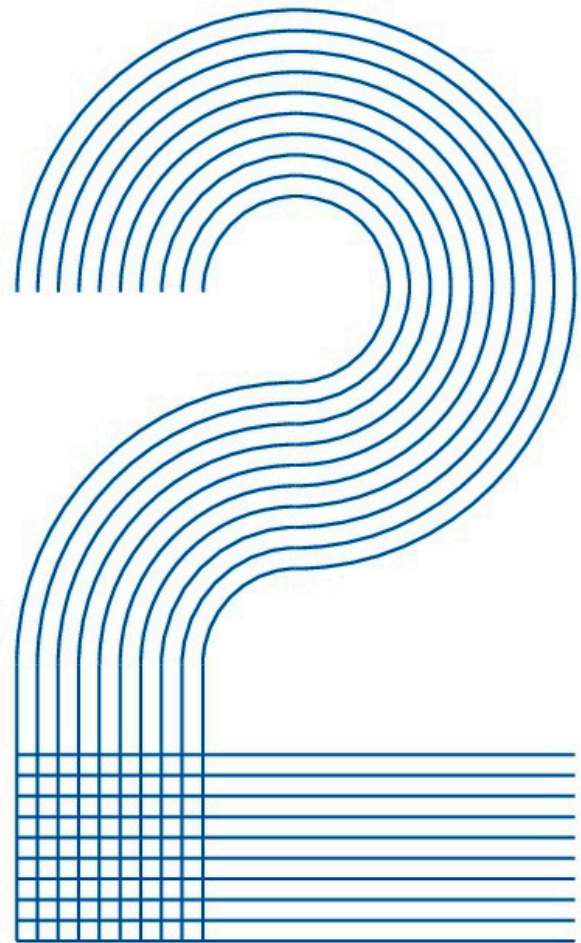


CUMMIEIRA

Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

Departamento de Filoloxía Galega e Latina

Vol. 2 - 2017



Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

Cumieira : Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega. Vol. 2 / Xosé A. Fernández Salgado (ed.). -- Vigo: Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, 2017

156 p.; 24 cm

D.L. VG 687-2017

ISBN: 978-84-8158-757-9

1. Filoloxía Galega. I. Fernández Salgado, Xosé Antonio, ed. lit. II. Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, ed.

© Departamento de Filoloxía Galega e Latina (Universidade de Vigo)

© Susana Brandariz Varela, Darío Álvarez Moure, Estefanía González Álvarez, Nuria Díaz Guedella, Icíá Moreiras Villamarín, Andrea Castelo Veiga

© Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

Revisión científica do volume 2:

Anxo Angueira (UVigo), Xavier G. Guinovart (UVigo), Ana Iglesias Álvarez (UVigo), Bieito Arias (UVigo), Gonzalo Navaza (UVigo) e Xosé A. Fernández Salgado (UVigo)

Maquetación: Xosé A. Fernández Salgado

Corrección: Antón Palacio

Deseño da portada: Tania Sueiro (Área de Imaxe da Universidade de Vigo)

Edición:

Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo

Facultade de Filoloxía e Tradución

Campus das Lagoas-Marcosende - 36310 Vigo

Impresión: Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.

Dep. Legal: VG 687-2017

ISBN: 978-84-8158-757-9

CUMIEIRA. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega aparece recollida na base de datos DIALNET, no *Catálogo Italiano dei Periodici* ACNP (Università di Bologna) e en *Linguistic Bibliography* e Brillonline de BRILL.

Índice / Index

- 9 Limiar /
 Introduction
- 11 SUSANA BRANDARIZ VARELA
 Deseño e construción dun corpus paralelo etiquetado semanticamente
 para o galego /
 *Design and elaboration of a parallel corpus semantically tagged for Galician
 language*
- 33 DARÍO ÁLVAREZ MOURE
 Vangardas e futurismo no campo literario galego /
 Avant-garde and futurism in the Galician literary field
- 65 ESTEFANÍA GONZÁLEZ ÁLVAREZ
 O *cuidar* na cantiga de amor: unha obsesión /
 The cuidar in cantigas d'amor: an obsession
- 85 NURIA DÍAZ GUEDELLA
 A influencia do ensino no proceso de adquisición lingüística /
 The influence of the education in the process of linguistic acquisition
- 105 ICÍA MOREIRAS VILLAMARÍN
 Os resultados galegos do nome latino *Caecilia* /
 The Galician results of the Latin name Caecilia

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filloxía Galega

- 127** ANDREA CASTELO VEIGA
O léxico galego-berciano na obra poética de Antonio Fernández Morales
(1817-1896) /
*The Galician-Bercian lexicon in the poetic work of Antonio Fernández Morales
(1817-1896)*
- 151** Autoras e autores de *Cumieira*, vol. 2 /
Cumieira's authors
- 153** Normas para o envío de orixinais /
Manuscript submissions guidelines. Information for authors

VANGARDAS E FUTURISMO NO CAMPO LITERARIO GALEGO

Avant-garde and futurism in the Galician literary field

Darío Álvarez Moure

Universidade de Vigo
darioalvarezmoure@gmail.com

Resumo: O obxectivo deste traballo é achegarse ao movemento de vangarda galego e rastrexar a presenza do futurismo, amosando as particularidades no contexto do campo literario galego. O tema resulta interesante polas relacións establecidas entre campo político e literario asociadas a este movemento de vangarda e polas diversas opinións que o tema xera en literaturas próximas como a española ou a portuguesa. Ademais, preténdense amosar as complicacións que rodearon aos novos autores e os conflitos que na súa época se produciron na disputa do capital simbólico, sempre, dende o eixo da vangarda. Para a realización deste traballo partiuse da orixe do futurismo, creado por Filippo Tomasso Marinetti, tendo en conta tanto o seu impacto a nivel literario coma político. Posteriormente, chégase á vangarda galega e compróbase se o futurismo estivo presente no noso sistema literario, sen deixar de lado a problemática que rodeou ao movemento de vangarda no campo literario galego. Tamén se expón a influencia do futurismo en España, onde tivo un impacto diferente ao da nosa literatura.

Palabras chave: Vangardas, futurismo, Marinetti, campo literario galego.

Abstract: The purpose of this paper is to approach the Galician avant-garde movement and track the presence of Futurism, showing the distinctive features in the context of the Galician literary field. The topic is interesting for the relationships established between the political and literary movement associated with this movement and for the various opinions that the issue generates in the Spanish and Portuguese literature. In addition, it is intended to show the problems and conflicts posed by the new authors, always, of course, from the view of the wrangling of symbolic capital (Bourdieu 2004). To conduct this research, I started from the origin of Futurism, created by Filippo Tomasso Marinetti, taking into account its impact on both the literary and political fields. Subsequently, we will approach Galician avant-garde and check whether Futurism was present in our literary system, without neglecting the issues surrounding the movement of avant-garde in our literature. It also exposes the influence of Futurism in Spain, where it had a different impact.

Keywords: Avant-garde, Futurism, Marinetti, Galician literary field.

1. Introducción¹

O termo *vanguardia* xorde en Francia durante os anos da Primeira Guerra Mundial (1914-1917). A súa orixe está no termo da linguaxe militar *avant-garde* e mostraba o espírito de loita, de combate e enfrontamento que a nova arte do século propugnaba, opoñéndose á chamada arte decimonónica ou académica.

Dende o comezo, a arte vangardista adquire unha actitude provocadora contra o antigo, o naturalista ou todo aquilo que garde relación coa «arte burguesa». Non vai ser casualidade que todas as primeiras manifestacións dos movementos de vangarda vaian da man de actos e xestos de forte impacto social, como expresión de rexeitamento fronte á chamada «cultura burguesa».

A Primeira Guerra Mundial (IGM) pasa a ser entendida como expresión do afán imperialista e dun intento da burguesía por conseguir a paz. Este vai ser o período no cal, xunto con actividades de rexeitamento da guerra, afloren todas as manifestacións artísticas coñecidas como *ismos*, que se sucederán de maneira vertixinosa.

Cada unhas destas correntes artísticas ou ismos posuían os seus propios postulados e difundíanse a través dos chamados manifestos vangardistas. Estes poden definirse como textos que sistematizan, seguindo o modelo dos manifestos políticos, os principios de cada *ismo*, case sempre con grandes doses de dogmatismo, xa que presentan os seus postulados como únicos e válidos. Outra das súas características é o afán escandalizador e provocador, pretenden remover as ideas da sociedade «ben-pensante» e abolir todas as normas e convencións artísticas anteriores.

Non é difícil comprender este cambio na mentalidade social e artística se se pensa no contexto histórico. Atopámonos cunha sociedade recentemente saída da IGM, marcada por graves conflitos, tanto políticos (revolución bolxevique, ascenso dos totalitarismos fascistas) coma económicos (*crack* bolsista do 29, crise capitalista mundial). Estas sociedades experimentaban, ademais, profundas transformacións a causa dos novos avances tecnolóxicos e sentíanse desposuídas das vellas certezas científicas do positivismo, por obra da revolución científico-conceptual que traen consigo as propostas de Freud no terreo da psicanálise; de Einstein, que reformula a

¹ O presente estudo é unha adaptación do meu Traballo de Fin de Grao, defendido na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo en xullo de 2015. Estivo titorado polo profesor Anxo Angueira, ao que debo agradecer toda a información achegada así como a súa atención, paciencia e inestimable axuda.

física newtoniana coa teoría da relatividade; e de Nietzsche, coa súa severa crítica da moral occidental.

Os ismos fóronse sucedendo de maneira vertixinosa. Algúns resultaron meteóricos, durando apenas meses; outros, como o expresionismo e o surrealismo, deixaron unha profunda pegada nas artes contemporáneas. As vangardas transformaron intensamente a idea do que era a arte e do papel que lle correspondía ao artista na sociedade, buscando a orixinalidade de forma obsesiva e facendo do experimentalismo, da rebeldía e da liberdade creativa as súas auténticas razóns de ser.

No campo da literatura, os principais ismos foron o cubismo, o expresionismo, o dadaísmo, o creacionismo, o imaxinismo, o ultraísmo, o surrealismo e, por último, pero non menos importante, temos o futurismo, corrente na que se centrará este traballo.

A modo de introdución podemos dicir que o futurismo promoveu a exaltación da máquina, da velocidade, da cidade e da guerra. Como achados formais, experimentou coa destrución absoluta da sintaxe, a supresión de adxectivos e adverbios e a abolición do uso de signos de puntuación. Nas súas formulacións máis radicais, chegou incluso a procurar a supresión do significado, en textos construídos mediante puras onomatopeas.

2. Orixe do futurismo

2.1 O futurismo de Marinetti

O futurismo xorde en Milán (Italia), impulsado por Filippo Tommaso Marinetti. Este movemento de vangarda busca romper coa tradición, co pasado e os signos convencionais da historia da arte, tal e como indica Domínguez Méndez (2013), a quen seguimos. Considera como elementos principais a poesía, o valor e a revolución, xa que pregoa o movemento agresivo, o insomnio febril, o salto perigoso e o golpe irreverente. Os principios fundamentais sobre os que se asenta están intimamente relacionados coa sensualidade, coa exaltación do nacional, do guerreiro e coa adoración polas máquinas. Retrátase a realidade como movemento e apóstase por unha literatura obxectiva e renovadora, buscando darlle unha expresión plástica.

O 20 de febreiro de 1909, Marinetti publica no xornal parisiense *Le Figaro* o *Manifeste du Futurisme*. Nel recolle os principios da súa estética, que se poden resumir así:

- Cantarlle ao amor, ao perigo e á temeridade.
- A coraxe, a audacia e a rebelión serán elementos esenciais da poesía.
- Exaltación do movemento agresivo.
- A beleza da velocidade: «un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia».
- Canto ao home que é dono do seu destino.
- Necesidade de que o poeta se prodigue con ardor, magnificencia e munificencia para aumentar o fervor entusiasta dos elementos primordiais.
- A beleza da loita: a poesía como violento asalto contra as forzas ignotas.
- Rexeitamento do pasado.
- Glorificación da guerra «sola higiene del mundo»: o militarismo, o patriotismo, as belas ideas polas que morrer e o desprezo á muller.
- Combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitaria.
- Cantarles ás grandes masas axitadas polo traballo, o pracer ou o alboroto.

Marinetti concibe unha nova estética chamada a romper coa arte pasada, chegando a comparar os museos con cemiterios. Cómpre partir de cero e crear unha arte que se axuste aos novos tempos, ás novas realidades e á mentalidade moderna, tomando como modelo as máquinas e as súas virtudes: a forza, a rapidez, a velocidade, a enerxía, o movemento e a deshumanización.

No ano 1912 Marinetti publica o *Manifesto técnico da literatura futurista*. Nel reflexiona sobre o novo modo de escribir «Sentado sobre o depósito de gasolina dun aeroplano, co ventre quente pola cabeza do aviador, sentín a ridícula inutilidade da vella sintaxe herdada de Homero». Será a propia hélice do aeroplano, que aparece personificada, a que o informe sobre os dez principios dunha nova escrita, que se poderían resumir nos seguintes:

- 1) Necesidade de destruír a sintaxe, dispoñendo os substantivos ao azar, tal como nacen.
- 2) O verbo debe ir en infinitivo para adaptarse elasticamente ao substantivo.
- 3) Débese abolir o adxectivo para que o substantivo conserve a súa cor esencial.

- 4) Todo substantivo debe ter o seu dobre, é dicir, ir seguido doutro substantivo ao que está ligado por analogía.
- 5) Hai que abolir a puntuación, os adxectivos, os adverbios e as conxuncións que son atrancos no fluír da escritura. Para acentuar certos movementos e indicar as súas direccións empregáranse signos matemáticos e musicais.
- 6) As analogías deben ser cada vez máis amplas, que impliquen unhas relacións cada vez máis profundas, aínda que moi distantes.
- 7) A intuición que percibe as imaxes non ten preferencias nin prexuízos. O estilo analóxico é dono de toda a materia e da súa intensa vida.
- 8) Para representar os movementos sucesivos dun obxecto é necesario ofrecer a cadea de analogías que este evoca, cada unha recollida nunha soa palabra.
- 9) É necesario orquestrar as imaxes dispoñéndooas segundo un máximo de desorde, xa que toda clase de orde é produto da intelixencia cauta e reservada.
- 10) Destruír o eu, o home deteriorado pola biblioteca e o museo e substituílo pola materia, cuxa esencia se alcanzará de maneira intuitiva.

O interese por crear unha arte total arredor do movemento futurista supera o campo literario e cultural ata mesturarse co campo político. Por este motivo apareceron dous manifestos políticos. Destaca o segundo, que ve a luz en 1911, momento en que Italia iniciaba a súa expansión por Libia. Dous anos máis tarde, o 15 de outubro de 1913, aparece un novo programa político na revista *Lacerba*, editada en Florencia. Entre os seus principios destacaba a defensa do individualismo, a defensa do irredentismo italiano nas zonas italoalantes, o odio visceral cara ao socialismo e o anticlericalismo.

Segundo a Domínguez Méndez (2013), a inmersión de Marinetti dentro da dimensión política estivo beneficiada pola consideración que se tiña del como «axitador cultural», máis que como un auténtico intelectual. Axudou neste cualificativo a posta en escena das súas accións. Ademais de impulsar as chamadas veladas futuristas, onde se transgredían os valores da ortodoxia artística mediante a interacción e, mesmo, a violencia contra o público, tratou de inundar os espazos públicos de accións con que obter notoriedade. Entre outras destacou a realizada dende o campanario da praza de San Marcos de Venecia, lanzando pasquís cos contidos futuristas.

Domínguez Méndez sinala tamén que as axitacións nas rúas e prazas italianas dos futuristas quedaron ligadas á campaña intervencionista que se desencadeou en

Italia, a pesar da decisión inicial do Estado de permanecer na máis estrita neutralidade no verán de 1914. Co fin da guerra, os intereses de Marinetti por crear un partido político acabaron de definirse. A desilusión que causara en Italia a chamada «vittoria mutilata», ao non verse recompensado o país de acordo cos termos establecidos no Tratado de Londres, avivou a decisión de chegar ao poder e guiar ao Estado. En febreiro de 1918 viu a luz o *Manifesto do Partido Futurista Italiano* sobre unha retórica fundamentada no ataque á Santa Sé, a exaltación do nacionalismo e a obriga de levar a cabo unha profunda transformación do sistema parlamentario vixente. Sinala Marinetti que «o partido político futurista, que nós fundamos hoxe, quere unha Italia libre, forte, nunca máis sometida ao seu gran pasado, ao estranxeiro excesivamente ben valorado e aos curas demasiado tolerados» (a través de Domínguez Méndez 2013: 111).

Non obstante, a posibilidade de que os futuristas alcanzasen o poder viuse relegada por un proxecto que contou con maior patrocinio, o fascismo de Mussolini. Nun primeiro momento de entendemento, os candidatos de ambas as tendencias presentáranse xuntos nas eleccións de 1919 nunha coalición que sufriu unha sonada derrota. A pesar das evidentes relacións e préstamos que o movemento futurista lle proporcionou ao fascismo, a partir de 1920, Mussolini preocupouse de poñer distancia con Marinetti. Esta situación provocou unha fragmentación do movemento en diversas tendencias, dependendo das simpatías políticas dos seus compoñentes.

A perda visible de protagonismo político fixo que, consumada a Marcha sobre Roma, Marinetti se mostre disposto a ofrecerse ao fascismo co obxectivo de consolidar o futurismo como a arte de referencia do Estado fascista. Tratábase de buscar un rango académico que xa intentara obter anteriormente. Con este obxectivo en mente estableceuse en Roma, aínda que o seu propósito axiña se viu frustrado. En 1931 publicou un novo manifesto artístico que non tivo a repercusión esperada ante o grande avance e desenvolvemento autónomo da arte fascista.

Conclúe Domínguez Méndez (2013) que toda esta situación foi o antecedente dun inesperado epílogo para o movemento futurista como consecuencia da cualificación dada polo Terceiro Reich a todas as vangardas artísticas do momento, ao consideralas dexeneración da arte. En consecuencia, os sectores máis intransixentes e radicais do fascismo italiano amosáronse dispostos a arremeter contra o futurismo. En 1937 estes grupos conseguiron que o futurismo fose considerado como arte decadente de maneira oficial e as revistas que acollían as súas ideas foron pechando de maneira paulatina. Paralelamente, e en certa maneira de xeito paradoxal, Marinetti converteuse en membro da Academia de Italia e seguiu a Mussolini no seu proxecto final da República de Saló ata a súa morte en decembro de 1944.

2.2 O futurismo de Marinetti en España

O interese por Marinetti en España prodúcese en dúas fases. A primeira iníciase inmediatamente despois da publicación do manifesto fundacional do futurismo (1909) e a segunda sitúase cara a finais dos anos vinte. Manfred Lentzen achega a súa visión sobre a recepción da estética futurista en España:

Ramón Gómez de la Serna é quen dá a coñecer a Marinetti en España. En 1909, o mesmo ano da publicación de *Fundación e Manifesto do Futurismo*, aparece na revista *Prometeo* unha tradución de Gómez de la Serna que pon por primeira vez aos lectores da Península Ibérica en contacto coas ideas do futurismo italiano, moi en especial cos once puntos do manifesto. (Lentzen 1986)

No ano 1910 aparece, tamén na revista *Prometeo*, o manifesto español de Marinetti «Proclama futurista a los españoles», traducido por Gómez de la Serna. Na primeira parte do texto faise responsables ás mulleres e aos fráxiles da perda de hexemonía de España. Sinala tamén que o símbolo por antonomasia do «passatismo» español é a catedral, que se derrubará sepultando baixo as súas ruínas o secular dominio clerical. Deixa claro Marinetti o seu pensamento anticlerical, que en nada coincidía coa mentalidade existente en España. Na segunda parte do manifesto, que leva por título «Conclusiones futuristas sobre España», insiste neste anticlericalismo pero destaca a importancia do progreso da agricultura e da industria para poder lograr unha renovación do país con visión de futuro. A tarefa, que incumbe a políticos, escritores e artistas, é descrita por Marinetti nun programa de oito puntos que pode resumirse da seguinte maneira:

- 1) Maior orgullo nacional.
- 2) Defensa da dignidade de liberdade do individuo.
- 3) Exaltación do heroísmo da ciencia.
- 4) Fomento da idea de militarismo a favor da protección do pobo.
- 5) Vinculación da idea de exército poderoso e da guerra posible coa idea do proletariado libre industrial e comerciante.
- 6) Realce das calidades características da raza, por exemplo a afección á loita e o perigo.
- 7) Loita contra a tiranía do amor e, consecuentemente, aprobación do amor libre.
- 8) Aniquilación do arcaísmo, do culto ao pasado.

- 9) Marinetti vai pechar a súa proclama facendo un chamamento contra sacerdotes, toureiros e caciques, principais expoñentes da tradición, condenando o turismo e esixindo no seu lugar a construción de grandes portos comerciais, cidades industrializadas e campos fertilizados.

O coñecemento da obra de Marinetti e das ideas futuristas en España ten que relacionarse coa busca dunha identidade e destinos novos para o país tras o desastre de 1898. Nin a xeración do 98, nin o modernismo ofrecen solucións aos problemas e transformacións do momento, derivados do progreso técnico e científico -civilización de masas, a vida urbana, a industrialización ou a rapidez das comunicacións.

Esta idea de romper co pasado non parece encaixar nos intelectuais españois da época. Poñamos por caso a aparición dun artigo de crítica, publicado en marzo de 1910 na revista *Nuestro tiempo*, titulado «El futurismo (una nueva escuela literaria)». O seu autor, Andrés Gómez Blanco, parece estar interesado sobre todo polas implicacións literarias do futurismo, pero non coincide cos famosos once puntos do manifesto de 1909 de Marinetti. Condena a idea da destrución dos museos, bibliotecas e academias, así como o repudio amosado polo autor italiano cara aos valores do pasado.

Ata aquí, como sinala Lentzen (1986: 309), poderíamos falar dunha primeira etapa, de toma de contacto e primeiras reaccións cara ao futurismo en España. A segunda ten lugar a finais dos anos vinte e recóllese case totalmente na revista *La Gaceta Literaria*, editada por Ernesto Giménez Caballero. A comezos de 1928, o fundador do futurismo emprende unha viaxe á península ibérica. A viaxe en coche de Barcelona a Madrid inspíralle un texto futurista que leva por título «Spagna veloce e toro futurista». A primeira parte apareceu traducida ao castelán en *La Gaceta Literaria* en agosto de 1928. O texto, que emprega verso libre e partes de escritura automática, está composto de catro partes nas cales se retoman as ideas do manifesto sobre España. Se antes o símbolo de «passatismo» era a Catedral agora é o vento da Meseta, que obstaculiza o avance do automóbil. O autor, igual que na primeira etapa, pretende dicir que España non se desfixo aínda do «passatismo» e que a forza do touro podería servir para liberala.

Porén, como moi ben apunta Manfred Lentzen, este non vai ser o tema que caracterice a etapa de finais dos anos vinte, senón que o tema polo que mostran especial interese os autores españois, e moi particularmente Giménez Caballero, é a concepción política que vai asociada ao futurismo, o que reforza claramente a idea de relación estreita entre campo literario e campo político. Pénsase que estas opinións políticas, con certos matices, poderían servir de modelo para España.

Chegados a este punto, cómpre recordar que entre 1919 e 1920, Marinetti deu impulso a algunhas iniciativas políticas importantes encamiñadas a reforzar o movemento fascista. Esta é a época de maior coincidencia entre futurismo e fascismo, como xa se mencionou. Non obstante, en 1920, as diferenzas de opinión entre Marinetti e Mussolini lévano a saír dos *Fasci de Combattimento*, pero en 1924 volve a ingresar. *Futurismo e Fascismo*, publicada en 1924 é un volume de carácter político que recolle os motivos dese retorno. Con todo, Marinetti ve como nos anos seguintes vai sendo marxinado dentro do movemento. A súa propensión ao individualismo anárquico non é compatible co establecemento por parte do partido dun ríxido sistema ditatorial. O seu ingreso na Academia de Italia en 1929, máis que unha mostra de influencia política foi un mero formalismo.

Pero en España, Giménez Caballero ve en Marinetti unha cabeza política importante e un revolucionario profético. A partir de 1928, Giménez Caballero inclínase cada vez máis cara a un nacionalismo de cuño italiano. O número 28 de *La Gaceta Literaria* está dedicado case exclusivamente a temas italianos. Recolle tamén unha entrevista de Giménez Caballero a Marinetti na que se amosa fascinado pola figura do italiano. Entre agosto e setembro de 1928 saen na revista unha serie de artigos titulados «La etapa italiana». Estes artigos son un informe dunha viaxe que realiza a Italia. Neles maniféstase sobre a esencia do fascismo. Porén, ata o fascinado Giménez Caballero se dá conta de que o modelo de fascismo italiano non pode ser transferido a España sen máis, en todas as súas facetas, xa que a esencia do seu país está asentada sobre un férreo catolicismo. Tamén se podería tomar o ascenso do fascismo como a decadencia do futurismo, xa que Marinetti, o incendiario de museos, o furioso loitador contra o *pasadismo*, acepta o retorno á Roma antiga que Mussolini propugna co fin de manter unidas as súas milicias e reconcíliase co imperialismo. A condición de membro da Academia converte a Marinetti en administrador deses museos que el quería destruír.

3. Achegamento ás vangardas en Galicia

3.1 Contextualización

Autores como Xesús González Gómez (1995) consideran que non pode falarse dunha literatura galega estritamente vangardista, senón máis ben de ecos e influencias dispersas dos diferentes ismos europeos. Esas influencias varían a súa intensidade practicamente en cada autor e en cada obra. Habería experiencias vangardistas na

década dos anos vinte e comezos da dos trinta en Galicia, pero sempre observadas como actividades alleas, tentando relegalas a un segundo plano fronte a outras correntes de corte tradicional, máis admiradas e comprendidas polo público lector.

Na miña opinión, a presenza na nosa literatura de figuras como Manuel Antonio ou Cunqueiro rompe definitivamente coa tradición poética galega e seguen conscientemente, aínda que de xeito moi persoal e ecléctico, o ronsel vangardista. A isto habería que engadir a publicación do manifesto *Máis Alá!* (1922), a existencia de diversas revistas galegas que acollen producións de tendencia vangardista e a aparición de textos xornalísticos en que se postulan as novas orientacións ou se rebaten as críticas que contra elas profesarían os escritores «vellos». As polémicas de Vicente Risco con Amado Carballo, Rafael Dieste e Augusto Casas serían sintomáticas do desencontro xeracional, da vontade rupturista dos máis novos e, sen dúbida, tamén da loita polo capital simbólico, como xa sinalou Antón Figueroa (2010). Tería habido, pois, unha vangarda literaria galega, aínda que fose *sui generis*, e para moitos non homologable ás vangardas europeas contemporáneas.

Vicente Risco foi, mediante cartas persoais e artigos, o grande divulgador dos novos movementos artísticos a comezos dos anos vinte. El mesmo chegou a escribir e publicar poemas futuristas, como «U...ju juu...», aínda que se acabará convertendo na figura antagónica dos escritores máis novos. Outros divulgadores do vangardismo foron os artistas Álvaro Cebreiro, Cándido Fernández Mazas e Carlos Maside. Os tres viviron en París a mediados da década de 1920 e coñeceron de primeira man moitos dos ismos.

A difusión das vangardas en Galicia foi lenta, relativamente escasa e moi conflictiva. O propio carácter periférico e non normalizado da cultura e da literatura galegas influíu neste feito. As novidades chegaban aquí con certo atraso e, ademais, case sempre a través de literaturas intermediarias (polo xeral, a española e a portuguesa), que tamén se engancharan con atraso ao tren da modernidade. A vangarda galega resultaba así reflexo doutro reflexo. O contexto cultural, artístico e literario galego era certamente moi problemático para que puidese saír adiante unha opción de vangarda pura. A tradición, o repertorio e o *habitus* (Bourdieu 2004) contra os que en teoría había que reaccionar eran os do pasado recente: a literatura galega, coma quen di, acababa de resucitar a mediados do século XIX e autores emblemáticos como Eduardo Pondal aínda estaban vivos cando comezan a desenvolverse en Europa os primeiros ismos. Ademais, era precisamente nesa aínda feble tradición onde facían pé os membros das Irmandades e do grupo Nós para afirmar a propia existencia dunha cultura galega como tal, con posibilidades de universalización. Renunciar a esa tradición significaba facer arte e literatura no baleiro, sen raíces e dende o mimetismo.

Esta renovación poética dos anos vinte e comezos dos trinta tivo a súa canle de expresión favorita nas revistas literarias e noutras publicacións periódicas, como os xornais vigueses *Galicia* e *El Pueblo Gallego*. Na década de 1920 salientaron *Alfar* e *Ronsel*. A primeira, fundada en 1923 por Julio J. Casal, poeta e cónsul uruguaio na Coruña, foi unha publicación bilingüe, cunha presenza non moi abundante da literatura galega, onde se deron cita representantes das máis variadas tendencias vangardistas do panorama literario de entón. A segunda, fundada en Lugo en 1924, foi de tendencia basicamente ultraísta e saíu só en seis ocasións, dirixida por Evaristo Correa Calderón e Álvaro Cebreiro.

Da década de 1930 é *Cristal*, de Pontevedra, que publicou dez números, con textos de tendencia hillozoísta e neotrobadoresca, basicamente. En Santiago saíu *Resol*, impulsada por Arturo Cuadrado. Máis que unha revista literaria ao uso, tentou ser un medio de divulgación e popularización da poesía. Por iso apareceron nela autores vivos e mortos, galegos e estranxeiros, vangardistas e clasicistas. En Lugo naceu tamén en 1932 *Yunque*, dirixida por Ánxel Fole, Luís Pimentel e Arturo Cuadrado. Estaba escrita maioritariamente en castelán e reflectía posicionamentos políticos de esquerdas. Finalmente, en Mondoñedo apareceu entre 1930 e 1933 a revista *Galiza*. De corte nacionalista xuvenil, non pasou do quinto número. Nela recóllense algúns poemas vangardistas do seu promotor Álvaro Cunqueiro e doutros autores novecentistas. Cunqueiro tamén impulsaría en 1933 na súa vila natal *Papel de color*, da que saíron cinco números con poesía neotrobadoresca e surrealista.

Nas letras galegas dos anos vinte e trinta só apareceu un manifesto, *Máis Alá!*, asinado polo poeta Manuel Antonio e polo debuxante Álvaro Cebreiro en xuño de 1922. Trátase dun breve folleto de oito páxinas que se estrutura, canto ao contido, en catro partes. As dúas primeiras dedícanse á crítica do pasado e do presente da cultura galega, hexemonizado polos «vellos», isto é, aqueles que «escreben hoxe como se vivisen no antonte d'os séculos» e mais polos autores galegos castelanizados («pollitos bien», «nenos foulard de rubí»), discípulos do Valle-Inclán modernista. A terceira parte céntrase na afirmación dos conceptos estéticos novos que se postulan: independencia a respecto de todo movemento ou etiqueta, procura da orixinalidade dende o máis radical individualismo, defensa da ruptura total coa tradición e aposta pola absoluta renovación temática e formal. Por último, a cuarta parte constitúe un chamamento ás novas xeracións intelectuais a romperem co pasado e procuraren, nunha peregrinaxe sen chegada, indo sempre máis alá, o seu propio camiño.

Alén dunha vertente estética que afecta ao campo literario como toma de posición na loita polo capital simbólico, contra o repertorio e o *habitus* e en defensa da autonomía literaria (contra a heteronomía do nacionalismo literario «dos vellos»

-Figuroa 2001-), o manifesto *Máis Alá!* presenta tamén unha liña ideolóxica que afecta o campo político. Por unha banda, constitúe un duro ataque ao sector galeguista que non secundou a fundación da ING (Irmandade Nacionalista Galega) de Risco e que acababa de desaloxar da dirección d'*A Nosa Terra* a Antón Villar Ponte, amigo dos autores. Nese sector figuran persoeiros como LUGRÍS Freire, Carré Aldao e outros, cultivadores dun tipo de literatura caracterizada polo ruralismo e polo continuísmo con respecto ás grandes liñas marcadas no Rexurdimento. Por outra banda, *Máis Alá!* é tamén un berro de afirmación da literatura galega como sistema independente e un feroz ataque aos mozos galegos que escribían en castelán e imitaban a Valle-Inclán, renunciando a contribuír á renovación, medre e reivindicación dunha literatura galega propia.

Os protagonistas deste proceso de renovación artística e literaria son os autores chamados *novecentistas* ou *xeración do 25*. Esta xeración, coetánea da chamada *do 27* na literatura española, floreceu durante a época da ditadura de Primo de Rivera (1923-1930) e protagonizou unha asimilación consciente, tanto na literatura coma nas artes plásticas, de moitos dos elementos e formulacións das vangardas europeas.

Os novecentistas galegos son autores nados entre 1895 e 1911, que actúan nun comezo como fillos espirituais dos homes do grupo Nós e colaboran nas actividades promovidas por eles. No entanto, a partir de 1926 algúns novecentistas comezan a cuestionar abertamente as ideas políticas e estéticas da xeración precedente, até romperen con ela. Esa actitude polemizadora provocou unha clara escisión na propia xeración do 25. Os dous grupos resultantes estarían formados por:

- Aqueles que optaron por continuar a colaboración coa xeración precedente, tanto no plano cultural (Seminario de Estudos Galegos, boletín Nós) coma no plano político (Irmandades da Fala, Partido Galeguista). Algúns destes autores son Fermín e Luís Bouza Brei, Xosé Filgueira Valverde, Ricardo Carballo Calero, Lois Tobío, Luís Seoane etc.
- Aqueles que optaron por rebelarse contra a tutela espiritual, literaria e artística dos homes de Nós, polemizaron na prensa abertamente con eles e, nalgúns casos, emprenderon no período da Segunda República camiños políticos que os afastaron do galeguismo. Eses camiños leváronos a adherirse á esquerda estatal republicana e/ou marxista (Carlos Maside, Rafael Dieste), e noutros á dereita fascista (Álvaro Cunqueiro, Euxenio Montes ou Evaristo Correa Calderón).

Os escritores novecentistas son, na historia da nosa literatura, unha xeración «malograda». Varios deles morreron prematuramente, vítimas de diversas doenzas ou da barbarie fascista tras o levantamento militar de 1936. Outros truncaron por

abandono máis ou menos voluntario as súas carreiras literarias. Algúns mudaron de instalación lingüística xa antes da Guerra e outros abrazaron a causa do franquismo, arrombando o cultivo do galego. Finalmente, houbo os que proseguiron o seu labor literario, pero abandonando en parte a poesía por outros xéneros, fundamentalmente a novela, e debaténdose entre o uso do galego e o español.

3.2 Discusión entorno ás vangardas

3.2.1 Conflito xeracional

Arturo Casas (2000: 87) sinala:

O panorama que estamos a trazar só en parte ten aplicación a unha literatura emerxente e periférica como a galega, que pola febleza do seu sistema literario de acollida carecía de resortes que garantisen a flexibilidade e dinamismo das literaturas firmes do continente, entre elas a española ou a portuguesa, por non falar da francesa ou alemá, fortalecidas todas elas por traducións mutuas e outros intercambios intersistémicos, en definitiva tradicionalmente máis vigorosas que a nosa.

Segundo este autor, este é o pano de fondo cando se debate a aceptabilidade da proxección de nocións como *vanguardia* ou *modernidade* sobre a literatura galega anterior á Guerra Civil, nun século XX que arrincou con dous decenios ben tardos na apertura ao novo; dous decenios sinalados por algúns estudosos como ralentizadores das expectativas abertas no século XIX polo Rexurdimento, pero que na coñecida como Época Nós acadou as condicións propicias para unha aceleración histórica destinada a procurar unha actualización de metas, modelos e repertorios. E isto a pesar de que os tempos non eran mansos: en España, a campaña colonial en Marrocos, o golpe de estado de Primo de Rivera e a súa instalación no poder entre 1923 e 1930 ou o complexo proceso republicano; en Galicia: as arduas campañas antiforais, coa relevante concienciación redencionista do noso campesiñado e incluso coa actuación de núcleos revolucionarios, en ocasións de procedencia anarquista e sometidos a dura represión, ou a eclosión do movemento nacionalista e a fundación do Partido Galeguista; ao fondo, a Gran Guerra, os restos do período colonialista e a revolución soviética. E, axiña, o fascismo.

Cómpre ser conscientes do transcendental xiro que se produce na cultura galega a partir dos debates nacionalistas en asembleas como a de Lugo. A multiplicación de organizacións locais das Irmandades. Nas «Primeiras verbas» do número de presentación da revista *Nós*, aparecido o 30 de outubro de 1920, que cabe ler como

unha especie de manifesto cultural con tenues implicacións sociais, podemos ver algunhas das tensións presentes no momento recollidas na páxina 93 do artigo citado:

- 1) Recoñecemento dun rico polimorfismo na produción cultural, artística e literaria do país, consoante coa propia diversidade ideolóxica que estaba a agromar, pero que en último termo deberá sempre someterse ao «sentimento da Terra e da Raza».
- 2) Asunción dunha responsabilidade xeracional para modificar o curso da historia de Galicia dende un credo patriótico asentado neses referentes *Terra e Raza*, confluentes na noción de *Volksgeist* ou «espírito nacional-popular», claves que desenvolvería Risco na súa *Teoría do nacionalismo galego* (1920).
- 3) Identificación reflexiva e automodelización cultural fronte á imposición ou a intermediación de modelos alleos, sen que iso supuxese un peche de fronteiras ao «pensamento dos pobos cultos».
- 4) Asimilación idealista e esencialista sobre a existencia dun «verdadeiro ser de Galicia», coa apelación subsidiaria ao enxebrismo en canto a salvagarda súa: «o Enxebrismo é a nósra orixinalidade específica, a nósra capacidade de creación, o nósro autóctono dinamismo mental».

Na primeira etapa d'*A Nosa Terra* a clase de presupostos que representa, en especial, este punto 4) ten unha lexitimidade de seu. Podémolo comprobar nun recadro sen sinatura tomado do número 60, que ademais revela con claridade a función que se lle asignaba á literatura:

Farán máis pol-o trunfo do galeguismo unha novela notabre escrita en galego, un (sic) obra de teatro xenial feita no noso idioma e unha composición de música, capaces de impoñerse máis aló das nosas fronteiras, que varias estradas, varios camiños viciñás ou unha granxa agrícola.

Todol-os progresos materiais non farán nada pol-a persoalidade galega. O importante é que Galicia conquira seu espírito propio. Entonces todol-os galegos, espiritualmente ridimidos, traballarán arreo por unha Galicia grande. Somente eisí o traballo colonizado trocarase en traballo patriótico.

O idealismo enxebre foi a forza creadora d'Alemania e de Cataluña. (*A Nosa Terra*, 10/7/1918, p. 2)

Ante este panorama parece difícil que unha corrente vangardista chegue a callar na cultura galega e moito menos a estética futurista, pero vaíamos por partes.

Xosé Luís Axeitos (1997) documenta a discusión que en Galicia puido existir sobre a asimilación e a aproximación aos postulados vangardistas. Comeza o autor o seu pormenorizado repaso observando a relevancia da plástica e das relacións mutuas entre pintores e escritores no movemento artístico-literario de renovación vivido en Galicia na etapa de entreguerras. Este proceso de renovación contrapuxo dúas sensibilidades estéticas e dous grupos de idade, que atoparon os seus propios medios de expresión n'*A Nosa Terra* e *Nós*, por unha banda, e nos xornais vigueses *Galicia* e *El Pueblo Gallego*, por outra; queda parcialmente á marxe a actividade renovadora de medios non nacionalistas, como a de certos sectores de *Alfar* ou *Ronsel*. Axeitos expón a súa convicción sobre a relativa autonomía do vangardismo galego en relación co español e aínda co europeo.

Como iamós dicindo, cómpre sinalar a relevancia da plástica. Arturo Casas (2000) sinala que, en certo modo, as bases do movemento renovador da arte galega atópanse na exposición do álbum *Nós* e na conferencia «Arte e galeguismo» exposta por Castelao na Coruña o 25 de outubro de 1919. Isto é así, non polo moderno das estampas de Castelao dende o punto de vista artístico, senón porque a partir de 1920 empezou a dirimirse o sentido que posuía a expresión *arte galega*, e comezou a podarse da árbore do seu significado o carácter imprescindible do costumismo e o carácter naturalista de romarías arcádicas.

Segundo Casas (2000), como demostran os consellos epistolares que tanto Risco coma Castelao dirixen a Manuel Antonio e Rafael Dieste, aqueles eran moi reticentes á entrada das vangardas en Galicia. Estas, como xa mencionamos, estaban moito máis presentes en medios non comprometidos co nacionalismo cultural e político, como *Alfar* e *Ronsel*, e incluso en xornais galeguistas e federalistas (de forma singular en *El Pueblo Gallego*); e na práctica, escasamente atendidas en publicacións como *Nós* e *A Nosa Terra*. Uns meses antes do seu falecemento, lamentábase Dieste dunha etiqueta que lles puxeran a estes novos poetas con afán renovador, *alleiros*, coa que a ortodoxia do nacionalismo literario e político da xeración de Castelao e Risco criticaba os seus puntos de vista artísticos e literarios:

En vez de ter unicamente aos devanceiros da primeira renacencia poética galega, tiñamos tamén curiosidade por Apollinaire, Mallarmé ou Rilke, entón entrabamos un pouco dentro dese calificativo de *alleiro*.

É preciso tamén sinalar a crítica que elabora Castelao no seu *Diario 1921*, onde non agocha unha inqueda desconfianza cara á nova arte, marcadamente cara ao dadaísmo e, con ton menos aceso, cara ao cubismo e o futurismo. En realidade, o expresionismo foi naquelas páxinas a única orientación artística que non lle resultaba francamente allea.

Continuando coa comparación e as oposicións entre os «vellos» e os «novos», e seguindo a Arturo Casas (2000), foron os homes de Nós o primeiro colectivo de escritores que demostrou ter conciencia de grupo, de ser algo máis ca unha suma de individualidades creadoras. Como deixan claro Risco e Cuevillas, eles non se erguían contra xeracións anteriores senón contra si mesmos, contra o espírito decadente que neles dera. Polo tanto, non é a súa unha voz que clama contra a literatura anterior, algo que rarísimas veces acontece de xeito explícito na evolución de culturas con base nunha lingua minorizada, que por normal xeral tenden a unha adhesión acrítica. Pois ben, será Manoel Antonio, acompañado de Álvaro Cebreiro (temos aquí a combinación entre poeta e artista gráfico que antes mencionabamos), o primeiro escritor galego en esixir con vehemencia un golpe de temón xeracional cando lanza en 1922 o manifesto *Máis Alá!*, rebaixado por González Gómez (1995), na súa obra *Manifestos das vangardas europeas*, a mero «chamamento» dende o seu convencemento da inexistencia de vangardas e vangardistas en Galicia, algo que discutiremos despois. Certamente, o poeta rianxeiro non se sentía na mesma conexión xeracional de quen fora o seu guía literario (especificamente en asuntos relativos ás vangardas), Vicente Risco, e os seus compañeiros do grupo Nós.

Como afirma Casas (2000: 149): «Tanto en *Máis Alá!*, como no posterior *Prólogo de un libro de poemas que ninguén escribeu*, é antes que calquera cousa unha declaración de individualismo e de independencia iconoclasta». Aí si choca Manuel Antonio contra os homes de Nós e esa conexión xeracional que os irmandaba. Por outra parte, non parece que Risco nin Castelao se sentisen aludidos tras coñecer o texto. Castelao mesmo se presta a espallar algúns exemplares do manifesto e chega a expresar o seu beneplácito cara á obra.

Moito menos, obviamente, se sentía Manuel Antonio na conexión xeracional dos «devanceiros» (Rosalía, Curros, Pondal, Lamas Carvajal, Losada Diéguez), dos que se desvincula; nin na dos «vellos» (Carré Aldao, Lugo Freire, Vaamonte Lores...), aos que despreza, distinguíndoos nitidamente dos anteriores: «Os vellos son os que escriben hoxe como se vivisen no antonte dos séculos», lese na segunda epígrafe do manifesto *Máis Alá!*; e antes: «Nós tencionamos tan só facer unha protesta forte, densa e implacábel contra os vellos».

Pero o conflito xeracional chegaba tamén a unidades xeracionais coetáneas a Manuel Antonio, sinalando tres que Casas (2000) recolle no artigo xa citado: á dos ruralistas («Aínda hai tantos poetas bucólicos en Galiza!»), a dos «pobriños mamaleites literarios» que igual que Valle-Inclán («mestre da Xuventude imbécil de Galicia») escribían en castelán sendo galegos e, tamén criticaba, aos «híbridos» que reservaban o galego para formas estultas do discurso.

3.2.2 Existencia ou non da vangarda galega

Arcadio López-Casanova (1990) sinala a existencia dun foco integrador común para o movemento vangardista que se manifesta na lírica europea entre o futurismo e o surrealismo. En relación coa literatura galega non o ten tan claro. López-Casanova prefere falar dunha «actividade vangardista» e non de «movemento das vangardas» propiamente dito. Casas (2000: 152) recolle as catro tendencias fundamentais da poética de ruptura indicadas por López-Casanova: a «impresionista», a «simbolizadora», a «esencialista» e a «vangardista pura» (ultraísmo e creacionismo).

O caso é que para López-Casanova non existiu un movemento de vangarda propiamente dito, nin tampouco escolas, no sentido que si se poderían sinalar noutros sistemas literarios centroeuropeos, ou mesmo no español (ultraísmo, creacionismo, surrealismo), no portugués (futurismo, sensacionalismo, surrealismo serodio, hibridismo de *Orpheu*) e incluso, xa en menor medida, en Cataluña (futurismo, ultraísmo, cubismo, surrealismo).

Pero postos a introducir a dúbida da existencia ou non do movemento de vangarda en Galicia, cómpre falar da opinión do estudoso Xesús González Gómez, xa mencionado no apartado anterior. González Gómez (1995: 200) nega a devandita existencia, xa que para falar de vangarda non abonda coa existencia dun movemento: habería que contar cun grupo organizado contra unha institucionalización dada, e «grupo, normalmente, significa xefatura, e agresión. Agresividade organizada. Alienación, xa que logo. Asociabilidade»; e todo iso dirixido a unha meta priorizada: a de «separar as vellas elites do poder intelectual para colocar as novas». González Gómez destaca catro trazos que entende inescusables para unha efectiva presenza da vangarda:

- 1) Proclividade á constitución de grupos solidarios, case clans con loitas de xefes e distribución de mulleres e/ou homes.
- 2) Actitude crítica radical, aparentemente inconciliabile e destrutiva.
- 3) Produción de manifestos e xurdimento de propostas que caricaturizan, substituíndoas, as preceptivas.
- 4) Creación de revistas que canalizan a nerviosidade da loita, por riba da produción de libros

Como o obxectivo deste estudo non é debater sobre a existencia ou non das vangardas en Galicia, non lle imos dedicar máis tempo a este tema. Na nosa opinión, e se non este traballo non tería sentido, si existiu un movemento vangardista en Galicia, que pode ter diferentes matices; pero en ningún caso pode ser negada a súa

existencia, e menos con tal rotundidade. En calquera caso, o punto de vista de González Gómez serve para acrecentar a discusión que existiu, e existe, arredor das vangardas en Galicia, igual que o apartado anterior sobre o conflito xeracional.

3.3. O futurismo en Galicia

3.3.1 Vicente Risco e o futurismo

Como xa vimos, existían moitas diferenzas entre a xeración dos novos autores e as anteriores; pero se temos que falar dos introdutores dos movementos de vangarda en Galicia, non nos podemos esquecer dos homes de Nós, os primeiros en promover ese afán universalizador das letras galegas. Se temos que destacar a alguén que actuou de orientador dos novos poetas ese foi Risco. López-Casanova (1990: 26) sinala que «para os mozos daqueles anos, Vicente Risco foi sen dúbida, pola súa curiosidade espiritual e o seu senso divulgador, didáctico, o home guieiro por excelencia». E así foi, o 17 de febreiro de 1920, Risco escribe a Manuel Antonio dándolle a súa opinión sobre algúns dos poemas do rianxeiro:

Sigo con atención o labore seu. Ude. anda a buscar unha forma propia, y eso está ben. O que non lle podería perdoar sería que buscase, torto ou dereito, simplemente a orixinalidade[...]. Sexa independente de escolas e de novidades, e siga o seu camiño con sinxeleza.

Góstame ben atopar as suas cousas cheas de novidade, aunque nonas aprobaría todas, non polo seu valor, senon pola sua tendencia, enténdame ben. (Manuel Antonio 1979: 68)

Non temos constancia de a que poemas se refire Risco, pero xa temos unha proba de que ao principal ideólogo do nacionalismo galego lle interesaba a poesía de Manuel Antonio e non amosaba un rexeitamento absoluto por ela. Seguindo esta liña, hai outra carta, pero esta vez de Manuel Antonio a Risco, que resulta interesante:

Sr. Risco:

Eu sei que é vostede persoa canecente d' os fundamentos teóricos das máis novas tendencias literarias. Teño intrés en poder xuzgar por min mesmo os derradeiros ismos. E sendo esto case imposible n'unha aldea, a trasmán de todo movemento cultural, coidei axeitado molestalo, e perdoe, pra lle facer istas preguntas:

Onde poderéi adquirir o Manifiesto futurista catalán, pubrigado fai pouco, y-o seu libro Preludio a toda Estética futura? Cales obras, e de quen poderánme informar sintéticamente do que sexa futurismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, unanimismo, imaxinismo, etc.? (Manuel Antonio 1979: 74)

Nesta carta do 24 de setembro de 1920 -estamos diante dun Manuel Antonio moi novo (de apenas vinte anos), con desexos de coñecer os movementos vangardistas-, pide axuda á persoa que mellor coñece os ismos, a persoa que os guía e a persoa que os anima a seguir adiante coas súas novas ideas. Outro dato importante da carta é o desexo do rianxeiro por coñecer o «Manifesto» de Salvat Papasseit, do que falaremos máis adiante. Risco responde a esta carta e, ademais dunha ampla bibliografía, dá a súa opinión sobre os ismos e o que debe facerse en Galicia en relación con estas novas correntes:

Eu non son partidario de ningunha d'estas escolas. Fago poemas d'estos [...]. Hoxe os galegos, escribindo no noso idioma principiamos a nos abrir camiño no mundo, sen necesidade d' andar buscandolle cinco pés a gato con ismo de ningunha clás. Mais como compre que esteamos enterados de todo, que non sexamos alieos ó mundo d'afora, por isa me teña dedicada a espallar isas cousas na nosa Terra (...) E conté que o que os extranxeiros han estimar mais en nos, ha ser o carater nacional, o galegismo, o enxebrismo da nosa arte e da nosa literatura, pois iso é o que ha navedá pra eles, e o que eles se nos fuguemos cousas boas chegarán a imitar (...)

Moi ben que queiramas faguer cousas novas -sempre dentro do nosa- pro cando as fagamos, non sexan con as fan en Londres, nin en París, nin en ningures, senon coma nonas haxan feito ainda en ningunha parte do mundo. (Manuel Antonio 1979: 76-77)

Como indica Mejía Ruíz (1993), estes postulados ideolóxicos e estéticos resumen o que Risco considera necesario para a cultura galega: non quedar illados e ser orixinais tendo presente sempre o nacionalismo galego, características que van estar recollidas no manifesto *Máis Alá!*

Pero Vicente Risco non foi só un guía para os máis novos. Os primeiros poemas galegos de Risco datan de finais de 1918 e neles manifesta a tendencia cara a unha expresión renovada. Vai introducindo lenes pinceladas de procedencia vangardista, algúns sangrados, imaxes innovadoras e algunha personificación máis atrevida, na liña do que logo se chamará hillozoísmo. En xullo de 1919 publica un curioso texto que podemos considerar un poema caligramático co título de «Triadas druídicas» formado por tres triángulos en vertical que levan nos lados unha serie de sentencias esotéricas que remiten ás irmandades druídicas das tradicións célticas en Gales e Bretaña. No plano formal semella influído polos caligramas de Apollinaire, poeta que Risco cita en diversas ocasións e que sen dúbida coñecía nesa altura.

Así e todo, cando Risco deixa ver de xeito máis claro a súa vea vangardista é en «U...ju juu...», subtítulo significativamente como «poema futurista», que se publicou n'*A Nosa Terra*, no nº 113 de febreiro de 1920:

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

Terra
Duas áas diagonaladas d' azur baten no mar
Sóbor do Atlántico a diástole imensa da raza
 Vapor en todol-os motores do mundo
Añudadol-os nosos nervos á todol-os fíos eléctricos
Terra
A Cruña fita as brétemas d' Irlanda
Vigo os raña-ceos de Nova York
 GALICIA FOR EVER
CRUÑA
 Puntos de tensión maxima da vida
VIGO
Terra.
Nudo de todol-os fíos
 enfiando total-as vilas do mundo
Total-as sirenas a un tempo a sonar
Trés pintados de sol furando a terra
 no cabo de todol-os paralelos
Terra
As flechas das arelas solagadas da Atlántida
Nas nosas espadañas
 onde repican ó bautizo dos séculos novos
Antenas pra radiografial-os nosos himnos ás estrelas
Terra
Folgos de millós de peitos
 Mañan
Brinco de total-as vontades
Estralar de todol-os miolos
Terra
N. S. E. W.
Terra
 Chuvia d' estrelas
 Alborada
 Lóstrego
 Rayos X
 Profecía
Terra
O ceo rachou d' arriba abaixo
Terra
 HIP HIP HIP
 HURRA
 (V. Risco)

No poema, Risco aplica moitos dos recursos expresivos das diferentes vangardas, con especial emprego do léxico futurista, sen deixar de amosar na temática algunhas das súas preocupacións estéticas, incorporando referencias a Galicia e ás súas cidades, abertas ao mundo atlántico e céltico (*Irlanda*), sen faltaren as alusións étnicas (*Raza*), o que dota a composición dun mundo referencial típico da xeración Nós. Atopamos solucións innovadoras a todos os niveis, comezando polo fonolóxico e gráfico-espacial. Empréganse varios tipos de letras, suprímese a puntuación, incorpora siglas, emprega procedementos caligramáticos, tan comúns entre futuristas e creacionistas, como o das escaleiras, probablemente usado por primeira vez no noso idioma.

Máis o que o define como futurista é principalmente o emprego dunha terminoloxía maquinística, a presenza como protagonistas dos novos inventos que conmoven a sociedade de comezos do século (*vapor, motores, fíos eléctricos, rañaceos, radiografar, raios X, antenas...*), ao que hai que engadir as abreviaturas (*N.S.E.W.*) e palabras estranxeiras a xeito de *slogan* (*GALICIA FOR EVER*). Risco, coma os futuristas, introduce elementos do mundo urbano en expansión, reflectindo o maquinismo, o ritmo frenético das modernas metrópolis, e relacionando as cidades galegas (*Vigo, A Coruña*) con cidades moito máis vangardistas como *Nova York*. Se Nova York é unha alusión marcadamente futurista e moderna, Irlanda é a referencia céltica, un dos eixos ideolóxico-culturais dos homes de Nós, polo tanto, o fío de unión coa tradición.

Segundo sinala Eva Valcárcel (1991), Marinetti expresaba no seu *Manifiesto técnico de la literatura futurista* a necesidade de aplicar á literatura os mecanismos de regulación do progreso, o cal se representaba polo movemento das hélices dun avión. Coma a hélice, a sintaxe futurista debía ser vertixinosa e circular. Pois ben, o poema de Risco segue en grande medida a teoría de Marinetti. O texto manifesta a súa tendencia á forma móbil e circular, por non falar das características xa mencionadas.

Da man con este poema van outros dous, escritos en castelán e publicados na revista *Grecia*; son «El anticuario» e «Bambalinas», editados en decembro de 1919 e xuño de 1920 respectivamente. Ningún dos dous é un poema futurista coma o anterior, pero si detectamos algunhas características propias do movemento. No primeiro menciónanse algúns nomes estranxeiros (Kepler, Newton & C^o); pero prestarémoslle maior atención ao segundo, «Bambalinas», dedicado ao seu adestrador:

BAMBALINAS

A mi entrenador Eugenio Montes.

Los obreros de manos aladas
andan tapizando el cielo
de sendas enlutadas.
A todos nos ha caído un poco de noche entre las manos.
La luna fue distribuida por igual
entre los cabarets y las alcobas.
Y los surtidores son flautas encantadas
Los elefantes que portan al lomo las grandes ciudades
han ido con ellas a bañarse en el mar.
Todas las torres son inclinadas
Y se han convertido en telescopios o en cañones.
Por ellas todas las almas han huido hacia la noche.
Y en el champagne
las sirenas no saben nadar
Se ha visto a los astros bajarse uno a uno del tranvía
Gabán al brazo cansados del largo viaje
Y de la monotonía de danzar en rueda
En los palcos se cierran todos los abanicos como novelas concluídas
Mas en los espejos todavía queda
el último tango y el último fox-trop.
Y la Vía Láctea es el humo de la pipa de aquel noctámbulo
de los bulevares colgados del cielo.
Y así sucesivamente.
hasta que el Altísimo descuelgue todas las bambalinas.

(V. Risco)

A dedicatoria débese a que Eugenio Montes lle ofrecera a Risco un poema titulado «Atardecer en New York». Segundo Eva Valcárcel (1991: 402), no texto atopámonos cun dobre discurso; a estratexia para introducirmos nel está no significado do substantivo que lle dá título á composición. Por un lado, temos a continuación que as *bambalinas* representan e, por outro, o que se representa no escenario. No poema substitúese o elemento natural por un elemento obxectual creado artificialmente polo home. O fabril, o industrial, está presente xa no primeiro verso: «Los obreros» traen o escuro. Segundo Valcárcel, son os avións da Primeira Guerra Mundial os que traen a traxedia; tamén se mencionan os canóns. Na noite, a lúa é a luz natural, pero tamén aparece a luz artificial que ilumina os espectáculos do *cabaret* e as alcobas.

Aparece a figura do telescopio, obxecto que se utiliza para ver máis lonxe, idea de futuro e de avance. A contraposición entre o natural e o artificial continúa; as estrelas aburridas chegan a un lugar con moitas luces, a civilización. Unha pequena porción do universo, a nosa galaxia, a Vía Láctea, resulta insignificante fronte á inmensidade do universo; recorda a unha burbulla no cigarro dos noctámbulos. O pequeno do natural fronte ao creado polo home. O poema avanza dende a tarde ata o desenlace, a madrugada.

Neste poema Risco aplica a receita ultraísta. Cómpre recordar que o ultraísmo absorbe elementos das distintas correntes vangardistas, entre elas o futurismo. Atopamos aquí léxico moderno (*champagne, fox-trot, cabarets*) e emprego de metáforas e imaxes inspiradas nas greguerías de Ramón Gómez de la Serna -tan imitadas polos ultraístas españois-, que consisten na mestura de humor e metáfora («Se ha visto a los astros bajarse uno a uno del tranvía»; «Y los surtidores son flautas encantadas»).

Como apunta López Bernárdez (1994) n'*A emoción da terra*, Risco ademais de coñecer as teorías de Marinetti, demostra coñecer os novos movementos literarios presentes en España; pero, sen dúbida, amosa grande interese e pola vangarda catalá. Mantén relación epistolar con Tomás Garcés e comenta os libros *Poemes & Caligramas* de J. M. Junoy e *Poemes en hondas hertzianas* de Salvat-Papasseit. A súa crítica á vangarda catalá é moi positiva e ao falar de Salvat-Papasseit afirma Risco, de xeito ben próximo ao futurismo:

Eu teño que dicir eiquí que nos mais dos colaboradores de Grecia non atopo senón xustaposicións d'imaxes, quero que sexan sempre ben contruídas; fáltalles a vibración que hay dentro d'istes poemas de Salvat-Papasseit. Asoméllanse a instalacións eleutricas sen fluído, y-eiquí, nas cousas de Salvat-Papasseit hay fluído. Non é outra cousa (a través de López Bernárdez 1994: 21)

Continúa López Bernárdez indicando que Risco se aproxima outra volta á vangarda catalá para comentar o manifesto futurista de Salvat-Papasseit *Contra els poetes amb minúscula*. No seu artigo aparecido n'*A Nosa Terra* (25/9/1920, nº 28), Risco salienta dúas ideas centrais: a condenación da cultura hipano-americana, que o ourensán traslada á situación galega, e o concepto de *Poeta* como modelo de independencia.

Tamén nos fala Risco (*A Nosa Terra*, 5/8/1919, nº 96) de dous poemas ultraístas de Euxenio Montes: «Noite» e «Neve». Logo de gabar a figura de Montes e Correa Calderón, sitúao no ultraísmo e explica os poemas dende a óptica creacionista, movemento que está na orixe do ultraísmo e que despois influiría en Manuel Antonio. Pois ben, neste artigo, Risco, ademais de demostrar coñecer as teorías de

Huidobro, fai mención do futurismo, ao comparar as imaxes creadas por Montes coas obras de arte clásicas:

Pró que non ten costume, costa traballo convencerse, mais logo, vese qu'a imaxe creada é real, y-ademais, e unha imaxe eterna, é unha imaxe que queda com'ó Hércules de Lisipo, com'a Victoria de Samotracia. E iso o que se propon o novo arte literario. (a través de López Bernárdez 1994: 21)

Esta comparación, sen dúbida, parte da sentenza do pai do futurismo Filippo Tommaso Marinetti que afirmaba, de xeito provocador, que «un automóbil de carreiras é máis belo que a Vitoria de Samotracia»; afirmación suavizada por Risco, quen sitúa a poesía moderna nun plano de igualdade coas obras clásicas, fronte á superioridade de calquera manifestación da modernidade que defende o italiano.

3.3.2 Ecos futuristas noutros autores

Como podemos observar, os autores galegos coñecían as teorías de Marinetti e outros movementos vangardistas máis próximos como o catalán. Na correspondencia de Manuel Antonio atopamos algunhas referencias ao futurismo italiano. Temos un exemplo nunha carta de 1924 dirixida a Ramón Villar Ponte, onde discuten sobre o novo rumbo da literatura e podemos ler:

Tanto como o labor profundo e calado, repousado e matinante, compre a estridencia que dea a saber que non estamos mortos a isas xentes que catan os libros pol-o forro e total-as cousas d'o mesmo xeito. Ademais compre a guerra pra nos fortalecer n-ela, que é a «única hixiene d'ó mundo», en palabras de Marinetti, «o que non nos mata fai-nos mais fortes», dixo Nietzsche. (Manuel Antonio 2015: 200)

Como podemos ver, Manuel Antonio apoia a guerra figuradamente, é dicir, como sinónimo de loita mediante a cal facerse máis fortes, e emprega esa famosa e radical cita do autor italiano.

Ademais de coñecer os principios estéticos do futurismo, Manuel Antonio parece coñecer tamén os movementos políticos que se están a dar en Europa, concretamente en Italia, e neste caso asociado ao futurismo como xa comentamos. Nunha carta dirixida a Augusto Lustres Rivas, que data do 27 de xaneiro de 1929 podemos ler:

Ao contrario; hai veces que xa podía haber menos, como os días pasados que houbo que clasificar n-a bodega catro mil (nada menos) sacas de correspondenza [...]. O peor non era eso, sinón que algunhas, as españolas e italianas, precisamente; como si levasen dentro as burredas de Primo e Mussolini, pesaban un pouquiño mais d'o que conviña. Pero xa pasou. (Manuel Antonio, 2015: 271)

Como se pode observar, o rianxeiro ironiza sobre o peso dalgunha das cartas que recibiu, deixándonos ver que nelas se recollían ideas relacionadas cos ditadores Primo de Rivera e Mussolini, ideas que Manuel Antonio non parece compartir, xa que as cualifica como «burradas».

Deixando a un lado a Risco e Manuel Antonio, o futurismo tamén estivo presente noutros autores, que igual que os dous anteriores, eran coñecedores das novas tendencias que estaban florecendo en Galicia. Podemos avanzar que ningún dos autores que aquí se van mencionar son autores futuristas, xa que, como vimos, non houbo unha escola futurista en Galicia, nin foi este o movemento de vangarda máis cultivado; pero podemos atopar características afíns a este ismo nalgún dos seus poemas. Os autores foron seleccionados por participar no movemento vangardista galego e por presentar unha estética moderna dentro das súas obras. Ademais, cada un deles pertence a un movemento de vangarda diferente.

■ LUÍS AMADO CARBALLO (1901-1927)

A pesar de ser tamén autor en prosa, Amado Carballo é coñecido fundamentalmente pola súa creación poética de vangarda e como fundador do hilozoísmo. Malia finar novo, tivo moita aceptación lírica no seu tempo. A súa poesía, influída polas vangardas europeas e americanas, ofrece unha mestura das imaxes vangardistas coas formas tradicionais galegas (octosílabo). O elemento cromático está moi presente en toda a súa obra en verso, da cal a grande protagonista é a paisaxe, especialmente da ría de Pontevedra, unha paisaxe que o autor quere presentar humanizada mediante o uso de prosopopeas. A poesía de Amado Carballo está enormemente conectada cos sentidos, tecendo os poemas con metáforas.

É complicado atopar futurismo neste autor; de feito, tras ler os seus poemarios só atopamos un poema, ou máis ben unha estrofa, na que se poida falar de futurismo. Trátase dun poema titulado «Mariñeiro» presente no libro *O galo*, publicado, postumamente, en 1928:

Era un peixe e ficou presa
a túa ollada sangal
no aparello do horizonte
sen poder ir máis alá.

Pegureiro
das mansas foulas
que borracho de lúas estás,
nos teus ollos debalan os lonxes
como as foulas no orfo areal

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

No Stadium do mar aberto
sentindo a marea ampear
ganache o Derby do vento,
Jockey en foulas pur sang.
Mariñeiro,
poeta das ágoas,
o teu remo bravo e lanzal
escribiu unha estrofa na ría
para un canto de libertá.

Teu corazón ao garete
algún día ancorarás
nos portos sentimentales
que treman no teu ollar.
Mariñeiro
de ollos viaxeiros
irmandado co temporal
o proel espido da canción túa
no argazo balbo foi aniñar.

Nunha noite de galerna
os ventos atoparán
como unha cruz, teu cadáver
nas mans viúdas do mar.

(Amado Carballo 1995: 80)

Como podemos observar, na terceira estrofa o autor introduce termos innovadores, escritos noutros idiomas (*Stadium, Derby, Jockey, pur sang*). Resulta curioso, xa que nin no resto do poema, nin no resto do poemario, hai unha referencia similar.

■ EUXENIO MONTES (1900-1982)

Tivo unha presenza permanente no movemento de renovación do sistema literario galego da década dos vinte, así como a súa boa comunicación con medios vangardistas e intelectuais radicados en Madrid e noutras capitais españolas. As súas obras inclúense dentro do ultraísmo. A súa aproximación á ideoloxía falanxista, a súa activa participación no réxime de Franco e o consecuente abandono da escrita en galego complicaron a lectura obxectiva da súa obra por parte de estudosos da nosa literatura.

Publicou en 1930 *Versos a tres cás o neto*, libro co que daba continuidade á súa primeira publicación en galego, uns contos que apareceran na colección Céltiga. Nel podemos atopar o seguinte poema titulado «Ourense»:

MIÑO
Gastou a coor o río,
Fouce a segar a lúa
e a paisaxe.
Ourense é afiador.

a
d d
o
R e
P a
e r
d

O Miño afía o azul
e sigue o viaxe.

(E. Montes 1984: 139)

Como se pode ver, non é un poema que se poida catalogar como futurista, a non ser que consideremos a figura do afiador como tal. Porén, o caligrama que ocupa a parte central da composición si é un recurso moi empregado polos futuristas: a combinación do pictórico e o literario.

Tamén podemos atopar, neste mesmo libro, o poema «Good-bye, Galicia»:

-Verbas ó C.F.M-

Na Galicia aínda hai lúa porque aínda non hai negros,
eu xa os vín en New-Orleans violándoa en camisa
no intre que na fogueira do jazz os antropófagos
a carne do silencio cocían coa súa risa.

Na Galicia aínda os merlos baixan beber ós ollos
porque os Klaxon non deixan en Knock-out as esquiñas,
mais xa en París as casas de seguros de viaxe
non pagan prima de paisaxe ás anduriñas.

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

A ría ó sol é rosa. Nela liban as gaitas
o mel das súas cantigas e a sede do roncón,
mais Deus ten contratado, pra o xuicio derradeiro,
unha banda de arcanxos con baixo e saxofón.

Galicia é inxénua, aínda, como un real de sardiñas
porque as olas en Moaña non ouviron de Freud,
mais tí i-eu xa fumamos Lucki Strike do Sena
e hai que darlle a Esculapio un chapeu de cowboy.

(E. Montes 1984: 154)

O autor está relacionando grande cidades como New Orleans ou París con Galicia, algo similar ao que facía Risco no seu «U...ju juu...». Atopamos tamén palabras estranxeiras e marcas, algunhas moi relacionadas co consumo e a vida nas cidades (*Lucki Strike, Klaxon*) e referencias á música jazz (*jazz, saxofón*).

■ ÁLVARO CUNQUEIRO (1911-1981)

Antes da Guerra Civil foi fundamentalmente poeta, significándose pola súa receptividade cara ás correntes de vangarda en libros como *Mar ao norde, Poemas do si e non*, que se pode incluír no surrealismo, e *Cantiga nova que se chama riveira*. En 1931 afíliase ao Partido Galeguista, pero dende novembro de 1936, e por uns meses, dirixe en Ortigueira o voceiro *Era Azul* de Falange Española de las JONS. Axiña sería promovido pola xefatura orgánica falanxista a postos de maior relevo na prensa incautada en Galicia (*El Pueblo Gallego*) e, posteriormente, en medios vascos e madrileños. O poema que aquí mencionamos atópase na súa obra *Poemas do si e non* de 1933 e titúlase «Limiar»:

Eu nascín,
entre as zocas e os lóstregos
na metade da noite,
corenta e sete días despois do primeiro aeroplano.
Aínda colgaban do aramio da anteguerra todas as
intactas maravillas inauditas.

Eu traguía os dous meus ollos no seu sitio
e o meu corpo esquerdo con áxil xogo indecisos nos cóbados.

Cando eu nascín tan soio a doce cousa lle faltaba
no nome preciso
i eu cheguei cun oco nas fronte e na man
pra atopar a indefinición das súas craridades navegantes.

Todo o meu nacemento foi unha hora nova
na que houbo que pechar os dormitorios e abrir
as chimeneas
pra acenar polas perfebas de fume
os panos enloitados da cociña.
Decatádevos?

(A. Cunqueiro 1933: 112)

Na primeira estrofa atopamos o *lóstrego*, a electricidade que tanto fascinaba a Marinetti. O eu poético sitúa o seu nacemento «corenta e sete días despois do primeiro aeroplano»; tómasse como referencia a creación da máquina para situar o nacemento do home.

4. Conclusións

A introdución das vangardas en Galicia non foi unha tarefa sinxela. Como vimos, os novos autores atopáronse con distintas trabas, entre elas a oposición e discusión coas xeracións anteriores e a falta dun público que entendese o que estaban escribindo. Non obstante, foron os homes de Nós os que informaron a estes novos autores dos movementos vangardistas europeos, en especial Vicente Risco. Chama a atención como un home tan conservador e relixioso é o introdutor do futurismo en Galicia, cando era este un ismo totalmente laico.

Non foi o futurismo un movemento que tivese relevancia en Galicia; de feito, a súa presenza no sistema literario galego foi máis ben escasa. Se algún estudo se chegaba a cuestionar a existencia de vangarda en Galicia, canto máis a existencia dunha escola futurista ou de calquera outro ismo. Pero como puidemos observar, si existía coñecemento das teorías de Marinetti e do futurismo doutras literaturas, como a catalá.

En Galicia, ao contrario que en España, non interesa do futurismo máis que o estritamente literario. Recordemos que en España chega a ser de grande interese a concepción política do futurismo, asociado, como xa vimos, ao fascismo italiano de Mussolini. En Galicia, máis ben, todo o contrario. Todo o movemento de vangarda vai asociado ao nacionalismo, dende o grupo Nós ata Manuel Antonio. Se tivésemos que asociar o futurismo galego a algún movemento político estaría moi lonxe do de Marinetti, achegándose máis ben á rama do futurismo ruso, na liña de Mayakovsky, en definitiva, un futurismo de esquerdas. Ben é certo que moitos dos autores de vangarda rematan cambiando de bando ao chegar a Guerra Civil (Álvaro Cunqueiro,

Euxenio Montes, Evaristo Correa Calderón, Vicente Risco), pero este cambio ideolóxico nada ten que ver coa literatura, nin moito menos con Marinetti.

É complicado encontrar poemas futuristas en galego; de feito, o único que podemos considerar prototipicamente futurista é o «U...ju juu...» de Vicente Risco. No resto podemos atopar léxico, ou algún aspecto gráfico que concorde co movemento, pero nada máis. En definitiva, podemos negar a existencia dun movemento futurista en Galicia, pero os nosos autores tiñan coñecemento do futurismo e as súas teorías. Quizais non era este o lugar axeitado para cantarlles á maquina e ao progreso, por iso se opta por ismos como o creacionismo ou o hilozoísmo, que no fondo non son tan rupturistas coa tradición anterior. En todo caso, o campo literario, en íntima relación co político, espellou, a propósito das vangardas e do futurismo, a loita polo capital simbólico entre dúas xeracións antagónicas nas súas respectivas concepcións estéticas.

Referencias bibliográficas

- Amado Carballo, Luís (1995): *Obra completa*. Vigo: Galaxia.
- Axeitos Agrelo, Xosé Luís (1997): «A recepción das vangardas en Galicia», *Boletín Galego de Literatura* 17, 7-55.
- Bourdieu, P. (2004): *O campo literario*. Ames: Laiovento. [Tradución de Carlos Pérez Varela]
- Casas, Arturo (2000): «A poesía galega entre 1916 e 1936», en D. Villanueva (dir.) /A. Tarrío (coord.), *Historia da literatura galega*, vol. III. A Coruña: Hércules de Edicións.
- Cunqueiro, Álvaro (2003): *Poesía en gallego completa*. Madrid: Visor. [Tradución de Vicente Araguas e César Antonio Molina]
- Domínguez Méndez, Rubén (2013): «El movimiento futurista y su propuesta para la realidad moderna», *La Razón Histórica. Revista Hispanoamericana de Historia de las Ideas* 21, 104-113. Disponible en: <<https://www.revistalarazonhistorica.com/21-10-1/>>.
- Figueroa, Antón (1996): *Lecturas alleas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Figueroa, Antón (2001): *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (2004): «Literaturas minoritarias: autonomía e relacións interliterarias», *Anuario de Estudios Galegos* 2002, 55-67.
- Figueroa, Antón (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Ames: Laiovento.

- Gómez-Blanco, A (1910): «El futurismo (una nueva escuela literaria)», *Nuestro Tiempo* 135, marzo 1910, 335-349.
- González Gómez, Xesús (1995): *Manifestos das vangardas europeas*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Lentzen, Manfred (1986): «Marinetti y el futurismo en España», en *Centro Virtual Cervantes*, 309-318. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_034.pdf. [Último acceso: 26/06/2015]
- López Bernárdez, Carlos (1994): *A emoción da Terra. Poesía de Vicente Risco*. A Coruña: Espiral Maior.
- López-Casanova, Arcadio (1990): *Luis Pimentel e sombra do aire na herba*. Vigo: Galaxia.
- Manuel Antonio (1979): *Correspondencia III*. Vigo: Galaxia.
- Manuel Antonio (2015): *Obra completa: epistolario*. A Coruña: RAG / Fundación Barrié de la Maza. [Editada por X. L. Axeitos]
- Mejía Ruíz, Carmen (1993): «Manuel Antonio y la vanguardia literaria gallega», *Revista de Lenguas y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 3, 151-158. Disponible en liña: http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:19903&dsID=Manuel_Antonio_y_la_Vanguardia_Literaria_Gallega.pdf. [Último acceso: 26/6/2015]
- Montes, Euxenio (1984): *Obra en galego I*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Valcárcel, Eva (1991): «Vicente Risco y la estética futura. Risco y sus relaciones con la vanguardia. Dos ejemplos de un homenaje a la estética futura», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 104, 393-404.

Cumieira. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega é unha publicación do Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo que recolle traballos académicos dos novos investigadores e investigadoras no ámbito da Filoloxía Galega.

Neste vol. 2 poden lerse estudos lingüísticos sobre lingüística de corpus, sociolingüística, onomástica e léxico, e literarios sobre as vangardas e a lírica medieval.

Universidade de Vigo