolanda Castaño, as intertextualidades, certas recorrencias simbólicas, as sinerxias definitorias na construción da súa voz e os motivos troncais. Este é o caso do erotismo que, desde os primeiros libros, tratará sempre dunha forma desprexuízada, non eufemística,

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

con moita presenza do sensorial e utilizando un idiolecto propio que inclúe léxicos pouco habituais e abundantes neoloxismos. Nos textos deste teor, o eu poético feminino asume o rol activo do suxeito e sitúa o corpo nun lugar central, rexeitando calquera tipo de obxectualización que a relegue á pasividade tradicionalmente imposta polo patriarcado sobre a muller. A estes referentes remite Xulia Pisón ao recrear o poema 'Que tarde tanto' (imaxe 2) en dous planos temporais que conflúen na figura feminina, núa e anicada en posición fetal, que ocupa o centro da páxina pois, como se di nun verso, 'acaramelaba fechada nunha urna', esa sorte de mandorla que a acolle baixo a forma oval dun cadríño aberto. Enriba e debaixo dela, un triduo de viñetas explicita dúas situacións eróticas presentando tres momentos clave en cada unha delas de xeito que a súa secuencialidade narrativa se exprese por medio dunha terna de planos (xeral, primeiro e detalle). A simetría entre estas escenas é absoluta e acentúa a beleza da proposta de Pisón quen, ademais, plasma maxistralmente o carácter cíclico do desexo, a importancia da súa demora e a sensualidade que impera no texto. Ao xeito dun *flash-back*, na franxa superior amósase o encontro íntimo dunha parella heterosexual



representando cada un dos debuxos unha fase do desexo: a xénese coincide coa chegada de ambos a unha alcoba onde unha luz cenital e fría cae, desde a ventá, sobre a cama focalizando o que nela vai suceder; o retardo —esa ‘inmobilización da urxencia’ que motiva o poema— represéntase cos corpos xa nus e, sobre todo, na maneira voluptuosa en que el morde o labio inferior mentres observa a caluga feminina; por último, inminencia é o que prometen as bocas a escasos centímetros de iniciaren o beixo. Na banda inferior da páxina, iluminada con tonalidades cálidas, danse de novo estas tres fases mais, agora, a protagonista é a muller que busca o seu pracer en solitario. Senta sobre a mesma cama onde antano se encontrara co amante e amosa, por medio da postura corporal, a urxencia do desexo que se lle volve, na segunda imaxe, ‘presa lentísima’ como se deduce grazas a un primeiro plano das mans crispadas sobre a saia. O rostro xa sereno é a mellor constatación, finalmente, do seu clímax.

Máis sutil é o xogo que establece Xulia Vicente co cromatismo do verde e do azul reiterado no poema ‘Se falase de ti non pronunciaría’ onde, sen deixarnos ver nunca a figura humana, crea, por medio da suxestión, ‘unha páxina vizosa en sensacións’ (Maroño 2018). A relación erótica explíctase ao intuírense diferentes partes corporais dunha parella (as cabezas xuntas, mans que se enlazan, algúns dedos aloumiñando unha coxa...) entre as pólas floridas dunha árbore das que, finalmente, colgarán en desenfadado abandono dúas pezas de lenzaría. O azul (celeste e floral) dialoga co verde, ese ‘delirio de ramas’ mencionado no texto, mentres que o branco das prendas resalta como un foco de luz sobre as cores pastel que ‘convierten el encuentro sexual en un *beatius ille* de plácido erotismo’ (Sendón 2019: 190, cursiva no orixinal).

Mais, na obra de Castaño, a vivencia erótica relaciónase tamén coa beleza do turbio, cunha certa apoloxía do desenfreo e da desmesura, co triunfo do dionisiaco, co intercambio de roles, coa vampirización, co refinamento esteticista, coa transgresión e mesmo co morbo do goce e da dor mesturados. Neste terreo adéntrase David Rubín ao ilustrar ‘Todas as vastas horas do plenilunio’, poema que reflicte un encontro nocturno e azaroso entre dous seres. O artista presenta a información por medio dunha narrativa fragmentada en diferentes planos temporais e con gran predominio da elipse, de xeito que quen observa debe completar os espazos mortos que se dan entre este conxunto de doce viñetas. Catro delas son puramente cor: a primeira, en negro, sitúanos nunha noite propicia para unha relación furtiva, misteriosa e pasional; a que ocupa o terceiro lugar, dun fucsia suave, sinala o desexo que nace ao lamber con ansia a pel do outro; a situada no posto dez, vermello sangue, anticipa a ‘festa de vampiros’ suxerida polos inquedañtes planos do dentame e dun pescozo descuberto; e, pechando a escena indícase, cunha tenue cor salmón, a saciedade do desexo e o acto de vampirismo que mancha os dentes de sangue. Malia o predominio cromático case absoluto dos vermellos, destacan no centro da páxina (en concreto nos postos cinco e sete) dúas imaxes en cores frías que nos retrotraen ao primeiro contacto dos protagonistas cando ese ‘si medio pirata’ dá pé a unha relación fugaz e apresurada. Rubín opta case en exclusiva polo plano detalle, xa que lle permite tanto crear intriga sobre cal será o resultado último dese encontro entre estraños como poñer de manifesto a instantaneidade feroz do desexo.

Pola súa parte, Fernando Iglesias *Kobell* apórtalle á antoloxía unha das solucións máis orixinais cando adapta ‘The winner takes it all, a musa non leva un peso’ (imaxe 3) creando un ‘disfrace pop-art’ (Maroño 2018), dada

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaña
Teresa Seara

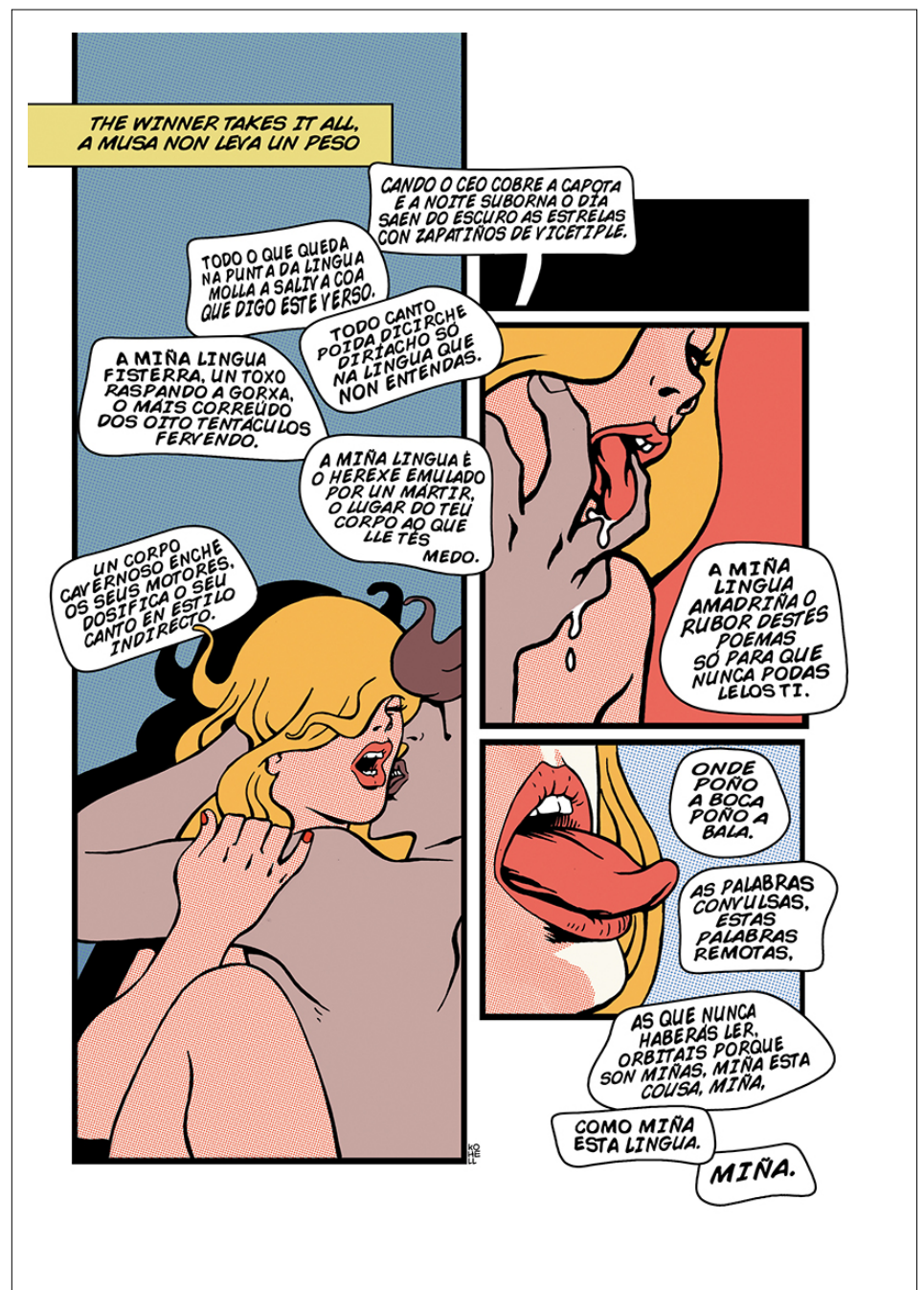
8

Jean-Claude Forest creou, en 1962, o personaxe de *Barbarella* para a revista francesa *V*. Trátase dunha heroína moderna, de ciencia ficción, co físico de Brigitte Bardot e sexualmente liberada. Por medio dun 'grafismo suelto y elegante, inspirado en la ilustración clásica y los cómics americanos de la edad dorada, [Forest] había decidido dar réplica paródica, femenina y feminista, al arquetipo del aventurero espacial estilo Flash Gordon, del que *Barbarella* se constituía en respuesta y burla' (Palacios 2018), pois desafiaba o papel protagónico masculino. Foi ao recollérense en libro, en 1964, as oito aventuras de *Barbarella* que este comezou a ser considerado en Francia o cómic pioneiro do xénero fantaxerótico para adultos. A primeira película sobre a heroína rodouna, en 1968, Roger Vadim con Jane Fonda no papel principal.

9

A trama de puntos bendéi, ou Ben Day, foi creada polo impresor e ilustrador Benjamin Day (1838–1916) para traballar as luces e as sombras nos seus debuxos. Hoxe en día nomea o proceso de combinar pequenos puntos de dúas cores a fin de conseguir efectos visuais e novas tonalidades. Utilizouse moito nos anos sesenta na banda deseñada pois permitía aforrar diñeiro na coloración das imaxes.

a influencia no seu deseño de dous grandes referentes desta liña pictórica: Roy Liechtenstein e Jean-Claude Forest. Toda a metade esquerda da páxina resérvase para unha única viñeta que amosa, de forma explícita, o encontro sexual dunha parella. A muller, cuxa fisionomía arremeda á da *Barbarella* creada por Forest, ocupa unha posición frontal resaltando, sobre o fondo azul, a súa exuberante melena loira, a boca entreaberta e a pel rosácea.⁸ Para outorgarlle primacía a certas cores, *Kobell* utiliza a técnica da trama de puntos bendéi, propia de Liechtenstein, o que crea un forte contraste entre os elementos aos que llela aplica (o fondo e a pel) e aqueles que pinta en cores planas (cabelo, labios, dentes, saliva e mesmo a figura masculina desdibuxada como unha simple sombra).⁹ Dado o xogo polisémico que se establece no texto co termo 'lingua', na parte dereita da páxina dous cadríños amosan en primeiro plano a boca aberta: nun está o órgano de fóra e o cuspe pinga, branco e torrencial, sobre os dedos do home, o que lle permite a Sendón identificar nesta imaxe 'las usuales lágrimas femeninas en la obra del pintor estadounidense [Liechtenstein] transformadas en saliva



Territorio inédito: *O poño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

deslenguada' (2019: 190); no outro, a lingua exhíbese por completo pois, como se afirma no poema,

onde poño a boca poño a bala.
As palabras convulsas,
estas palabras remotas,
as que nunca haberás ler,
orbitais porque son miñas, miña esta
cousa, miña, como miña esta lingua.
Miña.

Outra liña temática moi rendible na poética de Yolanda Castaño, sobre todo n'*O libro da egoísta*, é a que explora a construción da identidade desde unha forte marca de xénero pois, segundo Núñez Briones, nesta obra 'se reformula la voz de las mujeres como sujetos múltiples, plurales e incluso contradictorios' (2019: 246), desbotándose a un tempo os roles, proxeccións e expectativas patriarcais. Cómpre, xa que logo, asumir as múltiples personalidades do eu que se fan explícitas, por exemplo, en 'Autorretrato', un poema que rompe coas convencións dos xéneros literarios ao adoptar a forma dun monólogo teatral. Demostrando unha enorme capacidade de concisión ao resumir este longo texto en tan só once versos, Paula Esteban crea unha viñeta a sangue con dous planos: na parte superior dereita unha muller núa, de longos cabelos, le nunha noite de plenilunio a carón dun mar que exhibe a riqueza do seu ecosistema (peixes, algas, corais...) nos dous terzos restantes da páxina. Cinco cadriños interiores, situados no lado esquerdo, conteñen as metades (cabeza e pube) dunha *matrioska* representándose así, de forma simbólica, os diferentes eus: aquel que nós sentimos que somos, o que os demais ven de nós e aqueloutro que nos devolven como verdadeiro. Opina Óscar Sendón que a presenza desta boneca rusa 'añade una lectura de simétrico lirismo' (2019: 190) á historia gráfica por canto as capas que a conforman, esas '[h]abitacións concéntricas' mencionadas no texto, seguen unha alternancia: os cadriños un e cinco, na mesma tonalidade que os dedos que a desartellan, constitúen a súa parte externa; o dous e o catro, vermellos, a capa interior; e a terceira imaxe, en verde, o seu centro, aínda suxeríndose, dentro deste, a existencia doutras dúas bonecas xa abertas. Mais, fronte ao que sucede no xoguete tradicional, esta *bábushka* non ampara na súa cerna unha figura idéntica ás demais senón un rolo de papel onde se detallan as verdadeiras personalidades do eu.

Pola súa parte Alicia Jaraba Abellán (imaxe 4) incide no diálogo intertextual explícito entre o monólogo dramático '(Yolanda entra en escena)' e o filme de Jean-Jacques Annaud *O amante* (1991), adaptación da novela homónima de Marguerite Duras. Esta complexa historia estrutúrase narrativamente ao xeito dun *in media res* que nos sitúa nun espazo ('a fin do mundo') facilmente identificable con Galicia pola presenza dun hórreo nun piñeiral. Desde aí a protagonista (unha muller con trenzas, vestido de seda e chapeu masculino con fita negra) recorda un *amour fou* sucedido durante a súa adolescencia en terras distantes, nesa exótica paisaxe de palmeiras, cabanas e socalcos que serve de fondo para un ardoroso encontro sexual. Os amantes entréganse ao pracer, na parte inferior da primeira viñeta, sobre a onda cuberta de espuma que pintara Hokusai, acentuándose así, dun xeito simbólico, o erotismo exorbitado desta escena que implica a dúas persoas de distinta orixe racial segundo se percibe no contraste entre o rosa da pel feminina e o verdoso xade imperial daquel que, como se di no texto,

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

10

'A grande onda de Kanagawa' é unha das estampas ukiyo-e máis coñecidas do xaponés Katsushika Hokusai (1760–1849). Nela, co monte Fuji nevado de fondo, unha inmensa onda cobre tres barcos de pesca. A obra tivo gran influencia na arte occidental e na publicidade.

'ama como un chino'.¹⁰ As mesmas cores tinguen tamén os espazos que lle son propios a cada individuo e mudan ao sepia na banda inferior da páxina onde se explicita a despedida por medio dun barco que, ao lonxe, abandona tras de si un sombreiro cónico dando a entender o radical cambio de vida que experimenta a protagonista.



Imaxe 4

O conflito que xera o choque entre a nosa consideración íntima e a forma en que os demais nos ven artella 'Reflexo' (imaxe 5), un poema que David Pintor plasma en seis cadros onde xoga co feito de que, como se di no texto,

O contemplado devolve os ollos que contemplan.
[...]
O perfil vaise rotulando
co bolígrafo das biografías de quen observa.

Territorio inédito: *O puño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

Nesta historia gráfica un home con chapeu, gabán e bufanda vermella pasea a carón da auga (elemento que ocupa a metade inferior de todas as viñetas) e obsérvase nela. Fronte ao que cabería esperar, tan só a primeira vez coinciden a imaxe real e a especular do protagonista pois, nos sucesivos debuxos, denótase un contraste cada vez maior entre ambas ata decatármolos de que a realidade non é o plasmado na colorista parte superior do cadro senón aquilo que se reflicte na cincenta escuridade das augas. Polo tanto, estas actúan ao xeito dun ‘espelliño máxico’ que expresa a verdade e foxe do ilusorio (a representación masculina por medio de recursos fantásticos que o converten en ave ou mesmo en árbore). De aí nace a súplica final do poema —‘Devólveme ti, / espello espelliño máxico, / a inútil parte de min que en todo isto sucumbe’— e tamén o impulso do home cando, na derradeira imaxe, decide lanzarse á auga para romper ese cristal que delata a súa verdadeira faciana impedíndolle así calquera posibilidade de creerse outro.



Na mesma idea afonda ‘Contos de fadas’, onde Yolanda Castaño se suma ademais a unha tendencia característica da poesía dos anos noventa: a reescrita dos contos de fadas tradicionais outorgándolle ás súas personaxes femininas non só voz senón tamén unha nova e transgresora personalidade. No poema xógase coa idea do dobre, esa identidade oculta que, constituíndo a nosa verdadeira esencia, desmente aqueloutra que evidenciamos. Así lle sucede, coa excepción do leñador, a todos os seres mencionados no texto: a carapuchiña-loba, unha devoradora-asceta, certa libérrima-dependente, esa princesa-monstro... En doce viñetas sen marco, Víctor Rivas dálle vida a estes personaxes sinalando con liñas de contorno brancas a cara máis evidente e remarcando coas vermellas o seu carácter encuberto.

Esta afirmación da identidade atravesada pola perspectiva de xénero conleva tamén reflexionar sobre a problemática inherente á súa representación e á maneira en que esta se configura. Cómpre aprender a mirarse no espello que a sociedade nos devolve, determinar como ‘definirnos sin limitarnos’ (Núñez Briones 2019: 246) e, xa que logo, desbotar os estereotipos que lastran a beleza. Este é un tema transversal na obra de Castaño que acada entidade de verdadeiro *leitmotiv* en *Profundidade de campo*, onde abrangue múltiples connotacións negativas ao ser esgrimido contra o eu como un reproche, unha marca diferenciadora, o que corrompe, aquilo que condiciona a percepción íntima da imaxe persoal desde a visión do outro e, sobre todo, como un vínculo directo a unha serie de tópicos que a poeta se empeña en poñer de manifesto por medio da provocación, a ironía ou o distanciamiento. Por exemplo, en ‘Historia da transformación’ dáse unha

regresión sincera e directa ao punto de partida, un patio de colexio de monxas cheo de caras comúns e arelas de ser alguén nun futuro próximo. E a cerna desta confesión en alta voz precipítase cara á promesa de querer ser libremente e de pedir un perdón “cos meus labios máis pequenos” por esa escolla. (Marante Arias 2007: 188)

Para trasladar a imaxes este texto, Xosé Tomás divide a páxina en dúas metades horizontais e simétricas que se vinculan a mundos contrastados: no plano superior aparece o real representado en cores terrosas, no inferior triunfa unha ambientación mariña que desce ata os abismos facéndose a cada paso máis profundo o seu azul. A conexión entre ambos os mundos efectúase por medio dunha muller sentada nun illote que, sito na liña do horizonte, estende a súa raíz nutricia por baixo das augas indicándonos así, dun xeito simbólico, a fusión do ser coa natureza, esa ‘metaforización germinativa’ (Bagué Quílez 2010: 56) que provoca unha sintonía de efectos entre ambos como se ve nestes versos: ‘A tersura do meu ventre escoltaba á primavera / desbordaron as buguinas nas miñas mans tan miúdas’. Enriba da muller, Tomás sitúa catro viñetas sen marco nas que focaliza, cun plano cada vez máis curto e próximo á súa cara, o espertar dunha adolescente. Esta pasa por reaccións sucesivas que van da sorpresa ata o terror final —ben explícito no ollo totalmente regalado do derradeiro cadriño— pois, en palabras de Bagué Quílez, ‘evoluciona desde la indefinición infantil hasta la aceptación de la propia belleza’ (2010: 55) que condicionará xa para sempre a súa vida como unha marca negativa dado que ‘la contiene como un objeto en la mirada masculina, no un sujeto con la capacidad de definirse a sí misma’ (McCoy 2016: 149). De aí que descubrir a súa fermosura lle cause un enorme impacto, por canto ademais esta lle é revelada mediante a privación, o castigo e o desprezo: ‘cuspiéronme na cara as

miñas propias virtudes neste / club non admiten a rapazas cos beizos pintados de vermello?.

A beleza lígase tamén á máscara que a manipula ou modifica, aínda que, en realidade, ‘a faciana con máscara, a que perfila os seus trazos con toda sorte de afeites, é a que menos agocha’ (Marante Arias 2007: 188). De feito, no poema ‘Maquillaxe’ incídese en que

Eu era un
monstro fermoso e abatido.
Máscara incrustada na face
(...)
A miña maquillaxe perfilaba coma ningunha
a comisura mortal do ollo ou a distancia.

Partindo destes versos, Anxo Cuba ofrece o caso máis extremo de ocupación da páxina por parte do texto ao introducir tan só unha imaxe —a silueta dunha muller con longa melena, un único ollo perfilado en negro e un torso-colector de diversos elementos urbanos (rañaceos, antenas) ou produtos de maquillaxe (barra de labios, lapis, esmalte de uñas)— e deixar que as palabras, realizadas mediante xogos tipográficos (diversos tamaños de fonte, negriñas, coloración da *panza* das letras redondas), invadan o resto do espazo.

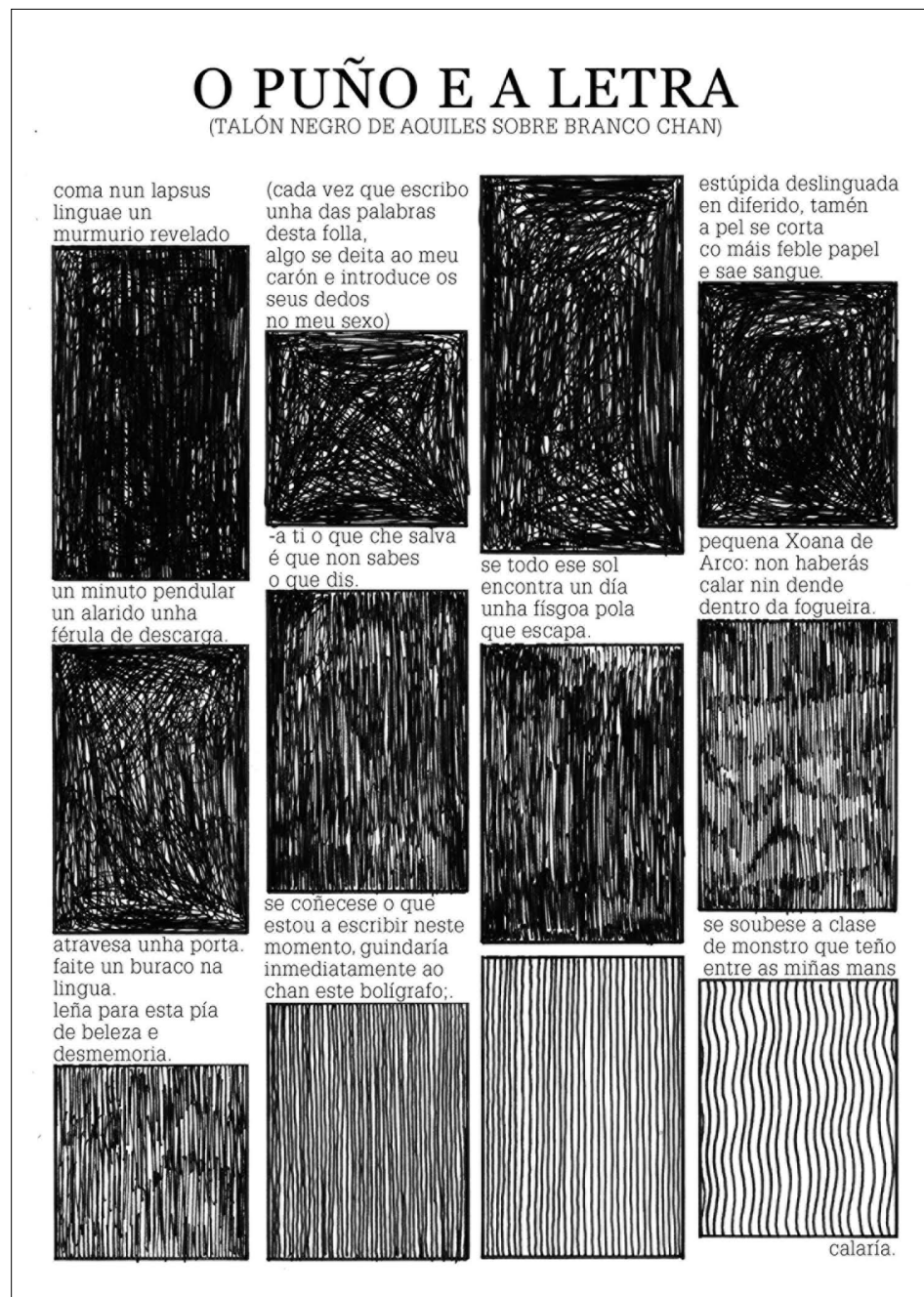
A derradeira liña temática propia da obra de Yolanda Castaño é a metapoesía, que se vincula á reflexión sobre as carencias da lingua en tanto que materia imperfecta, ao rexeitamento dos estereotipos vertidos tradicionalmente sobre a muller escritora e a un concepto, o de *segunda lingua*, que vertebra o poemario homónimo aludindo ao que resulta periférico, estraño e diferente (Cordal 2014: 135). É dicir, en varios textos d’*O puño e a letra* tomados deste libro está ‘[a] poesía preguntándose por que existe, como existe e para que existe a través da autora’ (Cordal 2014: 135). Nesta categoría entran, por faceren referencia ao necesario para levar a cabo o acto físico da escrita, poemas como ‘Papel’ e ‘Reciclaxe’. No primeiro deles, Rubén Mariño presenta tres retratos da poeta que perde a súa calidade corpórea ao converterse xa nun deseño cando afirma ‘[l]iterariamente, / non podo separarme deste / papel’. Pola súa parte, en ‘Reciclaxe’, Santy Gutiérrez remarca o xogo da duplicidade e da superposición amosando á vez ao paxaro e a súa sombra, o anverso e o reverso do espello ou dúas plumas (de ave e estilográfica) que deitan tinta, pois, segundo se le no texto,

tamén se escribe así,
anotando palabras novas mentres outras
anteriores
se transparentan.

Para ilustrar o poema que lle dá título á antoloxía, ‘O puño e a letra (Talón negro de Aquiles sobre branco chan)’, Brais Rodríguez utiliza a técnica lineal ou de raiado, xa que esta ‘ofrece unha tradución máis aló de calquera figuración’ (Maroño 2018). En doce viñetas (imaxe 6) presenta o artista unha mancha negra inicial que se vai facendo cada vez máis tenue ata adoptar a forma dunhas liñas que, lonxe do estatismo propio do que é recto, ondulan, na derradeira imaxe, coa vibración desas palabras que non calan nin ‘desde dentro da fogueira’ de Xoana de Arco á que aluden os versos. O borrón de tinta incide así nun mundo simbólico complexo como o que

Territorio inédito: *O puño e a letra*
de Yolanda Castaño
Teresa Seara

no poema converte a palabra en 'monstro', 'alarido', 'férula de descarga'
e porta para o misterio.



Pola súa parte, en 'Pechado de par en par', Roberta Vázquez retrata catro veces á mesma escritora —cuxo nariz é unha folla caducifolia— concentrada nun intenso momento creativo que logra facela inmune ao paso do tempo. En fronte dela, a mesa, o caderno, o lapis e a cunca de café preséntanse como elementos inmutables; pola contra, o fondo (a casa, o xardín e/ou o ceo) é sempre dinámico: pasa da vizosidade da primavera á nudez do inverno, amaga tormenta cando a busca das palabras se torna dificultosa e identifica a fluencia da escrita cunha noite estrelecida.

A dificultosa pronuncia das palabras inglesas *bird* e *beard* permítenlle a Miguel Cuba, en 'Listen and Repeat: un paxaro, unha barba' (imaxe 7), representar, con gran beleza e mestría, a historia de dúas persoas que, afastadas ao comezo polo idioma —na primeira viñeta ela di 'land' e el 'scape' na confusión dos 'significados de país e paisaxe'—, finalmente se encontran no territorio común do neoloxismo. A muller, pechada no seu fanal de

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

11

O lobo acada gran presenza simbólica en varias das historias gráficas, como en ‘Beber leite’, onde Alberto Taracido presenta o vínculo indisoluble do corpo e da terra a través dunha maternidade, ou na carauta de Entroido que Xan López Domínguez debuxa en ‘E botámonos a trotar...?’.

12

O científico e inventor Nicola Tesla (1856–1943) acadou notoriedade polo seu comportamento extravagante. Por exemplo, tiña obsesión co número tres e afirmaba que o matrimonio era incompatible co seu oficio. Mentres viviu en Nova York, recollía pombas feridas e levabaas ao seu hotel, o New Yorker. Segundo deixou escrito, unha delas dáballe ‘razóns para vivir’ xa que ‘quería a esa pomba igual que un home ama a unha muller’ (Pichel 2018).

asediando o dicionario’) como unha loita feroz entre lobos que esgazan o peello do contrincante do mesmo xeito que o tempo borra a memoria das mulleres (‘o nome dunha muller persiste só dúas xeracións’, afirmase nun verso), tradicionalmente transmisoras da lingua inicial.¹¹ A boca icónica deseñada por John Pasche para a compañía discográfica Rolling Stones Records reproduce aquí, nunha cor azul esvaída, a dúbida final do poema: ‘Coñece a lingua a súa lingua? / Os libros nunca están pechados’.

Tal e como se viu ata o de agora, n’*O puño e a letra* atopamos maneiras diferentes, e mesmo contrapostas, de enfocar a translación do texto poético á imaxe. Para alén de certas disxuntivas á hora de conceder máis primacía ao textual ou á parte gráfica —vinte e catro dos corenta ilustradores deciden reproducir enteiramente o poema— e tamén se utilizar só unha superviñeta ou varios cadriños —opción preferida—, as maiores dificultades estriban en plasmar a polisemia verbal, o misterioso, o simbólico, así como os mundos oníricos e fantásticos tan propios de Castaño. As solucións son diversas. Por exemplo, en ‘Que é dor / a dor que de veras sente’, Kiko da Silva céntrase nos versos seis a catorce do poema e, desde un plano panorámico, vai pechando o foco sobre unha ‘rapaza nada cos xenes da beleza’, mais cos ollos estrañamente vermellos de Nicola Tesla, que se adentra nas perigosas furnas da praia das Catedrais a cuxa derruba asistimos na derradeira viñeta. Nunha chiscadela á intrahistoria do inventor, un paxaro escapa de alí mentres caen as pedras.¹² Pola súa parte, Jano, ‘Nos arquivos abstractos’, chega a ‘dislocar texto e imaxe ata o punto de ofrecer dous poemas distintos’ (Maroño 2018), pois a sombra da lectora, reflectida sobre a parede, acaba confundíndose cunha serpe que a escorrenta. Con todo, a solución máis orixinal do libro é a que aporta Cristian F. Caruncho ao converter nun taboleiro da oca, en branco e negro, a biografía dunha parella recollida en ‘Canta ledicia abranguemos entón...?’. Aquí as casas amosan diferentes momentos temporais (o primeiro encontro, a voda, o parto do vinculeiro...) ata a vellez dos protagonistas e poñen de manifesto que, como di un dos versos, ‘[o] amor era un xogo divertido e precioso’.

Aínda que menos frecuentes, algunhas adaptacións dos poemas apelan a unha narratividade máis tradicional. Así sucede en “Highway to heaven” onde Kike J. Díaz estrutura a páxina en tres franxas horizontais que se corresponden coa introdución (as tres primeiras viñetas), o nó (desenvolto en seis pequenas imaxes) e o desenlace (resumido nun trío de cadriños) dunha historia futurista que, con aires de *road movie*, ‘entronca con la aleación de carne y de metal propuesta por *Crash* —tanto la novela de J. G. Ballard como la película de David Cronenberg’ (Bagué Quílez 2010: 51), ao enxalzar a velocidade do automóbil como elemento de sublimación do desexo e forza capaz de fosilizar, como se di nuns versos, a ‘rutilante beleza / do meu cadáver sobre o arcén’. Partindo dun plano cenital nocturno da autoestrada, Díaz reúne na primeira imaxe os dous protagonistas principais da historia, o coche e a bolboreta, que, ocupando aínda espazos contrapostos (a terra e o aire), acaban por confluír na derradeira escena. É a condutora quen fai posible o contacto entre eles cando, prendida do salto desa ‘bolboreta de frío’ que se atravesa no seu camiño, sente o magnetismo da vertixe e acelera ‘tan rápido / como a este verso se lle vai a vida’. Os sucesivos planos detalle dan conta de como a situación se volve a cada paso máis inqueda e perigosa, pois todos os indicios (as rodadas dos pneumáticos sobre o asfalto, a presenza da néboa, a man sobre a panca do cambio de marchas, o reflexo dos faros no ollo composto

do insecto, a exorbitante velocidade á que circula o vehículo e a invasión do carril contrario) anticipan o funesto desenlace: a morte do lepidóptero esmagado contra o coche.

Para alén disto, atopamos tamén na antoloxía estilos gráficos individuais ben recoñecibles como, entre outros, os mundos submarinos de Miguel Anxo Prado ('Calamar'), as figuras emblemáticas de Xaquín Marín ('Pan de celebración') ou a osamenta tópica de Manuel Cráneo (convertida nun roqueiro en 'Máis que a túa baixeza...'). Confórmase así un diálogo rico e diverso entre poema e imaxe que permite afirmar que estas 'achegas bedepoéticas complementan, implementan e completan a escrita de Castaño dende ángulos desusados, amosando non só a súa plasticidade connatural senón tamén a súa forza escénica, a pulsión fílmica que alimenta moitos deles' (Requeixo 2019).

En conclusión, na matriz deste primeiro cómic poético en lingua galega non só subxace o desexo de Yolanda Castaño por ir enchendo, con mostras de probada valía, ese territorio case inédito que explora o diálogo interdisciplinar entre as artes, senón que se percibe con claridade o carácter pioneiro da autora e a súa concepción da poesía como un 'exercicio máxico no que se opera sempre coa periferia' (Castaño 2002). Esta é base dun volume onde, ademais, de observar a evolución da súa voz poética desde *Elevar as pálpebras* ata *A segunda lingua* se poden comparar os estilos particulares de cada artista e mesmo a forma en que resolveron os problemas intrínsecos ao traslado dos versos a imaxes. Por iso, *O puño e a letra* resulta ser un libro sorprendente que

se debe leer deixando que las imágenes generen junto a la palabra sus eufonías y cacofonías, que rompan las cadenas de sus prisiones para que trazos y letras recuperen ese hermanamiento perdido, en una danza de alegre libertad recuperada. (Pons 2016: 6)



Obras citadas

ÁLVAREZ PEÑA, Laura Valentina, 2021. 'Adaptación de textos literarios a literatura dibujada. El historietista como traductor', *Estudios de Traducción* 11: 33–41.

BADMAN, Derik, 2012. 'Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems', *The Hooded Utilitarian*, 30 de agosto de 2012. <http://hoodedutilitarian.com/2012/08/comicspoetry-poetry-comics-graphic-poems/>.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, 2010. 'Profundidad de campo: autorretrato en dos secuencias', *Adarve* v: 48–58.

CARRASCO, Josema, 2015. 'Mapa de besos', *Josemitadinamita*, 4 decembro 2015. <https://josemitadinamita.wordpress.com/2015/12/04/mapa-de-besos/>.

CASTAÑO, Yolanda, 2002. 'Autobiografía'. *Biblioteca Virtual Galega* http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=YolCasta.

—, 2018a. *O puño e a letra* (Vigo: Xerais).

—, 2018b. 'Limiar'. En Castaño 2018a: 6–7.

CORDAL, Xabier, 2014. 'A segunda lingua de Yolanda Castaño', *A trabe de ouro* 98: 133–136.

DOPICO, Montse, 2018. 'Yolanda Castaño: "Non quero unha poesía isolada e volta cara si, senón contaminada de vida, de mundo e doutros códigos"', *Praza*, 27 novembro 2018. <https://praza.gal/cultura/yolanda-castano-non-quero-unha-poesia-isolada-e-volta-cara-si-senon-contaminada-de-vida-de-mundo-e-doutros-codigos>.

FAVARO, Alice, 2021. 'Desiertos de amor (2018) de Raúl Zurita: entre poesía, imagen y voz', *Caracol* 21: 272–292.

GISBERT, Jesús, 2019a. 'Coherencia poética y diversidad gráfica desde el Atlántico', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/coherencia_poetica_y_diversidad_grafica_desde_el_atlantico.html.

—, 2019b. 'Gráfica poética, poesía gráfica', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/grafica_poetica_poesia_grafica.html.

GRACIA LANA, Julio A. & Ana ASIÉN SUÑER, Coords., 2021. *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque multidisciplinar*: 463–470 (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza).

GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, Julio I., 2019. 'El Paseo Abumada de Enrique Lihn, adaptado al cómic por Liván: affordances y tensiones en el proceso de adaptación', *Signa* 28: 669–697.

- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2016. 'Ocho poemas', *El Cultural*, 2 decembro 2016. <https://elcultural.com/Ocho-poemas>.
- MARANTE ARIAS, Antía, 2007. 'Profundidade de campo', *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* [16]: 187–188.
- MAROÑO, Eduardo, 2018. 'Corenta poemas visuais de Yolanda Castaño', *Galicia Confidencial*, 23 novembro 2018. <http://www.galiciainconfidencial.com/noticia/80511-corenta-poemas-visuais-yolanda-castano>.
- MCCOY, Erin L., 2016. 'Una nueva poética gallega: autodestrucción y renacimiento en la última poesía femenina'. *Poéticas* 2: 145–155.
- NÚÑEZ BRIONES, Andrea, 2019. 'Review of *Lingua dell'inchiostro—O idioma da tinta*, by Castaño, Yolanda', *Rassegna iberistica* 111: 245–248.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2021. 'Retratos dibujados. Del texto a la ilustración en tres adaptaciones al cómic'. En RUBIO JIMÉNEZ & SERRANO ASENJO, 2021: 343–364.
- PALACIOS, Jesús, 2018. 'Barbarella cumple 50 años'. *El Español*, *El Cultural*, 10 agosto 2018. https://www.lespanol.com/el-cultural/cine/20180810/barbarella-cumple-anos/329218467_o.html.
- PEGORARI, Celine, 2021. 'Poémic, líricomic, versoñetas. ¿Creación de un nuevo género?'. En GRACIA LANA & ASIÉN SUÑER, 2021: 463–470.
- PÉREZ, Elías M., Emilio MARTÍNEZ & Fabiane C SILVA DOS SANTOS, eds., 2019. *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV* (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València).
- PÉREZ VERNETTI, Laura, 2016. *Ocho poemas. Novela gráfica*: 5–6 (Málaga: Centro Cultural Generación del 27/Diputación de Málaga).
- PICHEL, José, 2018. 'El genio que tenía miedo a las mujeres y se acostó con una paloma', *El Español*, 10 febreiro 2018. https://www.lespanol.com/ciencia/20180210/genio-miedo-mujeres-acosto-paloma/283472840_o.html.
- PONS, Álvaro, 2016. 'Lo que nunca debió estar separado', en PÉREZ VERNETTI, 2016: 5–6.
- , 2019a. 'El reto de la poesía gráfica: análisis de la obra de Begoña García-Alén'. En PÉREZ, Elías M., Emilio MARTÍNEZ & Fabiane C SILVA DOS SANTOS, 2019: 597–605.
- , 2019b. 'Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/poesia_grafica_cuando_la_expresion_grafica_no_necesita_ser_narrativa.html.
- POZO SÁNCHEZ, Begoña, 2009. 'Dino Buzzati y los márgenes de la escritura', *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 4: 62–72. <http://www.uv.es/extravio>.

Territorio inédito: *O puño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

REQUEIXO, Armando, 2019. 'Bedepoética galega', *Criticalia*, 29 setembro 2019. <https://armandorequeixo.wordpress.com/category/banda-desenada/>.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús & Enrique SERRANO ASENJO, eds., 2021. *El retrato literario en el mundo hispánico II (siglos XIX–XXI)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza).

SENDÓN, Óscar, 2019. 'Reseña de *'O puño e a letra'* de Yolanda Castaño et alii', *CuCo. Cuadernos de cómic* (13): 188–190.

TRABADO CABADO, José Manuel, 2020. 'Poesía gráfica', *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 2 (2): 277–282.

Guest article

Making the Documentary *Anatomy of a Mermaid* or How to Film Subversive Theatre Performances

Adriana Páramo Pérez
Royal Holloway, University of London

Keywords

Adaptation
Creative Process
Documentary
Obstetric Violence
Theatre

Palabras clave

Adaptación
Proceso creativo
Documental
Violencia obstétrica
Teatro

Abstract

I approached actress Iria Pinheiro to film the creative process of her autobiographical documentary theatre play *Anatomía dunha serea* (2018), where she portrays the experiences of obstetric violence she went through during labour. She uses parody as the driving force and manages to subvert the portrayal of the pregnant woman that has been perpetuated in Western society. I soon realised my portrayal of Pinheiro on film needed to be as disruptive as her performance on stage. Activist Jesusa Ricoy (2018) claims that films have helped to perpetuate the performative image of the pregnant woman. So how could I create a subversive portrayal on the screen? In order to understand the process of filming Pinheiro without victimising her, in this article I look at Bertolt Brecht's views on the need of making theatre that does not fall into the 'culinary' and at filmmaker Jill Godmilow's ideas on contemporary documentary being 'pornography of the real'. I directed the documentary *Anatomía dunha serea* (2022) not just to show Pinheiro's experience of obstetric violence, but also to demonstrate how she used theatre as a denunciation tool. By reflecting on how I portray Pinheiro's performance on the screen, I aim to contribute to make obstetric violence visible and to expand on how to create subversive portrayals that make audiences shift existing views of the pregnant woman.

Making the Documentary
Anatomy of a Mermaid or
How to Film Subversive
Theatre Performances
Adriana Páramo Pérez

Resumo

Achegueime á actriz Iria Pinheiro para filmar o proceso creativo da súa obra de teatro documental autobiográfica *Anatomía dunha serea* (2018), na que retrata as experiencias de violencia obstétrica que sufriu durante o parto. Utiliza a parodia como motor e consegue subverter o retrato da muller embarazada que se perpetuou na sociedade occidental. Axiña me decatei de que o meu retrato fílmico de Pinheiro debía ser tan perturbador como a súa actuación no escenario. A activista Jesusa Ricoy (2018) afirma que as películas contribuíron a perpetuar a imaxe performativa da muller embarazada. Entón, como podería crear un retrato subversivo na pantalla? Para comprender o proceso de filmar a Pinheiro sen vitimizala, neste artigo emprego as ideas de Bertolt Brecht sobre a necesidade de facer teatro que non caía no 'culinario' e tamén os puntos de vista da cineasta Jill Godmilow sobre o documental contemporáneo como 'pornografía do real'. Dirixín o documental *Anatomía dunha serea* (2022) non só para mostrar a experiencia de Pinheiro da violencia obstétrica, senón tamén para demostrar como ela utilizou o teatro como ferramenta de denuncia. Ao reflexionar sobre como retrato a actuación de Pinheiro na pantalla, pretendo contribuír a visibilizar a violencia obstétrica e a ampliar os modos de crear retratos subversivos que fagan que o público cambie as visións existentes sobre a muller embarazada.



Introduction

I learned about obstetric violence when I read in the newspaper that actress Iria Pinheiro was creating the play *Anatomía dunha serea* (2018) recounting the physical and emotional abuse she lived through during and after labour. At the time, I was researching documentary practice and gender and I felt this was a compelling story to capture on camera. I embarked on a journey of filming her creative process. During a rehearsal of the play, Pinheiro explained how the ideas we have of labour are often framed by the images we see in films. Activist and writer Jesusa Ricoy (2018) argues that Hollywood films have helped to perpetuate a non-realistic image of pregnant women. In the same way, Kelly Oliver states that ‘Most Hollywood birth scenes show girls and women completely out of control screaming, crying, and swearing. [...] Women and girls become more like beasts snarling and snapping’ (Oliver 2012: 64). Considering Hollywood films of a variety of genres where the female pregnant body is depicted, such as horror films like *Rosemary’s Baby* (Polansky 1968); sci-fi movies such as *Alien* (Scott 1979) and *Prometheus* (Scott 2012); and comedy films such as *Ace Ventura* (Shadyac 1994), *Knocked Up* (Apatow 2011) and *How to Be Single* (Ditter 2016) —to mention just a few— I realised that Pinheiro was portraying in her play an image of the pregnant woman that was different from the one that has been perpetuated in our collective imaginary. Also that if I was to portray Pinheiro’s creative process on the screen, I would also need to create a subversive portrayal of my own. I then wondered how this could be done, taking into consideration that most of our references are mediated by non-realistic portrayals. In this article, I reflect on how I approached my practice when filming the documentary short *Anatomía dunha serea* (2022). Instead of analysing the short scene by scene, I provide a reflection on my attempts to create a subversive portrayal of the pregnant experience on the screen, drawing connections between the theatre and film forms. I draw from Brecht’s ideas on theatre and Godmilow’s thoughts on documentary films, such as avoiding emotion to make the audience think about how society is constructed. Additionally, I take these ideas forward by arguing that empathy may be useful if it is used to think critically in order to challenge audiences’ views.

Beyond Adaptation

To discuss the documentary *Anatomía dunha serea* (2022), based on Pinheiro’s creative process when putting together the play, I will start by examining the relation between theatre and cinema. Scholars (Nicoll 1936, Sontag 1966, Bazin 1967, Deridder 2018) have widely compared and confronted both mediums, establishing the formal similarities and differences between them. I look beyond the comparison of these genres to focus on the links between the two. I turn to Bert Cardullo’s (2012) idea of adaptation as a ‘mixed medium’. He talks about John Steinbeck’s *Of Mice and Men* as a single work reflected through three art forms: a play and two movies. He describes this as ‘an artistic pyramid with three sides’ in which the original work is at the top and from which other artistic products emerge (Cardullo 2012: 13). In this sense, I took Pinheiro’s work and transformed it into

video form, creating two video essays and a short documentary. *Subverting the Performative Image of the Pregnant Woman* (2021) was published on the online journal *Screenworks*. It explores how Pinheiro uses parody as a tool to disrupt the image of the pregnant woman that has been perpetuated in films. *Making Visible the Invisible*, presented at the Contemporary Womxn's Writing Conference (2021), reflects on how the representations of the pregnant Virgin Mary have framed the image of the pregnant woman that prevails in Western society, linking this to Pinheiro's subversive portrayal. The short documentary *Anatomía dunha serea* follows Pinheiro's creative process when putting the play together and launches a conversation about obstetric violence. Each of these video outputs have different stylistic and thematic approaches; they show different moments from the footage and mix them with other materials such as clips from films (in both video essays), medieval paintings (in the video essay *Making Visible the Invisible*), and animations (in the documentary). I find that the conjunction of theatre and filmmaking creates multiple artistic possibilities. In this sense, by transforming the play into video form, I managed to enlarge the life circle of the play. In fact, Pinheiro herself (2022a: 23) sees the documentary as a device that is able to reach audiences that the theatre play cannot get to.

Building on this, I would go as far as to consider my documentary not as an adaptation but rather a 'transformation' of the play. The term 'to transform' is defined by the Oxford Dictionary as 'to completely change the appearance or character of something'. I refer to the process of transformation of the original work because I feel this word allows for more fluidity when trying to understand the relationship between the play and the documentary *Anatomía dunha serea*. When we talk about adapting theatre for the screen, we usually think about stage recordings such as the many Méliés stage filmed works; the multiple Shakespeare adaptations done by the BBC over the years; the project *Beckett on Film* (2000), or, more recently in Spain, the series *Escenario 0* (2020) (Stage 0). However, although the play appears in the final film, I only show excerpts from a few scenes. I juxtapose these with rehearsals and conversations with Pinheiro to show how the stage performance was assembled and how the creative process of the actress relates to her personal experience. Moreover, I also include symbolic animations that relate to medicalized practices, and figures that contextualize obstetric violence in Spain. By creating new content, the documentary enlarges Pinheiro's stage performance. As a whole, I not only transfer the play into video form but also transform the original play by showing more sides to the original story.

Having explored the links between the two forms, I would also like to talk about the links between the artists behind the works. Scholars (Schmidgall 1977: 6, Sinyard 2000: 147, Hutcheon 2006: 108) explain that an artist adapting a work feels some kind of connection to the work they are intending to adapt. Hutcheon argues that 'if we cannot talk about the creative process, we cannot fully understand the urge to adapt and therefore perhaps the very process of adaptation. We need to know "why" [...]. In the arts [...] intention determines matters like why an artist chooses to adapt a work and how it is to be done' (2006: 107). In the documentary *Anatomía dunha serea*, I follow Pinheiro's creative process, and in this article, I reflect on my own creative process when filming her work. As Hutcheon points out, my link to Pinheiro's story and her play had an effect on my artistic decisions. My motivations affected the way I used the camera to capture Pinheiro's process and story while trying not to victimize her.

I would go even further by saying that as I filmed her, my motivations were 'transforming'. Knowing Pinheiro's story made me feel enraged that those kinds of abusive situations could happen to me. I started the project as an investigation into the actress's creative process and it turned out to be a personal search to understand more about the pregnancy experience.

Context of the Play

Anatomía dunha serea is an autobiographical documentary theatre play. This practice originated in Germany in the 1920s with pioneers such as Erwin Piscator and Bertolt Brecht. They both believed in political theatre that would generate social change. Documentary theatre is used as an umbrella term that groups plays of different natures (such as verbatim, investigative, or autobiographical), but I believe that all plays in this genre share two main aspects: they draw from factual sources and have a socio-political nature (Páramo 2021). Spain has seen many great productions of plays of this nature in recent years, such as *Presas* (2005), *Ruz-Bárcenas* (2014), *Jauría* (2019) (The Wolfpack), and *Prostitución* (2021) (Prostitution). Chévere started developing their documentary theatre practice in 2007 with the play *Testosterona* (Testosterone). Their productions have always been characterized by the use of subversive humour and for tackling social issues. Their work has been relevant not only in Galicia but in the whole of Spain, as evidenced by their National Theatre Award in 2014 for their trajectory in documentary theatre practice. In response to this, they developed the creative residency program 'A Berberecheira' (which in Galician means a dedicated space for growing seafood). Chévere saw this artistic *berberecheira* as 'un criadeiro natural custodiado por xentes da zona para uso propio e goce do resto do mundo' ('a mollusc garden cared for by the local people for everybody to use and enjoy') (Chévere 2019: 7). 'A Berberecheira' was born as a collaborative working space to support independent artists, allowing Chévere to focus on autobiographical plays. They helped to 'grow' three plays: *Goldi Libre* (2016) (Free Goldi), *Salvador* (2017), and *Anatomía dunha serea* (2018). This was the last project of the residency, the only one by a woman, and the first time Chévere portrayed themes related to the pregnancy experience.

Pinheiro, who comes from a cabaret background, has an extensive history of using subversive humour to represent social themes on stage. As I have previously pointed out (Páramo 2022), Pinheiro's play comes at a time when other female artists in Galicia have also depicted the pregnancy and motherhood experiences from a subversive perspective in various fields. Poet María Lado, co-author of *Anatomía dunha serea*, wrote *Oso, mamá, si?* (2015) (Bear, mum, yes?) where she depicts her traumatic caesarean section, describing the coldness of the hospital room and staff (a theme that is also explored in Pinheiro's play). In addition, filmmaker Xisela Franco in *Vía Láctea* (2013) (The Milky Way) films herself naked, breastfeeding her daughter in a composition that subverts portrayals of the Virgin Mary lactating. Poet and performer Estibaliz Espinosa also confronted the *Galaktotrophousa* portrayals in the pictures she posted on her Instagram in 2007 and 2018 of herself breastfeeding her children in public spaces. As Pinheiro herself states (2018), she is the first artist in Galicia to depict obstetric violence onstage. I would like to contextualize the reality of obstetric violence, as it is a controversial topic, especially in Spain. The

World Health Organization (WHO) has not yet given it an official definition, but has addressed it on several occasions (WHO 2014, 2018) releasing practices and recommendation guidelines to avoid the mistreatment of women during labour. Ricoy (2016) defines obstetric violence as a medical and social problem that consists of subduing women through practices and behaviours ignoring women's autonomy over their own bodies, sexuality, and babies. In Spain, the existence of obstetric violence has been repeatedly rejected by different medical organizations and attempts to regulate it by law have also been unsuccessful. However, in 2021, for the first time in Spain, a woman from Lugo (Galicia) managed to get the UN to condemn the Spanish government for the obstetric violence she endured during childbirth after a judicial process lasting 11 years. With this context in mind, it is worth noting the important role that Chévere played when backing up Pinheiro's story, as this reality is still being called into question in Spain.

After Pinheiro's water broke, she went to hospital and was induced to labour with barely any explanation as to what was happening to her. She received an episiotomy — a cut in the vagina — and after a few weeks the stitches came loose, which caused her physical injuries that lasted for more than two years. It also took her this long to get an official medical report stating the origin of the pain. As she states in the documentary, during this time she felt misinformed and alone. Pinheiro also wanted to denounce the SERGAS (the Galician Health System), but she was discouraged by her lawyer as there had not been any successful case up to then. Instead, she turned to theatre as a device to come to terms with what had happened to her and share it with other people. Pinheiro's performance could be compared to Anne Deavere's stage work. Charles R. Lyons and James C. Lyons describe this artist's work as 'Brechtian', for she 'stimulates the spectator to judge institutional practices' (Lyons & Lyons 1994: 60). Bertolt Brecht (1964) advocated for an 'epic theatre' that avoided empathy in order to educate rather than entertain in opposition to the theatre that was being produced at the time. He believed this was created for mere entertainment and described it as 'culinary', for its purpose was satisfying bodily pleasure just like food. Only by avoiding emotion did Brecht believe theatre would allow the audience to think critically about how society was structured. Vinci explains how the lack of empathy implies 'a detached and critical gaze and stimulates commitment and the will to change reality' (Vinci 2019: 163). In my view, although Pinheiro's play does not follow all the elements of epic theatre, it manages to achieve what Brecht aimed for: to educate the viewer and make them think about the structures that dominate our society. Pinheiro wrote the script with the poet María Lado, as she explains in the documentary: 'o que fixemos foi reelaborar dun xeito literario toda a historia' ('What we did was to re-elaborate the story in a literary form'). However, Pinheiro does not just talk about her particular situation. In the process prior to writing the script, Pinheiro, Lado, and Chévere met with midwives, activists, and other mothers with similar experiences to gain a better understanding of how obstetric violence came to be regarded as normal. In this way, the text reflects Pinheiro's personal experience entangled with other mothers' feelings and it also gives the audience a way to understand when situations become abusive and how to confront them. In the play, Pinheiro does not judge how a woman's labour experience should be; instead, she compels the audience to challenge their views on how the reality of childbirth is constructed.

Pinheiro's Subversive Performance and the Subversive Camera

Author Lara Rozados (2020) claims that Pinheiro takes control back over her body through her performance, making it a radical feminist play. I look here at Griselda Pollock's thoughts on feminist works. When talking about films, she points out that a work is feminist not because it registers the 'ideas, politics or obsessions of its feminist filmmaker' (Pollock 1987: 363), but rather it becomes political 'according to the way the work acts upon, makes demands of, and produces positions for its viewers. It is feminist because it subverts the normal ways in which we view art'. Pinheiro's play is not just about the episiotomy and the other injuries. In fact, she only tells us about these towards the end. The play shows how abusive situations are not just physical but emotional and behavioural too, and how these come to be regarded as normal. Moreover, the play shows how humour can be used as a disruptive tool. I argue that Pinheiro's play is subversive not only because she tells us about what happened to her, but also because of the way she uses parody 'to take the gendered performative experience of the pregnant woman and resignify it, disrupting the image of the pregnant experience that has been perpetuated' (Páramo 2021). In this sense, I wanted the documentary to be in line with the subversion Pinheiro achieves on stage.

Anatomía dunha serea (2022) is the first documentary short I directed. Previously, I had directed the fiction short films *Stone Island* (2010) and *Galicia. Portobello Road* (2015), depicting strong female characters that drive the story. This is also the case in the documentary, but here I also explore how to portray the female body, similarly to other Galician films by female filmmakers such as *1977* (Peque Varela 2007), *O que precede á caída é branco* (Aldara Pagán 2018) (All white before the fall), and *Nación* (Margarita Ledo 2020). Film director Margarita Ledo argues that 'se trata de rozar el modo en que el cuerpo filmado habla de las mujeres, de la experiencia de cuerpo como filme. De un filme que no existiría sin ese cuerpo' (2020: 34) ('it is about exploring the way the filmed body talks about women, it is about the experience of the body as a film. A film that would not exist without that body'). Therefore, I wondered how I could use my camera to portray Pinheiro's experiences onscreen confronting the non-realistic images of the pregnant women we usually see in films. I establish again links between theatre and film, and I connect Brecht's ideas on epic theatre to filmmaker Jill Godmilow's thoughts on documentary films. She claims that contemporary documentaries are 'pornography of the real' (Godmilow 2002: 4). Similar to what Brecht thought about theatre plays, Godmilow (2017) believes that most contemporary documentaries are made to achieve a pleasurable experience for the audience instead of giving them the keys 'to understand something'. She advocates for a type of documentary film in which empathy is avoided. In this way, the audience can think rationally about the problem the film presents instead of feeling sorry for the subject. Having this in mind, I wanted to create a subversive portrayal of Pinheiro onscreen, detaching myself emotionally and launching a conversation about how obstetric violence came to be normalized. Just as Pinheiro manages to do in the play, I did not want to make the documentary about the traumatic experience. Instead, I took this as the starting point and then focused on how Pinheiro uses theatre as a healing device.

Despite the value of Brecht's and Godmilow's ideas in pursuing an art form that would challenge audiences' opinions by avoiding emotional connection, it has been seen that avoiding empathy might not be possible

after all. Vinci states that ‘empathy, emotional and physical involvement cannot be avoided, since they are closely linked to the human biological and neurological system and activated by any kind of art experience’ (Vinci 2019: 164). In fact, this was what happened to me. As I was filming Pinheiro’s creative process, I realised I was engaging with her on an emotional level. Pinheiro (2022b) states that she went into labour at 38 years old, being ignorant about her body and unwantedly enabling abusive situations to happen to her. I felt enraged that something similar could happen to me and this became part of my motivation to film her. Author Alison Landsberg defends empathy as being useful:

In the act of sympathising one not only reinforces the victimhood of the other but also establishes hierarchies. The experience of empathy, on the contrary, is not purely emotional but also contains a cognitive component. It is characterized by feeling for, while feeling different from the object. (Landsberg 2004: 149)

Contrary to Brecht’s and Godmilow’s ideas, engaging emotionally helped me in the process of wanting to know more about how reality is constructed (Páramo 2021). By empathizing with her, I was moved to think critically. I attempted to use empathy not as an element to produce a pleasurable experience for the audience but to prompt them to think about such normalized situations that should be questioned.

I started filming focusing on Pinheiro’s creative process. The documentary short *Anatomía dunha serea* can be framed within a plethora of Spanish documentary films that follow actors preparing for roles or talking about them: *Night Function* (Molina 1981); *El testamento de Rosa* (Villaronga 2015) (Rosa’s testament); *María Converses* (Zimmerman 2016); *Angélica. A tragedy* (Fernández-Valdés 2016); and in Galicia *A viaxe dos Chévere* (Zarauza 2014) (Chévere’s journey), *O que hai que facer para non ir ao mar* (Vázquez 2014) (What we do to avoid going to sea), and *Casting* (Estévez 2019). I took inspiration especially from two of the above-mentioned films when approaching my practice. In *María Converses*, Zimmerman follows actress Blanca Portillo while she prepares for her role as Maria Magdalena in the homonymous play. The filmmaker films the rehearsals, costume tests and meetings with the director and playwright, and juxtaposes this footage with interviews with the actress. Director Fernández-Valdés in *Angélica. A tragedy* films the rehearsals for Angelica Lidell’s upcoming show. As her creative journey unravels on the screen, we see how the relationship between the documentary maker and Angelica falls apart as she asks him to stop filming because she finds the presence of the camera disruptive. These films led me to think about how I could capture Pinheiro’s performance and how the reality I would be registering would be affected by my presence and that of the camera. Like these films do, I filmed Pinheiro’s creative process from an observational point of view. This means that I would not be interfering with the reality, but would be letting it unfold in front of the camera. By making my presence and that of the camera as less intrusive as possible, I wanted to capture Pinheiro’s creative process without interfering with her methods. In an observational documentary the filmmaker cannot control how the reality is going to turn out. Contrary to what the process had been when filming my fiction short films, I started filming without having written a script. Instead, I worked from a list of themes and content I wanted to capture on camera. I followed Pinheiro

for over 3 months and ended up with 26 hours of footage of scriptwriting sessions between Pinheiro and the co-playwright María Lado, rehearsals with the theatre company Chévere and the director of the play Xesús Ron, and the premiere of the play. After I captured the footage, I wrote a treatment with the order of the selected moments and took this into the editing room.

Editing Three Relevant Scenes From the Play

We have seen how theatre and cinema can blend into each other, creating new content. However, here I would like to talk about the process of editing, which is intrinsic and unique to making a film. Film editing can be defined as the art and craft of selecting, cutting and assembling scenes. When cinema emerged, there was not an editing technique, as films were just long single takes. However, as filmmaking evolved directors realised that by putting different shots together, they could give the images a whole new meaning. Directors such as Sergei Eisenstein, Orson Welles and Stanley Kubrick believed that editing was the most crucial aspect of making a film. I too believe the editing room is where a film comes to life, as the original order of the scenes in the script can be manipulated. The editor selects which footage makes it into the final cut, as well as the duration of each shot. For *Anatomía dunha serea*, I worked with editor Hugo Alves, who helped me creating a narrative. There were three particular scenes from the play that I wanted to use in the documentary from the early stages of the process. I will now describe which scenes, why and how I combined them with animations and figures to give the documentary a meaning of its own beyond the context of the play.

In the first scene of the play, Pinheiro describes the feeling of being a mermaid. She is wearing a sequin dress that resembles a mermaid's skin while she explains why she feels like she is mutilated: 'Dende que son serea de cando en vez preciso sentir o tacto da auga onde antes tiña as pernas. Converterse en serea non é algo sinxelo, aínda que todas as mulleres levamos a posibilidade da serea dentro' (*Anatomía dunha serea* 2018) ('Since I am a mermaid, I sometimes need to feel the touch of water where I once had legs. Becoming a mermaid is not easy although every woman carries this possibility within her'). This is the only scene from the play that I use in the documentary that is not a parody. I put it towards the beginning of the film, in a similar position to where it is in the play, because it presents the essence of the problem that Pinheiro shares in a metaphorical way.

The second scene that I wanted to show was what Pinheiro calls the 'teleshopping scene'. This one also happens in the first part of the play. For this particular scene, she places herself behind a metallic table that functions, as Ron describes in the documentary, as a museum of obstetric tools that are used in labour. Pinheiro impersonates Joseph Delee, one of the pioneers in advocating for medicalized labour, as if he were a TV presenter in a TV kitchen segment. On the table, there are five obstetric tools, but in the film, I show only two of them: the speculum and the spatula. Pinheiro demonstrates with a hyperbolic performance how the tools are used on the woman's body, similar to how cooking instructions are given in these TV shows: 'As espátulas cóllense coas dúas mans e teñen dúas posicións; o modo ensaladeira e o modo toureiro' (*Anatomía dunha serea* 2022) ('The spatula is handled with two hands and they are positioned in

the “salad mode” and the “bullfighter mode”). When editing this scene, we decided to intercut it with moments from the rehearsal when the team was putting the scene together. I found it valuable to show one particular moment when Chévere and Pinheiro were researching obstetric tools on the Internet and producer Patricia de Lorenzo asked what a speculum looks like. Pinheiro says it is the one shaped like a duck used in cytology work, whilst on the screen we see a shot of this tool on the table on the stage. For me, this moment has an educational value as the producer was seeing the speculum in such detail for the first time, although one had been used in her body before, as was also the case for me.

The third scene that I found relevant to show was the ‘puppet show’. This scene happens towards the end of the play, and I placed it in the second half of the film. Pinheiro is now wearing a hospital gown and she re-enacts the moment of the delivery as it happened to her. She lays down on the stretcher in a lithotomy position (legs above hip level) and wears gloves of different colours as if they were puppets to impersonate the different staff members that were present during her labour. By giving different voices and movements to her hands whenever a character comes up, she creates the impression of a puppet show, helped by the sheet that covers her body. We decided to intercut excerpts from this scene with a conversation I had with Pinheiro about how she came up with this segment. In the documentary she tells me that when she was in labour, she felt as if she was part of a puppet show, as she could only see the heads of the people and the obstetric tools appearing above the sheet. In fact, she presents herself as a puppet as well, as her head is the only part of her body that is free and under her control. However, although she can talk, we see how she is repeatedly dismissed by the staff: ‘Ahora no estamos a eso chica, ahora estamos a otra cosa, venga empuja, así no, para abajo’ (*Anatomía dunha serea* 2022) (‘We are not doing that anymore, we’ve moved on from that, come on, push! Not like that, push down’). This part finishes with Pinheiro in the car. She tells me that in addition to physically losing autonomy, she felt confused as it was the first time she was seeing those tools and she did not know what they were used for. I reply that I am learning a lot from filming this play. It was relevant for me to include myself saying this as proof that feeling empathy can help us to challenge our views.

Filming Conversations with Pinheiro

I could have included many other segments from the play and the rehearsals, but at this point I realised that there was more to be said about Pinheiro’s story that was yet not depicted in the footage I had. Filmmaker Andrés di Tella said the following about the process of creating his documentary *Photographs* (2007): ‘I had the constant feeling that whatever was happening was happening off camera’ (2012: 39). I understood that the documentary should address the emotional context that was not shown in the play, and for this I needed to ask Pinheiro direct questions. Although I recognised that, contrary to Godmilow’s and Brecht’s ideas, empathy was helping me to think critically, I still wanted to preserve their aim of not producing mere entertainment. In this sense, I did not want to film a conventional talking heads interview where I could victimise Pinheiro for the audience’s pleasure. Instead, I positioned Pinheiro as the knowledgeable person. For this, I tried to eradicate the hierarchy

of interviewer-interviewee. I filmed Pinheiro in familiar spaces for her (her kitchen and her car) and made myself visible in the frame by being reflected in mirrors and by intervening in the conversation. Although I did ask questions to Pinheiro, I let her choose what to tell me and the order in which to do so. In total, I filmed two conversations and ended up with four hours of footage. In the edit, I picked the most relevant moments that would add to what was already revealed by the play and rehearsals, and Alves helped to make the narrative of Pinheiro's account consistent. Contrary to what happens in the play, we decided to start with Pinheiro's account of what an episiotomy is and the pain she endured. During the hour she is on stage, Pinheiro reveals this only at the end but in the 15-minute long short film we needed to tell the audience what happened at the beginning. Then, the focus of the film turns to the play and rehearsals. Towards the second half, Pinheiro's account becomes relevant again as she explains how she discovered obstetric violence. As she did not receive an explanation from the doctors about the pain she was enduring, she looked online for women in similar situations, and she then discovered that obstetric violence existed and that she had been a victim of it. We juxtaposed this conversation with moments of Pinheiro in the photo session that Paula Pez organised for the play. The photographer sets Pinheiro on a beach and lets her pose freely, and even gets her to hold a fish decorated with sequins (resembling Pinheiro's dress in the play). These are playful and evocative images that allow the audience to think about Pinheiro's account.

Symbolic Animations

At this point, the narrative of the documentary was formed by the scenes from the play, the rehearsals, and conversations with Pinheiro. I could see that I managed to transfer the parody that Pinheiro uses on the stage to the screen. However, the play was also full of symbolic and educational scenes that I had to leave out of the film because I did not want the documentary to be a mere stage recording. Instead, I wanted it to have its own identity. In this article, I have reflected on how I used my camera to capture Pinheiro's creative process, but I also searched for ways to depict themes that were not tangible on camera. As animator Richard Williams said, 'Don't do what the camera can do – do what the camera can't do' (2001: 16). This is why I decided to introduce animations. I wanted to create a symbolic world that would allow the audience to discover the meaning for themselves. I took as a reference the documentary *Jonah Stands up* (2016), in which the director Hannah Engels incorporates animated sequences made by Jonah, the subject of the documentary, taking the story forward without victimising him. I worked with animator Borja Santomé, who uses 2D drawings and animates them in stop motion, creating a symbolic world of its own. In total, I included four animated sequences and three of them are followed by explanatory slates about obstetric violence in Spain that connect the themes of the animations with Pinheiro's story.

The first scene of the documentary is an animation where we see a letter writing itself. As we read it, we realise that it is a letter denouncing the SERGAS (the Galician Health System) for abusive practices during labour. The letter ends by wrapping itself up in a paper ball that then becomes a mermaid's tale. Although in the play she does not address this, in the documentary Pinheiro mentions how she gave up the thought

of starting a legal procedure to focus on creating the play as a tool to denounce the SERGAS.

The second animated scene features a fish being split by a knife, and it comes after Pinheiro tells us about the episiotomy. It is followed by a slate that states that in Spain episiotomies are practised above the recommended rate given by the WHO.

The third animation features some cows being transported into an industrial site and being injected with oxytocin. This is intercut with the teleshopping scene from the play and they both relate to excessive medicalised labour. The slate that follows states that Spain has more instrumentalised labours than the WHO's recommended rate.

The documentary ends with an animation where we see footsteps on the beach. This relates to the last scene of the play (that we do not see in the film) in which Pinheiro wears a white jumpsuit with golden stripes symbolising the scar she was left with while she dances on top of the metal table where the obstetric tools used to be. The animation and this scene both relate to taking back control over one's body. Additionally, the animations allow the audience to take their thoughts beyond what is said on screen and in contrast the figures give a very concrete context of the reality of obstetric violence in Spain. As I mentioned earlier, by creating new content I am transforming Pinheiro's account, signifying her performance beyond the stage. In sum, the documentary has three layers of storytelling: the medical account, the creative process, and the emotional journey. For each of them, I used different footage and mediums, but I always tried to use empathy as a tool to think critically rather than just creating entertainment for the audience.

Conclusion

This article started with a discussion about adaptation. In fact, I used the term 'transformation' because I believe that I did not adapt the play *Anatomía dunha serea* to the screen but rather transformed it by giving Pinheiro's story a new identity. I filmed actress Iria Pinheiro's creative process when putting her autobiographical play together, recounting the experiences of obstetric violence she went through during and after labour. In this article, I have explained my approach to filming Pinheiro's creative process, reflecting on the use of empathy as a device to achieve critical thinking to challenge the audience's views. J. Hillis Miller sees the repetition of stories as reinforcing values in society. He states that 'we need the "same" stories over and over, then, as one of the most powerful, [...] of ways to assert the basic ideology of our culture' (Miller 1995: 72). However, I created the documentary precisely because I felt that we needed to see more of the kind of subversive portrayal of the pregnant body that Pinheiro depicts in her play, in opposition to the image that has been consistently perpetuated by Hollywood films. The documentary short *Anatomía dunha serea* can be framed within a plethora of recent contemporary films that confront the image of the female pregnant body that exists in the Western imagination: films like *Private Life* (Jenkins 2018) in the USA, *Enormous* (Letourner 2019) in France and the Spanish short *Infinite Galatea* (Maura and Pluchino 2017), and tv series such as *The Let Down* (2016–2019) in Australia, *Working Moms* (2017–2022) in Canada, and *Vida Perfecta* ('Perfect Life') (2019–2021) and season 3 (2021) of *Madres. Amor y vida* that depicts

precisely experiences of obstetric violence in a medicalised labour. I argue that the documentary is ‘another piece in the string to make visible the need to change policies in the public health and judicial systems and eventually shift perspectives in society’ (Páramo 2021). It is interesting to note that, from an academic point of view, my video work on *Anatomía dunha serea* (the two video essays and the documentary) has given me the chance to participate in several conferences such as ‘Screening Violence’ (2019) and the Annual Association of Hispanists of Great Britain and Ireland Conference (2021), as well as to publish papers such as ‘Subverting the Performative Image of the Pregnant Woman’ (2021), reflecting on my practice as a filmmaker. Moreover, the documentary was screened for the first time in Vigo in March 2022 as part of a local council’s cultural programme celebrating Women’s Day. After the screening, Pinheiro and I did a Q&A with the audience, and for many women this became an opportunity to share (for some of them for the first time in decades) their experiences of obstetric violence. This proves the need and desire to see more of these experiences on the screen and to create spaces to talk about the pregnancy experience in challenging ways. However, the journey within the festival circuit has not always been easy. It took about 6 months for it to get selected for the first time (it premiered at the Cans Festival in May 2022 in Galicia). Marta Salvador from ‘Distribution with Glasses’, the distribution company we are working with, stated (2022) that some male programmers thought that it was a difficult short because it presented a theme that did not affect the majority of the population. We have seen how obstetric violence is controversial in Spain, so I wonder if perhaps there is still some reluctance to challenge certain perspectives in our society. It will be interesting to watch the journey of the documentary in the future, and to look out for other films, theatre plays and adaptations in both mediums that depict the pregnancy experience in other subversive ways.



Works Cited

BAZIN, André, 1967. 'Theater and Cinema' in *What is Cinema* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press) 408–418.

BRECHT, Bertolt, 1964. *Brecht on Theatre*, 3rd edn. (London: Bloomsbury).

CARDULLO, Bert, 2012. 'Theater versus Film: An Historical Introduction' in *Stage and Screen. Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo (New York: Continuum, 2012) 1–17.

CHÉVERE, 2019. *A Berberecheira: laboratorio de creación escénica de Chévere* (Santiago de Compostela: Chévere Theatre Group).

DERIDDER, André, 2018. 'Filming the Stage. Reflections on the Historical and the Aesthetic Perspectives of an Essential Archive of the Future'. *Proceedings from the Document Academy*: 5(1), Article 4 <https://doi.org/10.35492/docam/5/1/4>

DI TELLA, Andrés, 2012. 'The Curious Incident of the Dog in the Nighttime', *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Alisa LEBOW, ed. (Chichester: Wallflower Press) 33–43.

GIDDINGS, Robert & Erica SHEEN (eds.) 1999. *The Classic Novel: From Page to Screen* (Manchester: Manchester University Press)

GODMILOW, Jill, 2002. 'Kill the documentary as we now it', *Journal of Film and Video* 54 (2/3): 3–10 (University of Illinois Press on behalf of the University Film & Video Association). <https://www.jstor.org/stable/20688376> [Accessed 23 March 2022].

—, 2017. *Reels for Radicals Screening: Post Realist Film Night with Jill Godmilow*. Interview Film Recording, Vimeo <https://vimeo.com/225196187> [Accessed 17 March 2022].

HUTCHEON, Linda, 2006. *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge).

LADO, María, 2015. *Oso, mamá, si* (Vigo: Xerais).

LANDSBERG, Alison, 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University).

LEDO, Margarita, 2020. *El cuerpo y la cámara*. (Madrid: Cátedra).

LYONS, James & Charles LYONS, 1994. 'Anna Deavere Smith: Perspectives on her Performance within the Context of Critical Theory', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 43–66.

MILLER, J. Hillis, 1995. 'Narrative', *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edn, Frank LENTRICCHIA & Thomas MCLAUGHLIN, eds. (Chicago: University of Chicago Press) 66–79.

NICOLL, Allardyce, 1936. 'Film Reality: The Cinema and the Theatre', *Stage and Screen*, Bert CARDULLO, ed. (New York: Continuum, 2012) 73–90.

OLIVER, Kelly, 2012. 'Pregnancy: Choice and Excess', *Philosophical Feminism and Popular Culture*, Sharon CRASNOW & Joanne WAUGH, eds. (Plymouth: Lexington Books) 50–66.

PÁRAMO PÉREZ, Adriana, 2021. *Subverting the Performative Image of the Pregnant Woman*, 'Screenworks' 11(1), Vimeo, February 2021 <https://doi.org/10.37186/swrks/11.1/4>

___, 2022. 'Shifting views on the pregnant body', *Journal of Iberian Studies* 35 (3): 293–311. https://doi.org/10.1386/ijis_00083_1

PINHEIRO, Iria 2018. *Iria Pinheiro nos habla sobre Anatomía dunha serea*, online video recording, RedeNasaTV, 12 July, <http://redenasa.tv/es/residencias/anatomia-dunha-serea/> [Accessed 20 May 2022]

___ & Adriana PÁRAMO, 2022a. *Anatomía dunha serea. O escenario por cámara. 'Descifrando violencias'*, coord. by Margarita Ledo (Santiago de Compostela: Grupo de Estudos Audiovisuais NUMAX Laboratorio) 21–24.

___, 2022b. *Anatomía dunha serea* dir. by Adriana Páramo (Distribution with glasses: Spain).

POLLOCK, Griselda, 1987. 'Feminism and Modernism', *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*, Rozsika PARKER and Griselda POLLOCK eds. (London: Pandora).

RICOY, Jesusa, 2016. 'La violencia obstétrica es una cuestión feminista', *Pikara Magazine* 15 April 2016 <https://www.pikaramagazine.com/2016/04/la-violencia-obstetrica-es-una-cuestion-feminista/> [Accessed 28 May 2022].

___, 2018. *Partos de película. Mujeres de ciencia ficción* (Isla de San Borondón: Liliputienses).

ROZADOS, Lara, 2020. 'La resignificación del propio cuerpo en el escenario. Violencia obstétrica y teatro documental: *Anatomía dunha serea*, de Iria Pinheiro', *Investigaciones Feministas* <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/64004/4564456553418>. [Accessed 20 July 2021].

SALVADOR TATO, Marta, email to the author, 5 July 2022.

SCHMIDGALL, Gary, 1977. *Literature as Opera* (New York: Oxford University Press).

SINYARD, Neil, 1986. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (London: Routledge).

___, 2000. 'Lids tend to come off: David Lean's film of E.M. Forster's *A Passage to India*', *The Classic Novel: From Page to Screen*, Robert GIDDINGS and Erica SHEEN eds., 147–62.

Making the Documentary
Anatomy of a Mermaid or
How to Film Subversive
Theatre Performances
Adriana Páramo Pérez

SONTAG, Susan, 'Film and Theatre', *Stage and Screen*, Bert CARDULLO, ed., 1966. (New York: Continuum, 2012) 168–183.

VINCI, Elisabetta, 2019. 'Empathy in Modern Drama: Bertolt Brecht's Threepenny Opera', *Gestalt Theory* 41 (2), 159–171. <https://doi.org/10.2478/gth-2019-0016> [Accessed 10 February 2022]

WILLIAMS, Richard, 2001. *The Animator's Survival Kit* (London: Faber & Faber).

World Health Organisation, 2014. *Organización Mundial de la Salud: Prevención y erradicación de la falta de respeto y el maltrato durante la atención del parto en centros de salud* https://www.who.int/reproductivehealth/topics/maternal_perinatal/statement-childbirth/es/ [Accessed 10 September 2021]

___, 2018. *WHO recommendations: intrapartum care for a positive childbirth experience*. Geneva: World Health Organization, <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/260178/9789241550215-eng.pdf?sequence=1> [Accessed 15 September 2021]

Films Cited

- APPATOW, Judd, 2011. *Knocked Up* (Universal Pictures).
- BARBERO, Joan & Aitor GABILONDO, 2020. *Madres. Amor y vida* (Amazon Prime).
- COLGAN, Michael, 2000. *Beckett on film* (TV Series, Channel 4).
- DI TELLA, Andrés 2007. *Photographs* (Cine Ojo).
- DITTER, Christian, 2016. *How to be single* (Warner Bros).
- DOLERA, Leticia, 2019–2021. *Vida Perfecta* (Movistar +).
- ENGELS, Hannah, 2016. *Jonah Stands Up*.
- ESCOLAR, Irene & Bárbara LENNIE, 2020. *Escenario o* (TV series, Calle Cruzada s.l).
- ESTÉVEZ, Lucía, 2019. *Casting* (Teatro Muxicas).
- FERNÁNDEZ-VALDÉS, Manuel, 2016. *Angelica. A tragedy* (Ordenpropia).
- FRANCO, Xisela, 2013. *Vía Láctea* <https://vimeo.com/103640413> [Accessed 30 May 2022]
- JENKINS, Tamara, 2018. *Private Life* (Netflix).
- LEDO, Margarita, 2020. *Nación* (Atalante Cinema).
- LETORNEUR, Sophie, 2019. *Enormous* (Memento Films).
- MAURA, Julia & Mariangela PLUCHINO, 2017. *Infinite Galatea* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2017).
- MOLINA, Josefina, 1981. *Night Function* (Arcadia Films).
- PAGÁN, Aldara, 2018. *O que precede á caída é branco*.
- PÁRAMO, Adriana, 2015a. *Galicia. Portobello Road*. <https://vimeo.com/116709231> [Accessed 20 May 2022]
- ___, 2015b. *Stone Island* (Vimeo) <https://vimeo.com/63112196> [Accessed 20 May 2022]
- ___, 2021. *Making Visible the Invisible* (Contemporary Womenx's Writing Conference, YouTube) <https://www.youtube.com/watch?v=OkUbkY5oTxM&t=9188s> [Accessed 20 May 2022].
- PÁRAMO PÉREZ, Adriana, 2022. *Anatomía dunha serea* (Distribution with glasses).

POLANSKY, Roman, 1968. *Rosemary's Baby* (Paramount Pictures).

REITMAN, Catherine, Paul FOX & Alesya YOUNG, 2017–2022. *Working Mums* (CBC).

SCHELLER, Sarah & Alison Bell (writers), 2016–2019. *The Let Down* (ABC).

SCOTT, Ridley, 1979. *Alien*. (Twentieth Century Fox).

—, 2012. *Prometheus* (Twentieth Century Fox).

SHADYAC, Tom, 1994. *Ace Ventura* (Warner Bros).

VARELA, Peque, 2007. 1977. <https://vimeo.com/26781224> [Accessed 28 May 2022]

VÁZQUEZ, Iago, 2014. *O que hai que facer para non ir ao mar*.

VILLARONGA, Agustí, 2015. *El testamento de Rosa* (Massa d'or).

ZARAUZA, Alfonso, 2014. *A viaxe dos Chévere* (RedeNasa).

ZIMMERMANN, Lydia, 2016. *María Converses* (Artisan Films).

Making the Documentary
Anatomy of a Mermaid or
How to Film Subversive
Theatre Performances
Adriana Páramo Pérez

Plays Cited

ARCO, Miguel del (dir.), 2019. *Jauría* (Teatro Kamikaze).

CABALLERO, Ernesto (dir.), 2005. *Presas* (Centro Dramático Nacional).

FERNÁNDEZ, Borja (dir.), 2017. *Salvador* (Chévere).

LIMA, Andrés (dir.), 2021. *Prostitución* (Check-in Producciones).

RON, Xesús (dir.), 2007. *Testosterona* (Chévere).

—, 2017. *Goldi Libre* (Chévere).

—, 2018. *Anatomía dunha serea* (Chévere and Iria Pinheiro).

SAN JUAN, Alberto (dir.), 2014. *Ruz-Bárcenas*, (Teatro del Barrio).

*Review***BUSTO
MIRAMONTES,
Beatriz**

Santiago de Compostela:
Através Editora. 2021. 165 pp.
ISBN 978-8-416-54551-3

*Un país a la gallega.
Galiza no NO-DO
franquista.*

Iria Ameixeiras Cundíns
Columbia University

Beatriz Busto Miramontes's book, *Un país a la gallega. Galiza no NO-DO franquista*, masterfully addresses folkloric Galiza conveyed by the state-controlled NO-DO (Noticiarios y Documentales, News and Documentaries) during the Francoist dictatorship. Throughout the book, the author argues that folklore contributed to legitimizing Franco's regime, subordinating the Galician people to Spanish centralism, and commercializing Galician culture to promote the tourism industry (41; 53).

Un país a la gallega should be understood against the backdrop of the last decade's interest in gender as a decisive folklore category under the patriarchal regime of Franco's Spain. Since Estrella Casero's *La España que bailó con Franco* (2000), there has been interdisciplinary scholarly research on Coros y Danzas, the troupes organized by the women's branch of Falange Española, Sección Femenina, and how they became a vessel for folk production and reproduction. Some examples of works dealing with Coros y Danzas in the Galician context are Carolina Hernández Abad's doctoral dissertation, *La agrupación de Danza de Sección Femenina de A Coruña* (2014), and more recently Xosé Manoel Núñez Seixas's *Imperios e danzas* (2021). These academic studies share a focus on the importance of folkloric production as a political tool under Francoism.

Busto Miramontes's book is preceded by Elias Torres's prologue, wherein he highlights the author's training in anthropology, a discipline that cannot be pursued as an academic degree at any of the Galician

BUSTO MIRAMONTES,
Beatriz
*Un país a la gallega. Galiza
no NO-DO franquista*
Iria Ameixeiras Cundíns

universities. Indeed, the book is the result of Busto Miramontes's dissertation in the Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español (Department of Social Anthropology and Spanish Philosophical Thought) at the Universidad Autónoma de Madrid. In *Un país a la gallega*, the author openly acknowledges her subjectivity as Galician and as part of its folk community, and she delivers her study in casual prose that dispenses with academic writing constraints. I suggest that the author embraces what Jack Halberstam provocatively calls 'low theory' in *The Queer Art of Failure* (2011). Low theory is a mode of thinking and writing that functions in multiple layers by challenging notions of vertical knowledge. As Busto Miramontes puts it, her book rejects 'essa ideia positivista e cientifista de que o conhecimento rigoroso só se atinge com a pretendida distância objetivista' (32). Using postcolonial and post-structural methods, the author delves into primary sources, including the NO-DO newsreel materials, fieldnotes, and official documents at the Archivo General de la Administración (General Administration's Archive). This exhaustive analysis lends her the legitimacy to explore a new locus of enunciation: 'Agora escrevo num lugar posicionado, encarnado e subjetivo' (32).

The book opens with Busto Miramontes's narrating how estranged she felt when watching alleged Galician traditional dances in the NO-DO newsreel for the first time. In this preface, the author describes how Francoist propaganda manipulated and detached traditional music and dances from their socio-cultural roots. This detachment drove her to study folklore in the first place. From there, the book splits into two parts: the first part affords a historical background of the Francoist dictatorship, encompassing chapters one and two, and the second part combines hermeneutical and anthropological readings of primary sources, in chapters three to five.

In Chapter 1, 'E fez-se o NO-DO', Busto Miramontes fleshes out the history of the series of documentaries and news known as NO-DO, paying attention to different programs as well as how the series evolved throughout the dictatorship. She emphasizes that NO-DO assisted the regime in educating bodies (42). As bodies perform in front of the camera, they give meaning to their gestures and movements, and over time they condition the way people move their bodies and interact with one another at a societal level. In the next chapter, 'A Nueva Espanha e o seu Nuevo Folclore', Busto Miramontes contextualizes the repression of Galician nationalists following Franco's seizure of power. The rest of the book offers a fresh account of the implications a stereotypical Galician representation in the NO-DO films had for processes of identity formation.

The next three chapters follow a chronological order. In Chapter 3, 'A Galiza "legitimadora". Anos 40 e demonstrações sindicais', the author argues that folklore legitimized Franco's regime by operating in institutional events, diplomatic missions, and ritual ceremonies (58–59). Francoism instrumentally used and manipulated folklore to match its interests. As Busto Miramontes observes, since synchronized sound recording at the time of filming was often too expensive, the NO-DO movies mixed folk dances and music from different time periods and locations to accommodate folklore to the regime's propaganda needs. Thus, a dance production by Coros y Danzas filmed in 1943 was accompanied by 'Alalá das curuxeiras', a *muiñeira* recorded by the Coral de Ruada (De Ruada Choir) in 1929 (62). In addition, these performances reenacted taxonomical gender roles employing gestures, movements, and traditional garbs. When folk dance

BUSTO MIRAMONTES,
Beatriz
*Un país a la gallega. Galiza
no NO-DO franquista*
Iria Ameixeiras Cundíns

productions were exclusively performed by women, the female-type or male-type dressing evoked patriarchal power dynamics and helped the audience internalize differentiated gender roles: 'Assim vestidas como "mulheres" ou como "homens" começaram a dar-se relações de dominação de género entre corpos femininos. Estabeleceram-se diferenças estéticas oportunas a fim de que, dentro do baile e só de maneira ritual, umas exercessem domínio sobre as outras' (64). To draw her conclusion about folklore as a legitimization tool, Busto Miramontes relies on other examples from fieldnotes, Rafael García Serrano's travelogue *Bailando hasta la Cruz del Sur* (1953), and NO-DO images of workers dancing during the feast of their patron, Saint Joseph Artisan on 1 May.

Chapter 4, 'A Galiza "subalterna". Anos 50', centers on the construction of the Galician subaltern. Based on the concept of Orientalism coined by Edward Said to define Western accounts of the East as a dominated, gendered, and exotic other, Busto Miramontes suggests the term '*galaiquismo*'. Thus *galaiquismo* – a concept that she also explores in the article 'La Arquitectura del Estereotipo Cultural en el Cine del Régimen Franquista: el Galaiquismo' (2020) – is a discourse that reduces Galiza to its folkloric image as a result of the symbolic violence Spain exerts over it in the context of colonial relationships (103). The author points out that Galician picturesque and gendered representation is much alive in today's media, as shown by commercials of Gadis, the popular groceries and general merchandise retailer. Busto Miramontes exegetically analyses the documentary *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas* (1951), by Alberto Reig and Christian Anwander, as an example of *galaiquismo*. The documentary explores the notion of Celticism as a cultural and socio-historical attribute of the Galician people. Resting upon Helena Miguélez Carballeira's *Galiza, um povo sentimental?*, Busto Miramontes concludes that the regime turned Celticism into a 'gendered' concept: 'É operado um uso perverso e consciente da diferença, direta e explícita, para que fique assimilada e desativada, debaixo do próprio discurso franquista' (117). Precisely, Francoist propaganda controlled the narrative of Galician ontology, allowing for its Spanish domestication and colonization.

Chapter 5, 'A Galiza a la gallega. Anos 60 e 70', focuses on the figure of Manuel Fraga Iribarne after he joined the Franco cabinet as Minister of Information and Tourism in 1962 and his propaganda campaigns to transform Spain into a touristic destination. Here, the author analyses how Galiza became a privileged spot for tourists to have an 'experiência etnotemática' (143). The author constantly moves the argument back and forth to connect the past to present times, when tourists can actively experience a stereotypical Galicianness through its dances and songs. Towards the end, she invites the reader to question tourist consumption and consider the ways in which we, as tourists, cement stereotypes in pursuit of an exotic experience (147).

In the last chapter, 'O passado no presente, sem futuro', Busto Miramontes lists a series of events showing how *galaiquismo* continues to function as a regressive discourse of Galicianness. The NO-DO images echo present-day representations of Galician ontology as a country encapsulated in a rural setting inhabited by subaltern people: 'a imagem da Galiza silenciosa, calada, rural, primitiva e conservadora continua a reproduzir-se, hoje em dia, em grande quantidade de discursos' (152).

Recent success within the Galician folk community, as shown by the phenomenon of Tanxugueiras's popularity, makes Beatriz Busto

BUSTO MIRAMONTES,
Beatriz
*Un país a la gallega. Galiza
no NO-DO franquista*
Iria Ameixeiras Cundíns

Miramontes's book a fundamental reading. *Um país a la gallega* incisively propels critical analysis and theoretical tools, such as the term *galaiquismo*, to help one understand new cultural events and their relationships to the past. Moreover, combining her ethnomusicological training with an interdisciplinary approach, Busto Miramontes builds an instructive yet eclectic work for scholars and laypeople alike interested in diverse topics, including — but not only— music, performance, gender, and visual arts. The book deserves to be celebrated, read, and even brought to Galician *foliadas* to create better spaces for social and cultural recognition outside the clutches of commercial reification.

BUSTO MIRAMONTES,
Beatriz
*Un país a la gallega. Galiza
no NO-DO franquista*
Iria Ameixeiras Cundíns

Works Cited

- BUSTO MIRAMONTES, Beatriz. 2020. 'La Arquitectura del Estereotipo Cultural en el Cine del Régimen Franquista: el "Galaiquismo"', *Cadernos de Arte e Antropología* 9(1): 111–124.
- CASERO, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Editorial Nuevas Estructuras).
- HALBERSTAM, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure* (Durham, N.C.: Duke UP).
- HERNÁNDEZ ABAD, Carolina. 2014. *La agrupación de Danza de Sección Femenina de A Coruña. Dimensiones políticas, sociológicas, folklóricas y vivenciales*. Ph.D. Dissertation (Universidade de Vigo).
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. 2013. *Galiza, um povo sentimental? Género, Política e Cultura no Imaginário Nacional Galego*. Translated by Fernando Vásquez Corredoira (Santiago de Compostela: Através).
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. 2021. *Imperios e danzas: as Españas plurais do Franquismo* (Vigo: Galaxia).

Review

**GARCÍA
MARTÍNEZ, Pablo**

Madrid: Consejo Superior de
Investigaciones Científicas,
2021. 257pp.
ISBN 978-84-00-10785-7

*Un largo puente
de papel:
Cultura impresa
y humanismo
antifascista en el
exilio de Luís Seoane
(1936-1959).*

Helena Buffery
University College Cork

Based on his doctoral thesis (CUNY 2018), and endorsed by some of the foremost scholars of Spanish Republican Exile, Pablo García Martínez's study places at its centre a figure who might at first glance appear marginal: Galician artist, poet, writer and cultural activist, Luís Seoane (1910–1979). Seoane's exile in Argentina from 1936 onwards, along with his commitment to a radical leftist version of Galician nationalism, have made his work less familiar to Iberian cultural historiography than he deserves, in spite of recognition of his importance in funding core heritage projects in Galicia from 1970 onwards, among them his sponsorship of the Fundación Sargadelos and creation of the Editorial Renacimiento, which continues to publish key Republican exile texts today (albeit from a new location in Seville). While Seoane's work has merited previous study, and he has received attention from within Galician literary and artistic historiography, in particular regarding his poetry, theatre and visual artistic

GARCÍA MARTÍNEZ, Pablo
*Un largo puente de papel:
Cultura impresa y humanismo
antifascista en el exilio de Luís
Seoane (1936-1959)*
Helena Buffery

production, this book helps us to more amply contextualise his creative trajectory by placing it in dialogue with the particular geographies and, often displaced, temporalities which he navigated from his beginnings as an anti-fascist, left-wing Galeguista in 1930s Galicia to his contact with different intellectual and artistic currents and social circles in Buenos Aires from 1936 onwards, and the connections these in turn made with other transatlantic movements and spaces, from the anti-fascist currents in Europe and the Americas in the 1930s and 1940s, to the newly burgeoning abstractionist epistemologies of the post-war period, and internal resistance and recovery of Galician culture on the Iberian Peninsula from the 1950s. On the one hand, this is a study that reminds us of Seoane's multiple dislocated positioning, as a Galeguista who was actually born in Argentina, child of the nineteenth-century Galician diaspora; a subject who had dual Spanish/Argentine nationality, and was ultimately displaced in both territories; a figure who moved comfortably between Spanish and Galician, while nevertheless maintaining a commitment to an emancipatory Galician cultural history; and who is both Marxist and a Galician nationalist, even though for many Spanish communists in exile these positionings would have been incompatible, or at least insufficiently internationalist. But most importantly, García Martínez reads this dislocation not only through Seoane's own writings and reflections on his political positioning, but by carefully tracing his reception and interaction with a wide range of different networks both in Galicia and in exile, attending to relations with other cultural production of his time.

The genuinely innovative part of this book is the way it traces Seoane's voice via his collaborations with a series of collective projects, inspired by the focus in recent studies of Modernism on the role of the magazine (see especially the multivolume *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*). In the first part — 'Encuentros de la cultura antifascista' — the focus is on *De Mar a Mar* (1942–1943), read in relation to antifascist praxis from the 1930s and 1940s; in the second — 'Modernidades divergentes' — the focus is on reception of Seoane's artistic production in *Ver y estimar* (1948–1955), and the light this sheds on the political repositioning of the avantgarde in this period; whereas the final part — 'En busca de lo nacional-popular' — scrutinises the alternative vision of a Galician (trans)national project represented by *Galicia Emigrante* (1954–1959). In all three cases, the study is characterised by careful material contextualisation of these Modernist magazines alongside their intertextual relationship with other works by Seoane and others, from his internationally celebrated *Trece estampas de la tradición* and *Homenaje a la Torre de Hércules* to poetry collections like *As cicatrices* and the plays *A soldadeira* and *O irlandés astrólogo*. We are given access to a rich pool of primary data from which to be able to observe, understand and breathe the wider context in which the magazines are inserted and the worlds they seek to create. Furthermore, the inclusion of examples of Seoane's work, as well as particular indices of reception, help us not only to understand the changes in his aesthetic preferences but to attest to the continuities: primarily his commitment to a particular political positioning, which for him means a Gramscian version of humanism and a radically inclusive vision of Galician nationalism that forefronts social justice.

Because of all this, it is a study that enters into greater dialogue with key voices in recent political re-readings of Spanish Republican Exile, especially Mari Paz Balibrea's collective venture *Líneas de fuga* (2017), than

GARCÍA MARTÍNEZ, Pablo
*Un largo puente de papel:
Cultura impresa y humanismo
antifascista en el exilio de Luís
Seoane (1936-1959)*
Helena Buffery

with recent Galician historiography. Combining insights from a range of different disciplinary and methodological frameworks, drawing particularly on cultural history, cultural studies, and neo-Marxist historiography (as in the work of Stuart Hall, Raymond Williams and Enzo Traverso), it is a study that will be of interest to scholars of Iberian Studies, as well as Argentine literary movements, and above all Spanish Republican exile studies. It honours a figure without whom a large part of the recent recovery of Spanish Republican voices would not have been possible either in degree or in character, and whose capacity to maintain a critical perspective on his era, while nevertheless moving with the times, always attentive to the need to open and preserve spaces for dialogue, is inspirational. In this and other ways, García Martínez identifies completely with Seoane's project, in spite of the fact that he simultaneously presents it as a failed or residual one, which had to be recovered —by his own efforts— from the archive, as hinted in his reproduction of the following quotation from the original published version of *O irlandés astrólogo*:

Alguien vendrá que recogerá esos nombres que ahora evocamos nebulosamente. Seleccionará fielmente hechos y datos, controlará fechas y contará con toda verdad sus vidas. Serán los niños del país gallego del futuro los que querrán imitarles, igualar su dignidad, su desinterés, sus muertes. (219)

From a materialist perspective, this is a study that would not have been possible without Seoane, thus reminding us of the many invisible figures that underlie contemporary scientific research, discovery and academic achievement.

Review

CASAS, Arturo

Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico.

Venécia: Edizioni Ca'Foscari.
2021. 368 pp.
ISBN 978-88-6969-531-5

Lucia Cernadas
University of Oxford

A publicação do volume *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico* (doravante *Procesos*) supõe uma achega fundamental, desde os estudos da teoria e a historiografia literária, para a compreensão quer do funcionamento quer do estudo da literatura na Galiza contemporânea. O professor Arturo Casas (1958), catedrático de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Santiago de Compostela, arruma e atualiza neste volume uma série de textos já publicados no presente século, todos eles ligados a duas ideias chave: duma parte, a atenção aos processos constitutivos e de institucionalização da historiografia literária galega; da outra, a vontade de favorecer o debate sobre formas alternativas de conceber e praticar esta disciplina, a qual, pelas palavras do autor, ‘no caso galego mostra un excesivo grao de acomodación á tradición herdada nos planos heurístico-metodolóxico e pragmático-funcional’ (335).

Conforme com estas duas ideias basilares, o volume está inequivocamente dirigido a um leitorado especializado, que poderá oferecer interlocução sobre os assuntos que comparecem no livro. Estes assuntos, alguns mais teórico-metodológicos e outros mais práticos, são organizados em quatro blocos: I) ‘Panorama crítico sobre algúns modelos de historia literaria’, II) ‘Periodización, xeracións literarias e canonización’, III) ‘Análises’ e IV) ‘Tres modelos outros’. Antes de nos determos no cerne dos *Procesos*, porém, devemos salientar as precisões feitas pelo autor na introdução à obra e que pairam sobre todas as suas páginas.

Nas páginas iniciais, portanto, destaca a chamada de atenção para como as crises do positivismo e do historicismo parecem ser alheias a sectores com capacidade de decisão no âmbito docente, o qual reproduz a história literária desde um prisma nacional; a ignorância destas crises, anota Casas, procede duma conceção quer ingénuo, quer propagandística, da

CASAS, Arturo
*Procesos da historiografía
literaria galega. Para un
debate crítico*
Lucia Cernadas

história literária. Mais uma advertência relevante é a dos défices na hora de a disciplina representar pontos de conflito, tais como as migrações e a hibridação, e também a indicação sobre a suficiência do critério filológico, o qual, aponta Casas, deve ser aplicado de modo relacional e dialético, ultrapassando a predominância do texto.

O bloco I dos *Procesos* abre-se com um texto que revê quatro modelos alternativos para a história literária comparada, precedidos duma breve valoração sobre a trajetória do comparatismo —o qual, julga o autor, não produziu resultados verdadeiramente satisfatórios por dependência a processos de construção nacional e pela estrutura da academia na atualidade— e da constatação de duas condições *sine qua non* para o sucesso de qualquer novo modelo: o abandono do referente nacional como referente privativo e a consideração não organicista das relações interculturais. Em consonância com estas condições, os quatro modelos apresentados são: os processos interliterários de Dionýz Ďurišin e o Instituto de Literatura Mundial de Bratislava; a história cultural comparada e ‘des-narrativizada’ proposta por Mário J. Valdés e Linda Hutcheon na década de 1990, com desenvolvimento no Coordinating Committee for Comparative Literary History da Associação Internacional de Literatura Comparada; o modelo sistémico-institucional e empírico, e os estudos sobre a pós-colonialidade e a subalternidade. Todos eles, com diferente aplicabilidade, coincidem em refutar a história literária romântica e positivista, revendo o paradigma oitocentista das ciências sociais e levando em conta des- e re- territorialização, espaços difusos, mestiços e fronteiriços.

O segundo capítulo do livro amplia a crítica a um dos modelos apresentados previamente, focando a história da literatura e do sistema literário a partir do trabalho de Itamar Even-Zohar. Após advertir sobre a dimensão performativa da historiografia literária e de que ‘acabou o tempo das narrativas historiográficas unipessoais e o das expectativas associadas’ (74), Casas identifica quatro reptos da opção sistémica para a história literária. O primeiro deles é a identificação dos limites do sistema. Partindo da certeza de que a existência num espaço social dum único sistema é excecional, Casas aponta para as possíveis relações desses sistemas concorrentes: paratáticas ou hipotáticas. Neste último sentido, resulta de especial interesse a exploração do conceito de ‘delegación sistémica’ (81), próximo do de ‘subsistema’ empregado pelo grupo Galabra. A pergunta derivada do anterior, recuperada da conclusão do primeiro artigo, é como historizar essas relações complexas e heterogéneas; ante isto, são propostas como satisfatórias as vias exploradas por José Lambert e Elias Torres Feijó. Além disto, o autor assinala uma circunstância conhecida, mas nem sempre posta em prática: o sistema literário e a literatura nacional não são termos intercambiáveis.

Por outro lado, os outros três reptos e as suas possíveis soluções são enunciados de modo mais esquemático: ante a necessidade de incluir o campo dos possíveis no labor historiográfico, não apenas os produtos, Casas propõe levar em conta a construção de trajetórias de grupos sociais e agentes, tal como indicada por Pierre Bourdieu; ante a insuficiência do modelo lineal de articulação temporal, o professor julga a policronia dinâmica (86) uma alternativa; finalmente, para matizar as duas vertentes da denominada ‘aporía crítica’ (87), o autor reafirma a diferença entre crítica e juízo de valor, ao tempo que postula como soluções a seleção crítica de referentes para representar a heterogeneidade, a inclusão da ‘historia efectual’ (88) e a autoanálise da pessoa analista-historiadora.

Encerrando o primeiro bloco, o terceiro capítulo incide nos quatro reptos assinalados previamente com novas precisões críticas, de modo

CASAS, Arturo
*Procesos da historiografía
literaria galega. Para un
debate crítico*
Lucia Cernadas

que a primeira secção de *Procesos* apresenta um progressivo afunilamento. Dentre os comentários mais incisivos incluídos neste texto destaca o elaborado sobre o critério filológico e a dimensão nacional na história literária, os quais não pretendem ser refutados, mas retificados e problematizados. Num exemplo claro e direto, o autor refere o seguinte:

Abre a porta o que se está a desenvolver a unha incorporación da novelística de Pardo Bazán á literatura galega? Obviamente, non. Ábrea á incorporación de Clarice Lispector ou Angela Carter? Tampouco. *Pertencen* estas narradoras á historia da literatura galega? Non. E Rosalía de Castro, como autora de novelas e relatos en lingua castelá? Non. *Pertencerían* logo a unha historia do sistema literario galego? Con certeza. [...] (110)

Após os três artigos de maior complexidade conceitual, o segundo bloco do libro contém vários exemplos de visões alternativas à periodologia, às gerações literárias e à canonização tradicionais. O primeiro deles estuda brevemente a crítica de poesia na revista *Nós* como via privilegiada de entendimento dos processos de canonização; por sua vez, o segundo texto aplica a poética histórica bakhtiniana e os supostos da sociologia cultural de Karl Mannheim à poesia galega do pré-guerra, com o objetivo de representar o dinamismo e o conflito entre os agentes envolvidos nesta produção. Em terceiro lugar, são expostas as possibilidades da aplicação dum método geracional para a história comparada das literaturas, tarefa para a qual Casas aponta duas possíveis vias: a dos processos interliterários postulados pela já mencionada escola de Bratislava e a aplicação da teoria dos campos de Bourdieu às biografias coletivas das agentes desses campos, denominadas prosopografias. Já em quarto lugar, Casas analisa a proposta historiográfica de Xosé Luís Méndez Ferrín *De Pondal a Novoneyra*, ajudando a desautomatizar algumas inércias marcadas por esta obra e sublinhando como a proposta cumpre uma dupla função: postular uma dinâmica histórica que afeta grupos e agentes individuais no campo de produção poética e construir a própria consciência criadora de Ferrín. Por último, sendo todos os anteriores contributos valiosos para atingir o propósito do livro, destaca pela sua relevância neste bloco o quinto capítulo, toda a vez que revê a trajetória de Luís Seoane dum prisma dinâmico e relacional, ajudando a saldar a dívida da historiografia literária galega com o tratamento da centralidade do exílio americano, especialmente bonaerense, na conformação do sistema cultural galego contemporâneo.

O bloco III contém três análises pormenorizadas de diferentes projetos de historiografia literária, dois deles de agentes concretos. O primeiro deles é o pontevedrés Víctor Said Armesto, cuja trajetória, aponta Casas, tem tido escassa repercussão devido à não adequação do seu programa às lógicas dos campos historiográfico cultural e nacionalista galego (200). O professor repassa o programa de literatura galaico-portuguesa apresentado por Said em 1914 para a consecução da cátedra de literatura galaico-portuguesa na Universidad Central (hoje Universidad Complutense de Madrid); após este exame, Casas conclui que a tendência natural do trabalho de Said —de não ter falecido prematuramente— seria a duma história literária comparada de âmbito europeu, carente de visão nacional do fenómeno literário e porém convergente com a perspectiva organicista, historicista e centralista espanhola da altura, motivo pelo qual não cumpriria as condições desejadas pelo regionalismo e os subsequentes grupos galeguistas.

CASAS, Arturo
*Procesos da historiografía
literaria galega. Para un
debate crítico*
Lucia Cernadas

O segundo projeto historiográfico pessoal examinado é o de Ricardo Carvalho Calero. Dentre as muitas ideias postas em jogo nesta revisão, destaca a da inerente problematidade e provisoriedade de toda proposta historiográfico-literária, para o qual Casas coloca como exemplo, entre outros, a crítica realizada desde os feminismos — nomeadamente desde a obra de Helena Miguélez Carballeira — à praxe historiográfica do professor ferrolano. Mais um ponto central deste capítulo é a enunciação das condições de Carvalho Calero para a elaboração das suas propostas: a unicidade e a sistematicidade, a exaustividade de herança positivista, a hierarquização e a organização por autorias. Por último, Casas oferece também uma síntese do alcance e as limitações do projeto da *Historia da Literatura Galega Contemporânea*, tais como a sua origem num encargo que implica a assunção dos princípios de Galaxia, as dialéticas exaustividade-excelência e registo totalizador-cânone, os preconceitos heteropatriarcais do autor e o ecleticismo metodológico.

Encerrando o penúltimo bloco, encontramos um estudo comparativo de paratextos de diferentes propostas historiográficas ibéricas no último quartel do século xx, com o intuito de ‘identificar e analisar núcleos de problematidade e/ou problematización da historiografía literaria’ no período em foco (264). Este exame aparece baixo o sugestivo título ‘Prologar/ prorrogar a nación’ e, portanto, foca o (não) tratamento deste assunto nos múltiplos prólogos revistos. A este respeito, o capítulo inclui também uma série de oito considerações sobre a relação entre história literária e nação, entre as quais destacamos a obriga da disciplina de ‘cuestionar dúas axialidades exclusivistas: a do nacional em detrimento do non só nacional [...] e a do textual-autorial em detrimento do resto de factores [...] sistémicos’ (271) ou a relação entre a ‘multiplicidade funcional e institucional da história literaria’ e o ‘grao de desenvolvemento e autonomía do sistema cultural documentado’ (273), que repercute no grau de ‘desarme identitario’ (274) exigido a cada cultura.

Finalmente, o quarto bloco dos *Procesos* é dedicado a rever os contributos analíticos e teóricos de três figuras fundamentais dos estudos galegos contemporâneos: Antón Figueroa, Xoán González Millán e Helena Miguélez Carballeira. Sobre Figueroa são apresentadas recensões a duas obras chave para a introdução das teorias sistémicas e dos campos culturais: *Nación, literatura, identidade* (2001) e *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego* (2010). Quanto a González Millán, Casas elabora um breve guia de leitura da sua obra, assinalando as suas continuidades desde três ‘núcleos de observación’ (316) — a questão nacional e as análises sobre a subalternidade, a constituição de (protos) sistemas literários e os denominados ‘elementos de inestabilidade e/ou desintegración’ a níveis textual e contextual (317) — e incidindo especialmente nas críticas à teoria dos polissistemas nos seus derradeiros anos. Por último, sobre Miguélez Carballeira, Casas incide no carácter feminista e pós-colonial que esta autora imprime à sua trajetória académica, exemplificada no sucedido *Galicia, a sentimental nation/Galiza, um povo sentimental?* (2013/2014) e ao qual poderíamos acrescentar a sua participação no recente projeto de estudos emancipatórios galegos nucleado em volta da revista *Clara Corbelhe*.

Em definitivo, *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico* cumpre os objetivos marcados desde o seu título e resulta uma útil compilação da produção académica de Arturo Casas no presente século. Com solidez argumental e uma densidade teórica que mostram a altíssima capacidade crítica e intelectual do autor, Casas culmina neste volume uma

CASAS, Arturo
*Procesos da historiografía
literaria galega. Para un
debate crítico*
Lucia Cernadas

primeira entrega de materiais académicos que transmitem o constante compromisso com o entendimento e a utilidade social da disciplina da história literária, cuja complexidade abarca muito mais do referenciado nestas linhas; ficamos, pois, em espera do segundo volume antecipado pelo professor, que culminará a arrumação dos resultados de um programa investigador incontornável para a Galiza contemporânea.

Review

Dublín: Dedalus Press, 2021.
190 pp.
ISBN 978-1-910251-92-8

**KEITH PAYNE,
Lorna Shaughnessy
& Martín Veiga (eds.)**

*A Different Eden:
Ecopoetry from
Ireland and Galicia
/ Un Edén diferente:
Ecopoesía de Irlanda
e Galicia*

**María Xesús Nogueira Pereira
Manuela Palacios González**
Universidade de Santiago de Compostela

O interese que suscitan tanto as cuestións relacionadas co medio ambiente como a ecopoesía en canto xénero emerxente fan oportuna a aparición da antoloxía *A Different Eden: Ecopoetry from Ireland and Galicia / Un Edén diferente: Ecopoesía de Galicia e Irlanda*. A obra resulta singular tanto pola súa concepción —unha escolma temática trilingüe— como polo paratexto, do que cómpre salientar a moi significativa ilustración da capa: un detalle da peza *Eve*, de Rachel Parry, que reproduce un corpo de muller con pel de serpe na cima dunha (bíblica) maceira facendo malabarismos coa súa froita. Semellante escolla non só anticipa un particular xeito de relación entre diferentes especies do mundo natural humano e non humano senón tamén a cuestión do xénero, moi presente no libro.

Conforme adianta o seu título, a obra está vertebrada por un fío temático que remite a unha manifestación emerxente como é a ecopoesía,

KEITH PAYNE, Lorna
Shaughnessy & Martín
Veiga (eds.)

*A Different Eden: Ecopoetry
from Ireland and Galicia /
Un Edén diferente: Ecopoesía
de Irlanda e Galicia*

M^a Xesús Nogueira Pereira
Manuela Palacios González

unha fórmula que se insire, tanto na literatura galega como na irlandesa, nunha longa tradición de escritura sobre a natureza, o mar e o mundo rural. Máis alá de debates terminolóxicos, os responsábeis da antoloxía optan por relacionar o seu contido coa 'crecente conciencia sobre a fragilidade do mundo que habitamos' (10).

O interese temático e a procedencia dos textos escolmados gardan unha estreita relación co marco de investigación no que se insiren, o proxecto *O tropo animal: unha análise ecofeminista da cultura contemporánea de Galicia e Irlanda*, do que forma parte Martín Veiga, un dos responsábeis da edición. Neste senso, a antoloxía dá continuidade a unha serie de traballos sobre as literaturas galega e anglo-irlandesa da que destacan as escolmas *To the Winds Our Sails* (Salmon Poetry 2010) e *Six Galician Poets* (Arc Publications 2016).

A Different Eden vén avalada polo creto das persoas responsábeis da edición e da tradución. Da primeira das tarefas encargáronse Martín Veiga, poeta, tradutor e director do Irish Centre for Galician Studies do University College Cork, e Lorna Shaughnessy, tamén poeta, tradutora de Manuel Rivas e membro (xunto con Martín Veiga e Keith Payne) do equipo Crosswinds: Irish and Galician Poetry and Translation, e o propio Payne. No referido á tradución, as versións en inglés de textos galegos son da autoría de Keith Payne, poeta e tradutor cunha longa traxectoria na poesía galega da que a mencionada *Six Galician Poets* é só un exemplo. As versións galegas de textos ingleses e irlandeses son do escritor e tradutor Isaac Xubín. Desta nómina destaca a dobre condición de autores-tradutores dos responsábeis dunha escolma que os leva a asumir 'fascinantes retos culturais' (10).

A obra antologa un total de 38 poetas, todos eles activos no momento da súa publicación. A escolla mostra un equilibrio na representación de voces galegas —15— e irlandesas —22—, tanto en inglés como en gaélico. Chama tamén a atención o feito de que tan só 5 destas últimas teñan como lingua o irlandés e que aparezan acompañados dunha versión ao inglés, o que evidencia non só a situación sociolingüística do idioma, senón tamén o esforzo de visibilización de linguas minorizadas por parte dos responsábeis da edición. Sobre esta cuestión reflexionan nas páxinas introdutorias cando aluden á, a miúdo esquecida 'contribución da tradución ao ecoloxismo':

Os tradutores sempre estiveron comprometidos co tema da extinción: a desaparición en curso de idiomas é un subproduto da degradación ambiental que nos legaron séculos de prácticas económicas, coloniais, neocoloniais e neoliberais. Este fenómeno é moi familiar para os poetas que escriben en linguas 'minorizadas', como o galego ou o irlandés, cuxa práctica creativa preserva a biodiversidade lingüística das literaturas, tanto as nacionais como as internacionais. (10)

Un aspecto singular de *A Different Eden* radica na disposición do texto da antoloxía. As decisións tomadas polos seus responsábeis van máis alá de razóns estéticas e supoñen unha verdadeira proposta de lectura da obra. Os poemas das dúas literaturas dispóñense de maneira continua ocupando os textos en galego as páxinas pares e os textos en inglés e en irlandés as impares. No caso destes últimos, a tradución ao inglés aparece en páxina á parte, en parágrafo corrido e nun corpo de letra menor, en coherencia co compromiso asumido polos editores. Deste xeito propónse unha lectura continua dun corpus que intercala textos procedentes de diferentes

KEITH PAYNE, Lorna
Shaughnessy & Martín
Veiga (eds.)
*A Different Eden: Ecopoetry
from Ireland and Galicia /
Un Edén diferente: Ecopoesía
de Irlanda e Galicia*
M^a Xesús Nogueira Pereira
Manuela Palacios González

literaturas e no que se indica, mediante a presenza dun símbolo ao final, a lingua orixinal do texto. A escolla dunha organización temática en cinco seccións que a seguir se comentarán en lugar dun criterio lingüístico suscita ademais un diálogo entre textos de diferentes tradicións.

Outra decisión ten que ver coa dosificación da información no corpo da antoloxía, que se limita á autoría e á mencionada marca gráfica indicativa da lingua orixinal. A disposición das escasas notas —tan só 4— e das referencias bibliográficas no final do libro permite unha lectura limpa na que o texto acadada protagonismo fronte á información erudita. Este ordenamento dos materiais pode causar no entanto, un certo incomodo á hora de contextualizar os poemas ou de facer consultas e implica unha lectura menos académica en favor doutra máis orgánica, autónoma e, polo tanto, persoal.

Partindo destes criterios, os responsábeis de *A Different Eden* estruturan a antoloxía en 5 seccións temáticas. A primeira delas, 'Aprendendo a ladrar / Learning to Bark', que colle o título dun verso de Olga Novo, explora as relacións entre linguaxe e natureza coa convicción de que

A ecopoesía ten a capacidade de expoñer as limitacións da linguaxe herdada na contorna porque o enfoque das palabras dun poeta é sempre o da procura, a exploración e a interrogación; é na innovación poética coa forma e na linguaxe onde podemos encontrar xeitos alternativos de percepción, apreciación e comunicación co resto do mundo natural. (12)

É esta unha interesante sección na que voces galegas e irlandesas dialogan sobre a relación entre as palabras e o seu medio: 'o nome das cousas' no poema de Luz Pichel; a 'lingua escordada' da primeira foca que falou, na composición de Seán Lysaght; a 'fraga do idioma' de Chus Pato; o 'glosario do carballo' de Seán Hewitt; a perda das palabras que designaban as cousas no texto de Paddy Bushe; a 'lingua alzada' que 'aniña onde doe', de Manuel Rivas; ou a 'sebe' como código que 'non se pode comprender', no texto de Simon Ó Faoláin. Trátase en todos os casos de poemas que se sitúan nunha liña de cuestionamento da capacidade de nomear da linguaxe e das adherencias desta. A incorporación da composición '29 de xaneiro do 2002', de Olga Novo, á que pertencen os versos 'querida mamá: estou aprendendo a ladrar' e a disposición do texto de Luz Pichel no comezo da antoloxía remarcan a relevancia destas dúas voces na ecopoesía galega e, en particular, na reflexión sobre a linguaxe (literaria).

A sección 'Que foi o que fixestes co mundo / What Have you Done with the World', que debe o seu título aos versos do poema 'The Question', de Theo Dorgan, achega, conforme expoñen os editores, 'os [textos] máis crus da antoloxía e tratan sobre o dano infrinxido ao mundo físico e a outras formas de vida pola industria e os afáns humanos' (12). Neste senso estamos diante dunha das seccións entendidas como máis comprometidas e intervencionistas do libro, pois

Moitos destes poemas comunican a conciencia de que ao danar o noso ambiente estamos a danarnos a nós mesmos, que a extinción dunha especie empobrece ecosistemas enteiros e que estamos a colocarnos nunha posición de perigo ao pensarnos fóra deles. Hai un sentido de urxencia aquí, da necesidade de actuar e a necesidade de pasar 'do ego ao eco', recoñecendo a conexión mutua de todas as formas do planeta. (14)

KEITH PAYNE, Lorna
Shaughnessy & Martín
Veiga (eds.)
*A Different Eden: Ecopoetry
from Ireland and Galicia /
Un Edén diferente: Ecopoesía
de Irlanda e Galicia*
M^a Xesús Nogueira Pereira
Manuela Palacios González

Esta parte, que mostra como ‘a ira dos humanos desabou sobre nós / trouse nesta riveira a súa cobiza’ (Pilar Pallarés), entronca nunha liña desenvolvida na literatura galega e tamén na irlandesa que denuncia a paisaxe agredida pola acción do ser humano e que, no caso galego, tivo como punto de inflexión a poesía xurdida a raíz do afundimento do Prestige. Neste senso poden lerse composicións como ‘Entre os elementos nun tempo de guerra’, de Eamon Grennan; ‘Enumeración nunha praia do norte’, de Xavier Queipo; ‘Benquerido Holdridge’, de Grace Wells; ou ‘Lamento por unha especie extinta’, de Jane Robinson. En textos como ‘A morte do eido’, de Paula Meehan, resulta doado atopar afinidades con algunha da poesía escrita en Galicia nas últimas décadas:

A memoria do eido pérdese coa perda das súas herbas

Malia que as torcazas no salgueiro
os pimpíns no que queda de estripeiro
e a lavandeira no sabugueiro
canten a súa famenta canción de estío. (58)

Outras composicións desta sección (re)escriben motivos cargados dunha forte simboloxía, como ‘a primeira balea’, de Estevo Creus; o ‘canto do cuco’, de Emilio Araújo; a roda do tractor de Ceatí Ní Bheildiúin; os ósos fráxiles dun paxaro dentro dun cascarón, de Moya Cannon; ou as ‘osamentas que a luz deita no terrazo’, de Ana Román.

O afastamento do pensamento antropocéntrico é o trazo común das composicións presentadas en ‘Cando non eramos o centro do universo / When We Were Not the Centre of the Universe’, cuxo título está tomado duns versos do poema ‘Retorno’, de Moyra Donaldson, que sintetizan en boa medida o espírito da sección: ‘a memoria quizais, de cando non eramos o centro / do universo, o locus da súa conciencia, / nin amo, nin dono: aínda podíamos pousar a machada’ (110). Algúns destes textos remítenos aos debates xurdidos nos últimos anos a respecto do estatuto dos animais non-humanos ao iren

máis alá dos convencionais tropos animais para permitir que todo o mundo animal ocupe o centro do escenario, poemas que nos instan a sintonizarnos, observar, escoitar máis de preto e aprender de toda a vida que nos rodea. (14)

Os responsábeis da edición toman partido no debate ao remarcaren ‘a necesidade de humildade entre os membros da nosa especie’ e advertiren como ‘estes poemas, ao mesmo tempo que subliñan a “outredade” e o misterio da vida animal, tamén inspiran un xeito máis respectuoso e sostible de relacionarnos entre todos’. (14)

O conxunto de textos escolmados plasman a explotación do mundo animal e a violencia exercida contra el en textos como ‘Barbas de balea’, de Doireann Ní Ghríofa; ‘dentro da fraga dormen os bichos’, de Luz Pichel; ou ‘Deitado’, de Eamon Grennan. Outras veces exploran matices insólitos da súa simboloxía, como acontece en ‘A rata’, de Mary O’Malley; ‘Corvos, corvos’, de Daniel Salgado; ‘Lobo’, de Olga Novo; ou ‘A vaca de Deus’, de Ailbhe Ní Ghearbhúigh. Da escritura agardada afástase tamén a ladaíña ‘Munguir’, de Emilio Araújo; o poema ‘Soña un fémur co seu can’, de Pilar Pallarés; ou ‘Ostras’, onde Moya Cannon se pregunta ‘que sabemos, por

KEITH PAYNE, Lorna
Shaughnessy & Martín
Veiga (eds.)
*A Different Eden: Ecopoetry
from Ireland and Galicia /
Un Edén diferente: Ecopoesía
de Irlanda e Galicia*
M^a Xesús Nogueira Pereira
Manuela Palacios González

exemplo, / das cavilacións da ostra / que xace no leito do esteiro'. A superación da mirada antropocéntrica percíbese de maneira nítida na evocación da 'miña outra vida como teixugo, lontra, raposo', feita por Eva Bourke.

Numerosas semellanzas entre as realidades galega e irlandesa en canto sociedades tradicionalmente agrícolas e algunhas diferenzas na relación coa terra e as 'distintas formas de vida coas que poboamos a nosa contorna' (10) afloran nas composicións que conforman a cuarta sección, 'Non hai terra mítica / No Mythical Land', que 'recompila poemas que tratan sobre as realidades de vivir e traballar na terra e coa terra' (14). Os responsábeis da edición poñen o foco naquelas 'vozes de poetas que teñen traballado para contradicir os conceptos de administración e dominio humano que tanto dano irreversible causaron ao mundo material' (14). Abondo significativo a este respecto resulta o texto de Dores Tembrás que abre e dá título á sección: 'aquí // non hai terra mítica // a extinción daquel tempo // non devirá en lenda' (126), pertencente a *Auga a través*, un poemario que ten como tema a construción do encoro de Lindoso.

A sección fai visíbel a tendencia a representacións desidealizadoras da aldea que se vén rastrexando, na literatura galega, en voces como a de Lupe Gómez, Luz Pichel ou Emilio Araújo. Por outra banda, as mudanzas no mundo rural derivadas do proceso de mecanización, así como de intervención de políticas estatais, quedan reflectidas nos textos de Olga Novo, Áine Uí Fhoghlú, Mary O'Malley e Miceál Kearney, quen relaciona unha faia derrubada coa 'Política Agrícola Común, / ALDI e a artrite [que] fixeron redundante / o balde gris co que traía as patacas / á nai' (140).

A escolma péchase coa sección que dá título ao libro tomando emprestado o do poema 'A Different Eden', de Paula Meehan, que, a pesar do diálogo que con el establece o paratexto, non aparece compilado. Estas páxinas finais reúnen 'poemas que nos amosan formas alternativas de estar no mundo'. Os versos de de Emilio Araújo, Miriam Ferradáns, César Souto Vilanova e Manuel Rivas, pola parte galega, e de Cathal Ó Searcaigh, Mark Roper, Michael Longley, Eva Bourke, Seán Lysaght e Grace Wells, pola irlandesa, comparten unha identificación do eu, cando non unha contigüidade, co espazo natural que habitan e constitúen esperanzadores exemplos desoutro 'Edén que agardamos de xeito activo e afouto' (16).

Desde o seu compromiso coa diversidade, *A Different Eden* ofrece múltiples lecturas que, ao tempo que fan visíbeis semellanzas entre dous espazos culturais historicamente relacionados, iluminan con sutileza diferenzas na representación dun discurso emerxente como é a ecopoesía.

*Review***CARBALLEIRA,
Paula****Santiago de Compostela:
Através Editora. 2021. 147 pp.
ISBN 978-84-16545-55-1***E continuaremos a
contar. A narrativa
oral como ato
de visibilidade
e sobrevivência***Antonio Reigosa**

Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG)

Poucas veces temos oportunidade de ler reflexións tan certas sobre o acto de contar e de todo o que o rodea, pois aínda que o puidese parecer, por ser a autora desta obra unha recoñecida contadora de historias, o feito de contar non se reduce, como a seguir diremos, só á arte de narrar contos senón que tamén —e sobre todo— á necesidade de darlles forma, de facer atractivas as experiencias de cada día de cada unha das nosas vidas.

Agás en breves artigos ou reflexións que soen aparecer en prólogos de libros que tratan sobre contidos orais —e que cita a autora nas notas ao pé e na bibliografía—, non dispoñiamos na Galiza dun ensaio sobre a importancia de contar e de escoitar, a pesar de sermos herdeiros dunha cultura predominantemente oral. Aínda nestes tempos, coa abusiva presenza nas nosas vidas de medios e recursos tecnolóxicos, seguimos precisando a voz que nos anaina e o corpo que nos sostén, desde o berce ao cadaleito. Estamos feitos de palabras, de voces que evocan un pasado, o noso, e de ecos que definen a cultura da que formamos parte e que expresamos todas e todos de forma oral nos espazos afectivos e de confort, aínda que este libro, necesario, seguramente imprescindible cando falemos de oralidade de aquí en diante, trata sobre todo desa xente que, como a autora, se dedican profesionalmente a contar, os que fan da palabra envurullada coa voz un medio de vida.

CARBALLEIRA, Paula
E continuaremos a contar.
A narrativa oral como ato de
visibilidade e sobrevivência
Antonio Reigosa

E continuaremos a contar. A narrativa oral como ato de visibilidade e sobrevivência, da autoría de Paula Carballeira, comeza con dous prólogos; o primeiro asinado pola xornalista Lara Rozados e o segundo pola narradora oral, psicóloga educacional e bibliotecaria, Cristina Taquelim.

Lara Rozados lémbrese do primeiro encontro coa autora, sendo ela aínda unha adolescente, cando lle escoitara o conto coñecido como *Os sete cabritos*. Quedou tan impresionada polas formas e recursos expresivos que, dalgunha maneira, aquel acto guioulle a vida. Opina que este libro é un alegato sobre a necesidade de contar, de escoitar e de establecer, en definitiva, unha comunicación bidireccional entre as persoas. Contar e que nos conten, disposición que tanto precisamos para estarmos e para sermos no mundo.

Cristina Taquelim fai memoria dunha experiencia persoal, a de percorrer a casa onde vivía de cativa cos ollos pechados como experiencia creativa do 'animal imagináριο' que somos, o que é quen de religar coas imaxes soñadas un decorado para o tempo que ha vir; o tempo das 43 palabras máis repetidas pola autora no seu ensaio. Considera esta obra un xesto de profunda xenerosidade.

Contar para sobrevivir

A obra desenvólvese en 27 capítulos breves nos que se mesturan historias e reflexións sobre aspectos ou situacións a ter en conta no oficio de contar. En xeral, apóiase nas experiencias propias que o tempo lle foi revelando des que se dedica profesionalmente a contar historias, sexa cal sexa o formato pois, amais de narradora, a autora conta cun importante currículo como escritora e actriz.

A primeira reflexión, non se podería obviar, repara na coincidencia do tempo da escrita deste ensaio co desenvolvemento das progresivas ondas da pandemia provocada pola COVID-19, o que obrigou a reducir drasticamente a actividade cultural xeral e tamén, xa ora, as sesións presenciais de narración oral. Aínda así, dunha ou doutra maneira continuamos a contar para, como apunta a autora, non quedarmos sós.

O seguinte capítulo trata da identidade e da decisiva circunstancia de ser ela muller. A outra cuestión relacionada coa identidade ten que ver cos dous valores primordiais a defender: a nosa lingua e a nosa cultura, aspectos que para a autora son irrenunciábles á hora de recrear calquera historia.

No capítulo seguinte, titulado 'A avó', desenvólvese unha pequena e tenra historia que fala da forza reparadora tanto do acto de contar como do de escoitar. Confronta o mundo que se vai, representado pola avoa que ten necesidade de deixar memoria, co da vida que comeza, representado pola súa propia neta, mentres a xeración intermedia asiste como espectadora. Eis a necesidade de transcender que temos os humanos, de deixar pegada sequera inmaterial na mente dos nosos descendentes.

A seguir, a autora dedica unhas páxinas a definir e dar a súa opinión sobre os elementos básicos que forman parte da narración oral, o que, por outra parte, segundo afirma, así concibida como espectáculo é unha actividade recente. Comenta os recursos da oralidade e a importancia que teñen a estrutura, cronoloxía, as repeticións cando son necesarias, a xestualidade, a entoación, as pausas e silencios ou as fórmulas de entrada e saída. Recomenda as frases simples, apelando a quen escoita, motivándoo e reclamando a súa atención. Tamén repara nas características da oralidade como acto efémero, de memoria e evocador.

CARBALLEIRA, Paula
E continuaremos a contar.
A narrativa oral como ato de
visibilidade e sobrevivência
Antonio Reigosa

Ao tratar a visibilidade da narración oral fala dos espazos onde desenvolven a súa actividade os profesionais e que é diferente segundo o xénero de quen conta. Afirmo que as mulleres foron progresivamente conquistando chanzos pero que queda aínda moito para a igualdade efectiva neste campo. Máis alá dos espectáculos programados para as idades infantís, nos do mundo adulto a presenza da muller redúcese drasticamente, tanto na faceta de narradoras como na de espectadoras. A isto, que é froito da súa experiencia e quizais tamén de ser a primeira muller que comezou a contar contos entre nós, engade a súa concepción do feito de narrar que o compara a espirse dun mesmo, a poñer sobre o escenario a carga emocional persoal, a de facer visible o oculto e a de dar voz a quen, por prexuízos ou invisibilidade social, non a ten ou ninguén escoita.

Contar pode combater as experiencias traumáticas e aborrece o esquecemento. Canda os contos van as nosas inquedanzas, os noso medos. A bagaxe fundamental, a que nos cohesiona é a cultura que marca rumbos e que, ao nutrirse de memoria e tradición, actúa como unha coiraza contra imposicións, manipulacións e opresións. Contar, ao rememorar pasado, serve para sobrevivir.

A memoria, fonte da sabedoría, serve para sobrevivir

Varias das reflexións que propón a autora xiran arredor da idea de memoria como nexo co pasado e como capacidade humana para recrear o que xa foi, o que escoitou ou o que experimentou. Na memoria viaxa ese pasado que sempre deixa pegada, unha sorte de cuño da tradición metamorfoseada en historias con vontade de sobrevivirnos.

Pon un exemplo, a fábula da tartaruga e a elefanta. A tartaruga vive preocupada pois non atopa quen desexe herdar a pesada carga da súa memoria. Só a elefanta acepta, xa que está disposta a recibir e transmitir esa carga que tanto lle pesa á tartaruga. Pero ningunha transmisión sería posible sen as emocións, mesmo as conmocións, sempre comedidas, que son a chispa que provoca que compartamos as historias. Transmitir emocións a través das historias que contamos altera o noso estado de ánimo; o de quen conta e quen escoita. De aí a importancia de saber escoitar para captar todos os matices, para dixerilos e gozalos. A atención, o silencio atento, acompañan a quen narra.

A autora pon de exemplo unha lembranza: as lecturas que unha profesora lles regalaba dos contos de E. A. Poe. Rememora os silencios dos que escoitaban, a importancia de modular a luz ambiente e a forza comunicativa das miradas intercambiadas entre a profesora e o alumnado que escoitaba. As miradas falan!

A comunicación non verbal, o silencio e a distancia

É sabido que todo o noso corpo comunica; non só coa voz. Dicimos moito e moi importante cos xestos, consciente ou inconscientemente. As mans que acompañan a historia, os pés que danzan, que dubidan e achegan ou afastan a historia, e tamén a quen narra, do auditorio. Todo o noso conta, mesmo os silencios forman parte desa comunicación non verbal; é outra maneira, normalmente complementaria, de expresármonos.

A propósito desta xestualidade, a autora dedica un capítulo a avaliar a linguaxe audiovisual, medio que se viron obrigados a usar narradoras

CARBALLEIRA, Paula
E continuaremos a contar.
A narrativa oral como ato de
visibilidade e sobrevivência
Antonio Reigosa

e narradores mentres estivo suspendida a actividade presencial. E conclúe que non é o mesmo, que se perden demasiados matices, que a interacción non funciona igual de ben e que, como mínimo, se perde o que a persoa que escoita pode expresar coas súas miradas, risos ou sorrisos, acenos... e que exemplifica marabillosamente na historia que relata o desexo dunha filla por reencontrarse co seu pai morto. Un encontro frío e baleiro, como corresponde a citarse con quen non está en ningures.

O repertorio e as emocións

Cadaquén busca as historias que quere contar en mil fontes, sexan orais ou escritas, tradicionais ou de creación. Un suceso ou unha conversa poden influír decisivamente nun repertorio que, á fin, é o resultado desa procura e desa experiencia, da calidade da receptividade coa que o público os recibe e do acerto de quen conta por atopar as palabras precisas, os xestos e os momentos para as historias que escolleu para contar como moi ben ilustra a autora no relato 'Por cada conto un dente'.

'A vida vai-se contando entre palabras e silêncios', frase que resume a reflexión da autora sobre as sensacións do tempo e o que en cada tempo cada idade prefere escoitar. Quen narra debe saber adaptar o seu repertorio a cada tipo de público, ao lugar e ao momento de contar, pois, como ela tamén afirma, os contos non teñen idade pero quen escoita, si.

'O humor ilumina, desprende faíscas'. O humor é outra ferramenta imprescindible que libera a quen padece opresións, pero a autora fai referencia á necesidade de ter coidado cos recursos humorísticos cando se usan para afogueirar lumes que incitan ao odio, violencia ou sexismo.

Outra emoción que aparece con frecuencia nos contos, e que comenta a autora, é o medo. Os contos poden axudar a controlar os medos, todos os medos, incluído o medo maior posible que é o medo á morte, como reflicte o relato titulado 'O barco fantasma', evocación dunha experiencia persoal.

E cunha reflexión sobre a idea de tradición que, ao seu ver, está en permanente renovación e actualización, que non é un fósil senón un camiñar sempre cara adiante co impulso da bagaxe do tempo do que somos herdeiros, remata a obra.

Conclusións

Para concluír, aplaudimos a publicación desta obra, pois é necesario que profesionais da narración oral como Paula Carballeira compartan reflexións sobre o acto cultural de contar e sobre os seus significados, considerados desde a meditación e a experiencia.

A estrutura da obra en capítulos breves, centrados en aspectos moi concretos e ilustrados didacticamente, facilita a lectura e a comprensión das ideas que nos ofrece. A exposición concisa e clara das características e elementos que interveñen na comunicación oral provoca, como entendo que pretendía a autora, que nós tamén reflexionemos sobre a nosa propia experiencia de contadores da vida, pois todos somos, dunha ou doutra maneira, narradoras e narradores orais.

Contar, como insiste a autora, é unha necesidade; probablemente o único recurso que temos os humanos para podermos sobrevivir.