



<http://researchspace.auckland.ac.nz>

ResearchSpace@Auckland

Copyright Statement

The digital copy of this thesis is protected by the Copyright Act 1994 (New Zealand).

This thesis may be consulted by you, provided you comply with the provisions of the Act and the following conditions of use:

- Any use you make of these documents or images must be for research or private study purposes only, and you may not make them available to any other person.
- Authors control the copyright of their thesis. You will recognise the author's right to be identified as the author of this thesis, and due acknowledgement will be made to the author where appropriate.
- You will obtain the author's permission before publishing any material from their thesis.

To request permissions please use the Feedback form on our webpage.

<http://researchspace.auckland.ac.nz/feedback>

General copyright and disclaimer

In addition to the above conditions, authors give their consent for the digital copy of their work to be used subject to the conditions specified on the [Library Thesis Consent Form](#) and [Deposit Licence](#).

Note : Masters Theses

The digital copy of a masters thesis is as submitted for examination and contains no corrections. The print copy, usually available in the University Library, may contain corrections made by hand, which have been requested by the supervisor.

Feminismo e innovación
en la narrativa gallega de autoría femenina:
Xohana Torres, María Xosé Queizán,
Carmen Blanco y Teresa Moure

Marisol Rodríguez Rodríguez

A thesis submitted in fulfilment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy in Spanish,
The University of Auckland, 2009

Índice

Resumen.....	iii
Abstract	v
Dedicatoria.....	vii
Agradecimientos.....	viii
Siglas y acrónimos.....	x
Introducción.....	1
Capítulo 1. Trayectoria histórica del feminismo en Galicia y las narradoras gallegas.....	25
Capítulo 2. <i>Adiós María</i> de Xohana Torres como <i>quest romance</i> feminizado y crítica al franquismo.....	72
Capítulo 3. Desafiando el silencio: maternidad, sexualidades alternativas y búsqueda de identidad en la narrativa de María Xosé Queizán.....	112
Capítulo 4. <i>Vermella con lobos</i> de Carmen Blanco: recreación subversiva de los cuentos clásicos desde el feminismo libertario.....	169
Capítulo 5. Desnaturalizando el género, naturalizando a la mujer: las historias transgresoras de Teresa Moure.....	222
Reflexiones finales.....	265
Obras citadas.....	276

Resumen

El presente estudio examina la importancia de las trayectorias literarias y el impacto de la obra de cuatro escritoras gallegas de dos generaciones diferentes, encuadradas en unos contextos culturales e históricos concretos: el tardofranquismo y el período democrático. Su propósito es dilucidar la manera en la que esa producción, desde una profunda convicción feminista, contribuye a la renovación del género narrativo, que siempre se ha caracterizado por su desarrollo lento y anómalo, existiendo una significativa carencia de narradoras gallegas hasta la década de los ochenta. Sin embargo, como se verá, dicha evolución fructificará en un incremento tanto cuantitativo como cualitativo a partir del nuevo milenio.

La primera generación es aquella compuesta por Xohana Torres (Santiago de Compostela, 1931-) y María Xosé Queizán (Vigo, 1939-), quienes empiezan a publicar bajo la dictadura de Franco. La segunda viene constituida por Carmen Blanco (Lugo, 1954-) y Teresa Moure (c. 1969-), quienes comienzan su andadura literaria en el período democrático, publicando sus muestras narrativas a partir de 2004. La exégesis de sus obras narrativas constatará la innovación y originalidad en el momento de su publicación, las cuales se hacen patentes en diversos aspectos, tales como la introducción de temas y personajes subversivos, estructuras novedosas o el uso de otros géneros literarios, como el cuento de hadas y el *quest romance* feminizado.

Mediante su única novela de 1971, se desarrollará cómo Torres nivela una feroz crítica al franquismo y a sus pilares por medio de su protagonista adolescente, Maxa, reivindicando una Galicia rural, destrozada por la explotación capitalista. En las novelas estudiadas de Queizán, se evidencian temas controvertidos como la maternidad, la pedofilia y las sexualidades alternativas, los cuales han resultado en el silenciamiento de su obra. Mediante la reescritura de los cuentos de hadas tradicionales, Blanco emprende un análisis penetrante de Galicia, en el que repasa cuentas a su pasado y presente, promulgando el anhelo

de un sueño libertario en el que Galicia sea una tierra igualitaria para hombres y mujeres. Por último, la narrativa de Moure, de acuerdo con la postura ecofeminista de la autora, defiende la “naturaleza” de la mujer. Para estas escritoras feministas, la equiparación de la mujer con una Galicia autónoma es el hilo fundamental con el que se teje la totalidad de su obra.

Abstract

This study examines the importance and impact of the literary careers and works of four Galician women writers from two different generations within specific cultural and historical contexts: the last years of the Franco regime and Spain's ensuing democracy. Its purpose is to unravel the way in which their corpus, from deeply seated feminist convictions, contributes to the renovation of the genre of narrative. This genre has always been characterized in Galicia by its slow and anomalous development, given that there are very few female narrative writers until the 1980s. However, as will be seen, the evolution of the genre will bear fruit in a qualitative and quantitative increase in female narrative writers in the new millennium.

The first generation consists of Xohana Torres (Santiago de Compostela, 1931-) and María Xosé Queizán (Vigo, 1939-), who begin to publish under the Franco regime. The second is that composed by Carmen Blanco (Lugo, 1954-) and Teresa Moure (c. 1969-), who initiate their literary careers in the democratic period, publishing their narrative works from 2004 onwards. An analysis of their narrative production will reveal how innovative and original it was at the time of publication. This innovation is evident in different aspects, such as the introduction of subversive themes and characters, original structures or the use of other literary genres, such as the fairy tale and feminized quest romance.

I will examine how Torres, who publishes her only novel in 1971, articulates a strong critique of Francoism and its basic tenets through her adolescent protagonist, Maxa, to reclaim a rural Galicia destroyed by capitalist exploitation. In Queizán's novels, controversial themes, such as motherhood, paedophilia and alternative sexualities, have led to the silencing of her works. As for Blanco's texts, they rewrite traditional fairy tales to effect a penetrating analysis of Galicia, reviewing its past and present. Such recreations proclaim the deep yearning for a libertarian dream in which Galicia might be an egalitarian place for all men

and women. Finally, Moure's narrative defends the "nature" of women, in keeping with her ecofeminist stance. For all these feminist writers, the equation of women with an autonomous Galicia is the fundamental thread woven through the entirety of their work.

Dedicatoria

A las extraordinarias mujeres de mi vida, mis abuelas Amalia y Dolores y mi madre
Lourdes.

Agradecimientos

Mi infinito agradecimiento a la doctora Christine Arkinstall, directora de la presente tesis, por su incansable dedicación, entusiasmo y continua motivación, así como por sus sabias correcciones. Caracterizada por su permanente sonrisa, ilimitada paciencia e inagotable pasión, ella ha enriquecido de manera especial mi periplo doctoral. A la doctora Wendy-Llyn Zaza, mi segunda directora, le debo, además de su atinada y minuciosa lectura, su ilusión, empeño, gran esfuerzo y apoyo en los momentos bajos. A la doctora Carmen Blanco, por aceptar ser mi asesora y por su apoyo y entusiasmo desde Galicia estos años. A ella le debo además, el origen de la misma y mi pasión por la literatura gallega de autoría femenina. Gracias por siempre a las tres.

A Xohana Torres, por su generosidad y entusiasmo. A María Xosé Queizán, por la fascinación de sus palabras en la entrevista llevada a cabo en su casa de Vigo en febrero de 2008. A Carmen Blanco, por descubrirme a Xohana Torres, así como por mostrarme el mágico camino hacia su propia obra. A Teresa Moure, le debo, además del maravilloso encuentro en Compostela en febrero de 2008, el generoso envío de su obra y su fascinante entrevista. También quiero agradecer a María Xosé Agra Romero, Helena González Fernández, Helena Miguélez Carballeira, Manuel Forcadela, Kirsty Hooper, Mariam Mariño, Vanessa Cerqueira Ogando y, de nuevo, a Blanco y Moure, por la ayuda prestada al facilitarme desinteresadamente algunos documentos de mi interés.

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo financiero del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo por medio de dos becas; la de Lectorado de 2006 a 2008 y la Beca MAEC-AECID del Programa III. B: Becas para españoles para Estudios de Postgrado, Doctorado e Investigación en Universidades y Centros Superiores Extranjeros de Reconocido Prestigio en 2009. Asimismo,

quisiera agradecer a la Universidad de Auckland por la beca de matrícula proporcionada de 2006 a 2008.

A mis amigos de Galicia y Nueva Zelanda. A mi gran amiga Celina Veiga Hortas, le agradezco su enorme generosidad, paciencia y constancia a la hora de enviar material desde Galicia de manera regular, además de su incansable apoyo en los momentos bajos. A Alison Crowe (q.e.p.d.), mi “mamá neocelandesa.” A Omar Silverio, quien con su perenne buen sentido del humor y positiva actitud me ha ayudado en las buenas y en las malas. A Jane Christie por estar siempre ahí. A Lesley McKay, Jennifer Curtin, Rebecca Walkinton, Celeste Delgado, Sandra Moguel, Rosa Pérez, Eva Gabriel, María Carballo, Amelia Piñeiro, Teresa García, Kelly Lester y Guillermo Alfaro, quienes, junto con algunos que no menciono, me han mostrado su apoyo y me han animado de una u otra manera en la finalización de este proyecto.

Finalmente, gracias a mi familia. A Lourdes, mi madre y amiga, por su infinita bondad, generosidad y paciencia, a Celestino, mi padre, por transmitirme su orgullo por la lengua y la tierra gallegas. A mis hermanos Marta, Tino y Raquel, por apoyarme siempre. A G. A Teo, hasta ahora el último miembro de la familia Rodríguez Rodríguez.

Siglas y acrónimos

AELG	Asociación de Escritores en Lingua Galega
AGM	Asociación Galega da Muller
BNG	Bloque Nacionalista Galego
FIGA	Colectivo Feminista Independente Galego
FdPS	Festa da Palabra Silenciada
LA MAR	Loita Antiautoritaria de Mulleres Antipatriarcais e Revolucionarias
MDM	Movimiento Democrático de la Mujer
MLM	Movimiento de la Liberación de la Mujer
MNG	Mulleres Nacionalistas Galegas
NNG	Nova Narrativa Galega
PCG	Partido Comunista de Galicia
PCLN	Partido Comunista de Liberación Nacional
PG	Partido Galeguista
PP	Partido Popular
PPG	Partido Popular Galego
PSdG	Partido Socialista de Galicia
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RAG	Real Academia Galega
SGPIHOM	Servizo Galego de Promoción da Igualdade do Home e da Muller
UPG	Unión do Povo Galego

Introducción

Rosalía de Castro primeiro, e todos os escritores e as escritoras que despois dela ousaron reivindicar esta lingua minorizada e desprezada polo poder, elixiron asumir como propia unha identidade colectiva e ver nela a nación soñada.
(Manifiesto de la AELG con motivo de la celebración de la Patria gallega el 25 de julio 2009)

Todos los estudios existentes en torno a la narrativa gallega de autoría femenina destacan una ausencia de modelos literarios, la cual se traduce en la limitada incursión de las escritoras en la narrativa y por tanto, la falta de innovación.¹ El objetivo de la presente tesis es analizar la importancia de las trayectorias literarias y el impacto de la obra de cuatro escritoras de dos generaciones diferentes incardinadas en un contexto literario e histórico concreto y la manera en la que su narrativa, desde una particular postura feminista, contribuye a la renovación del género.² Una generación viene compuesta por Xohana Torres (Santiago de Compostela, 1931-) y María Xosé Queizán (Vigo, 1939-), quienes empiezan a publicar bajo la dictadura de Franco.³ La otra está constituida por Carmen Blanco (Lugo, 1954-) y Teresa Moure (c. 1969-), quienes comienzan su andadura literaria en el período democrático, publicando sus obras de narrativa a partir de 2004.⁴

¹ A pesar del espinoso problema de la terminología, he optado por la utilización del rótulo “literatura de autoría femenina” en detrimento de las etiquetas “literatura de mujer” o “literatura escrita por mujeres,” porque, a mi parecer, se ajusta mejor a la pluralidad de escritoras “femeninas” y “feministas.”

² Los términos “renovación” e “innovación” son entendidos en el presente trabajo en el sentido de “originalidad” y “cambio.” Por tanto, se refieren al cambio de rumbo que se produce en el género narrativo en un determinado momento histórico gracias a la contribución de las cuatro escritoras de mi estudio desde sus particulares posturas feministas. Sus paradigmas de innovación serán palpables en diversos aspectos, tal y como se verá a lo largo del presente trabajo

³ A lo largo de la tesis, facilitaré el lugar y la fecha de nacimiento de las escritoras, de ser posible. En caso contrario, sólo aludiré a la información que me haya sido proporcionada por las diversas fuentes de investigación. La palabra “generación” se entiende como un número reducido de escritores/as de un período específico, considerados como los mejores representantes de la producción literaria realizada en ese momento histórico concreto. Sin embargo, tal y como se verá en el Capítulo 1, la producción literaria de autoría femenina no siempre se rige por dicho criterio, como ocurre en la historia conjunta de la literatura gallega. Debido a la escasez que caracteriza dicha producción en general, la división en “generaciones” suele atender solamente a una confluencia de escritoras en un período específico, sin primar necesariamente una proximidad estilística. En este caso concreto, utilizo el concepto “generación” para delimitar la importancia de los contextos históricos en los que las escritoras, objeto del presente estudio, publican: Xohana Torres y María Xosé Queizán comienzan a publicar durante el tardofranquismo, mientras que Carmen Blanco y Teresa Moure contribuyen a la literatura en el siglo XXI.

⁴ Aunque existen diversas fuentes que señalan el año 1969 y la localidad de Monforte de Lemos como el año y el lugar de nacimiento de Moure (véase a este respecto la biografía publicada por la editorial Xerais), la autora comienza de manera muy vaga su autobiografía para la *Biblioteca Virtual Galega*, dando lugar a la especulación

En las obras narrativas de todas estas autoras, se constatará la renovación que propicia la asunción de algunas de ellas como modelos literarios. Asimismo, la innovación se hará patente en diversos aspectos, entre los cuales destaca la introducción de temas, de personajes femeninos subversivos, y de estructuras novedosas en sus obras narrativas, o la introducción en las mismas de otros géneros literarios, como el cuento de hadas o el *quest romance* feminizado. A fin de estudiar la originalidad de estas autoras, es necesaria una exposición de la particular historia de la narrativa gallega de autoría femenina y sus consecuencias en la situación actual de la narrativa.

La narrativa de autoría femenina en la literatura gallega desde el llamado *Rexurdimento*—el renacimiento de la literatura gallega iniciado en 1863—está representada por escasos nombres. Aparte de Rosalía de Castro (1837-1885), a la que se le atribuye el *Conto gallego*, y Francisca Herrera Garrido (1868-1945), autora de *Néveda* (1920), considerada la primera obra narrativa en gallego, hasta 1975 no se encuentran sino contadas autoras que cultivan el género.⁵ En los años posteriores a 1975, con la Transición a la democracia y la atribución de Galicia como Comunidad Histórica, junto con la asimilación gradual de las teorías de género y la crítica feminista literaria provenientes del mundo anglosajón, la literatura de autoría femenina en general experimenta un crecimiento progresivo y la narrativa en particular presenta una mayor incorporación de autoras. Sin embargo, habrá que esperar hasta el siglo XXI para observar una eclosión del género narrativo que podrá conducir a su normalización.

La historia entrecortada de la narrativa de autoría femenina ha sido objeto de estudio de Camiño Noia (2000), Dolores Vilavedra (2007) y Kirsty Hooper (2003), cuyas teorías

en cuanto a sus datos biográficos: “Non me gusta mirar para atrás porque non sempre me recoñezo no que foi pasando. Contáronme que nacín cando os astronautas comezaban a explorar a Lúa; de aí véñenme o espírito soñador e as ganas de ir por libre.”

⁵ Estas escritoras son Queizán con *A orella no buraco* (1965), Torres con *Adiós María* (1971), Dora Vázquez con *Bergantiñá* (1971) y Maruxa Fernández Fernández con *Lembranzas e pantasias* (1974) (Blanco, *Libros* 35-36).

intentan arrojar luz a la conformación de razones que permiten explicar dicha situación. Noia señala diversas causas para explicar la fragmentación de la narrativa de autoría femenina. Entre otras, resalta, por una parte, la falta de confianza de la escritora al ofrecer su creación a una casa editorial o a la convocatoria de un premio literario, necesitando ella de un primer “apoyo para su autoafirmación” (“La narrativa” 239). Por otra parte, explica que, en caso de que la escritora supere esa fase de desconfianza, si su obra es rechazada, no lo vuelve a intentar: “La mujer difícilmente se arriesga al juicio de los lectores sin haber pasado antes por el premio de un jurado o el beneplácito de una autoridad en la materia” (239). Sin embargo, para esta crítica, la causa más importante es la falta de competencia lingüística de la mayor parte de las escritoras gallegas, por el hecho de ser el castellano la lengua de uso habitual en la infancia y la adolescencia. La inseguridad lingüística propiciada por este hecho conlleva el cultivo de la narrativa exclusivamente por parte de escritoras fuertemente concienciadas con Galicia, reivindicando la lengua de sus padres (239-40). Ciertamente, en la historia de la literatura gallega, las escritoras que se deciden a escribir en gallego lo hacen por su fuerte compromiso, como se constata en la siguiente declaración de Queizán: “A lingua que elexín para a creación literaria, o galego, fala por si mesma da miña adhesión a este país. Galiza está presente na miña obra. Noustante, teño, como tantos outros escritores, unha sensación de soedade na sociedade que me rodea. Son unha estranxeira na miña propia terra” (“Parir o pensamento” 118). Quizás una de las razones del éxito de la nueva generación de narradoras (de escritoras nacidas en la década de los setenta) tenga que ver con la introducción de la lengua gallega como obligatoria en la enseñanza a partir de 1979, favoreciendo una fuerte competencia del idioma que resulta en la autoconfianza.

En cuanto a las teorías de Vilavedra, el énfasis recae en la falta de modelos literarios como la principal causa de una presencia menor de las narradoras en el panorama histórico de la literatura gallega de autoría femenina. Hasta la década de los noventa, la narrativa es un

género cultivado por unas escritoras que tienen la imperiosa necesidad de crear una imagen autorial para sentirse identificadas, al tiempo de elaborar un registro creativo adecuado para codificar aquello que precisan expresar (Vilavedra, “Unha achega” 146). Así que, para Queizán, escribir en gallego “ten un dobre traballo, o traballo que a escrita pode ter en calquera outra língua normalizada pero, a maiores, ten o traballo de ir construíndo unha língua literaria, porque como todo o mundo sabe non é igual a língua oral que a língua escrita en ningunha lingua do mundo” (Queizán, Entrevista Gómez 15). La escasa producción narrativa se traduce por un lado, en la ausencia de autoras reconocidas en el sistema literario y, por otro, en la abundancia de narradoras ocasionales, a quienes Vilavedra denomina narradoras de un solo texto (“Unha achega” 146).

Por su parte, Hooper ha notado que la fragmentación que caracteriza la historia de la narrativa de autoría femenina en Galicia desde sus inicios a mediados del siglo XIX se debe a la ausencia de una voz pública femenina gallega en el período que va desde la publicación de los prólogos de *Cantares gallegos* (1863) y *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro, hasta la publicación de *Néveda* (1920) de Herrera Garrido.⁶ Dicho vacío se hace evidente en la falta de un modelo femenino literario en los años cruciales de formación de la identidad cultural gallega, una laguna que aún tiene repercusiones en el presente (Hooper, “Girl” 111). Hooper estudia la ausencia de modelos femeninos—aparte de de Castro—apoyándose en las teorías que versan sobre la autoría femenina de Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979). Afirma que las escritoras necesitan buscar su propia historia narrativa, a la vez que continuar escribiendo dentro de la historia narrativa dominante (“Girl” 102-03).⁷

Al reconstruir la discontinua evolución de la historia de la narrativa de autoría femenina en Galicia, Hooper reivindica la importancia de una generación perdida de

⁶ Incluyo también el *Conto gallego* (1864) de Rosalía de Castro.

⁷ El precedente canónico de de Castro ha favorecido la positiva recepción de la poesía escrita por mujeres, sin que signifique dicha recepción “*escribir a la sombra de Rosalía* como modelo estético vigente” (González Fernández, “Enrucijadas” 29).

escritoras en un período de aparente silencio. De manera que la investigación de archivo biobibliográfica muestra que un número significativo de mujeres son activas en la esfera cultural gallega en el bilingüe *fin de século* (c. 1885-1916). Sin embargo, al escribir primordialmente en castellano, su obra es omitida de la historia de la literatura gallega.⁸ Estas escritoras se hallan marginadas por su ausencia en las esferas públicas donde tienen lugar las consideraciones de lo canónico, donde la literatura nacional es definida y donde lo nacional-cultural tiene la función de ser el principal discurso legitimador.⁹ Por lo tanto, permanecen fuera de las historias literarias por su vaga posición, no suficientemente gallega para Galicia, no suficiente española para España (Hooper, “Girl” 111, 105).¹⁰

Ciertamente, existe una nómina de escritoras relativamente amplia en el período que va desde finales del siglo XIX hasta 1936, como da cuenta Carmen Blanco en *Escritoras galegas*. Sin embargo, entre ellas hay solamente nueve escritoras que escriben en gallego. Las demás se encuadran en alguno de los siguientes casos: su obra es “case anecdótica ou mesmo descoñecida” (58) como la de Rita Corral o Marcelina Soto Freire; escriben en la prensa de la época, pero no llegan a publicar un libro en gallego, como Hipólita Muiño, Clara Corral y Xoana Teresa Juega; tienen una obra más numerosa en castellano que en gallego, como Fanny Garrido y Sarah Lorenzana, o son escritoras nacidas en Galicia que no cultivan en absoluto el gallego, como Sofía Casanova, Emilia Pardo Bazán, María Luz Morales y María Barbeito y Cerviño (58-59). Esta generación perdida de Hooper desarrolla sus actividades literarias en la época de actividad del *Rexionalismo* (1885-1916), la ideología política que

⁸ Para el controvertido tema de la inclusión en la historia de la literatura gallega de escritores/as nacidos/as en Galicia que publican en castellano, véase Kirsty Hooper, “‘This festering wound’: Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse,” donde estudia el caso concreto de Ramón del Valle-Inclán.

⁹ Para más información sobre la estrategia pragmática de mantener el modelo nacional de escribir historia literaria y/o cultural, la cual supone, por un lado, la exclusión continua de voces alternativas—entre las que se hallan las mujeres—en un imaginario cultural y, por otro lado, la condición impuesta a tales voces de “olvidar” su propia experiencia para conseguir la aceptación, véase Hooper, “Novas cartografías.” En dicho artículo, Hooper expone tal problema y ofrece una posible solución: la propuesta de un modelo de “lecturas posnacionales,” las cuales acogerían a voces hasta ahora marginadas, propiciando la entrada de los *Estudos Galegos* en los debates interdisciplinarios académicos.

¹⁰ Para un interesante estudio sobre la exclusión del canon en la literatura española de algunas mujeres activas en áreas culturales tradicionalmente reservadas a los hombres en los albores del siglo XX, véase Sarah Leggott.

sirve de transición entre el *Provincialismo* (1840-1885) y el *Nacionalismo* (1916-1936) (Hooper, “Girl” 101, 105). Cabe exponer sucintamente el desarrollo de tales etapas para un mejor entendimiento del alcance del silenciamiento de esta generación.

En los prolegómenos del siglo XIX, el denominado *Prerrexurdimento*, comienza a emerger una determinada corriente ideológica y cultural, la cual, concretada en el uso del gallego en una serie de textos paraliterarios, allana el campo para que a mediados de siglo se produzca el *Rexurdimento* (Vilavedra, *Historia* 95). El *Rexurdimento* gallego, igual que la *Renaixença* catalana, es un proceso de recuperación cultural y de búsqueda de identidad diferencial desde la que definir una posible nación. Al tomar como referente la lengua, la cual funciona de forma importante como elemento aglutinador y promovedor de identidad nacionalista gallega, se construye todo un entramado de reflexiones étnico-simbólicas con la finalidad de forjar una historia propia, una tradición popular y cultural específica, y una literatura “nacional,” cuyo origen se encontraría en la Edad Media, época dorada de la lírica gallego-portuguesa (López Silva 108).

Tres hechos son señalados como indicadores del renacimiento del gallego como lengua literaria, el cual tendría la poesía como máxima expresión. El primero es la publicación en 1853 del primer libro en gallego, *A gaita gallega* de Xoan Manuel Pintos, en el cual aún se encuentra una mezcla de gallego y castellano. El segundo es la celebración de los *Xogos Florais* en 1861, dos años después de los *Jocs Florals* celebrados en Catalunya. El tercero es la publicación de los *Cantares gallegos* de de Castro en 1863, con el cual el *Rexurdimento* alcanza su punto más álgido (Vilavedra, *Historia* 105-08; Crameri 16). Los *Cantares gallegos*, obra considerada como fundacional, también marca el inicio de otra etapa en la que el discurso literario gallego tendrá que afrontar nuevos desafíos.

De hecho, desde 1863 hasta 1874 apenas se publican libros en gallego. Es a partir de 1875 que se empieza a notar una proliferación de publicaciones periódicas, muchas de ellas

monolingües. El año 1880 es considerado el *annus mirabilis* del *Rexurdimento*, debido a que marca el punto de despegue de la literatura gallega con la publicación de las obras mayores de tres de sus grandes poetas: *Follas Novas* (1880) de de Castro, *Aires da Miña Terra* (1880) y *O Divino Sainete* (1888) de Manuel Curros Enríquez, y *Queixumes dos Pinos* (1886) de Eduardo Pondal. Efectivamente, los historiadores señalan el año 1886 como el fundacional del *Rexionalismo*. En esta nueva etapa del galleguismo coexisten tres tendencias: la federalista, dirigida por Aureliano Pereira; la tradicionalista, guiada por Alfredo Brañas, y la liberal, encabezada por Manuel Murguía. Dichas tendencias, aunque con sus diferencias, coinciden en la idea de Galicia como una nación con derecho a una autonomía política que permita la pronta resolución de sus problemas (Vilavedra, *Historia* 109, 111; Beramendi, *La España* 100-01).

Estas afinidades ideológicas conducen a la siguiente etapa, el Nacionalismo, el cual nace con la fundación de las *Irmandades da fala* en 1916. Dicha asociación se convierte en la protectora de la lengua gallega en su intento de recuperar el esplendor de antaño de la lengua gallega. Dos tendencias pueden ser apreciadas en la asociación: una que se decanta más por el aspecto político y otra que pone un mayor énfasis en el aspecto cultural. Siendo más fuerte ésta última, se inicia una etapa en la que el *Xeración Nós* (1916-1936), compuesto de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Vicente Risco, Ramón Cuevillas y Ramón Otero Pedrayo divulgan su ideario a través de la revista *Nós* fundada en 1920, además de aportar obras de tipo literario, histórico, etnográfico o artístico. Tanto la revista como la totalidad de esta generación muestran que Galicia existe como pueblo diferenciado que ha sabido conservar una cultura propia (Bermejo 290-92). Es también en 1920 cuando sobresale la figura de Herrera Garrido con la publicación de *Néveda*. Sin embargo, aunque es una de las escritoras más importantes del período existente entre la narrativa de la *Xeración Nós* y la posguerra, en

su momento, su obra no es reconocida por los miembros de la mencionada generación (Noia, “La narrativa” 248).

Con posterioridad, la dictadura de Primo de Rivera (septiembre 1923-enero 1930) supone un parón de casi seis años en la actividad política de los grupos galleguistas, ya que habrá que esperar hasta 1928 para que se produzca una incipiente reactivación de su labor (Beramendi, *La España* 111-12). Tras la Guerra Civil (1936-1939) e iniciada la dictadura franquista en 1939, todo movimiento relacionado con el nacionalismo gallego y la lengua gallega es duramente reprimido. Tal situación de opresión empieza a modificarse en la última década de la dictadura (1965-1975), en la que se produce un resurgimiento del sentimiento nacionalista en Galicia, intensificado tras la muerte de Franco en 1975. Es en este período cuando la aparición de *A orella no buraco* (1965) de Queizán y *Adiós María* (1971) de Torres constituye un segundo hito en la historia de la narrativa de autoría femenina gallega.

A partir de 1975 y con la llegada del decisivo período histórico de la llamada Transición y la democracia, el nacionalismo gallego centra sus esfuerzos en la consecución de la inclusión de Galicia como Comunidad Histórica, al mismo nivel que Catalunya y Euskadi (Beramendi, *España* 164). Por su parte el feminismo en España eclosiona realmente después de la muerte de Franco, siendo considerado el año 1976 el punto para su verdadero despegue. A partir de este momento, los dos espacios discursivos, el feminista y el nacionalista, convergen en ocasiones, dado que comparten una misión semejante: la conformación de una literatura nacional (González Fernández, *Elas* 39). No obstante, las escritoras tienen que enfrentarse al dilema de priorizar y compatibilizar el discurso de género con el nacional, siendo mujeres “atravesadas dúas veces por unha patria” (*Elas* 41). Con esta frase sacada de un verso de la poeta Lupe Gómez en *Pornografía*,¹¹ Helena González Fernández señala que las autoras escriben desde una encrucijada identitaria oximorónica—

¹¹ El verso de Lupe Gómez es: “A muller é / un cristal / atravesado por / unha patria” (*Pornografía* 11).

término acuñado por Geraldine Nichols—la cual viene constituida por nación y género, produciéndoles una doble marginalidad (*Elas* 41, 198).

Ambos discursos representan a colectividades no dominantes que necesitan construir y legitimar una identidad diferenciada frente a los discursos del Estado Español, homogéneos y dominantes (González Fernández, *Elas* 39). No obstante, parten de posiciones desiguales. El nacionalismo detenta cierta ventaja, ya que tiene un discurso y una tradición que se remontan al romanticismo. Por su parte, el feminismo se tiene que rebelar contra el estereotipo de lo femenino, según viene definido por la propia tradición galleguista. En el ámbito gallego, las tensiones entre nación y género inicialmente se resuelven de una manera jerárquica predecible, dado que las mujeres anteponen los intereses nacionales a los de género. Por lo tanto, hasta los ochenta las escritoras priorizan la causa nacional, renunciando a la articulación de un discurso feminista diferenciado (González Fernández, *Elas* 40-41).

No obstante, al ser las literaturas periféricas más abiertas a la innovación, el discurso nacionalista ofrece una cierta ascensión de las reivindicaciones feministas. El orden prioritario y las dificultades de la doble identidad los explica González Fernández mediante la utilización de un concepto acuñado por el crítico poscolonialista Radhakrishnan: el de “totalizing umbrella,” o “paraguas totalizador” (“Crítica” 502-03). Según González Fernández, se pueden aceptar nuevas posiciones de identidad, siempre y cuando éstas se sitúen en un segundo plano con respecto al elemento de cohesión fundamental, la nación (“Encrucilladas” 242).

En apariencia, semejante jerarquización mantiene como valoración dominante un criterio asexuado—el discurso nacionalista—frente al sexuado, el feminista. Sin embargo, al examinar los estudios sobre las metáforas nacionales se demuestra que la patria gallega viene representada como una patria telúrica que sufre, constituyéndose así como sexuada (Aretxaga, “Xénero” 103; Blanco, *Sexo* 77; González Fernández, “Crítica” 503). La metáfora

femenina de la nación, lo que Blanco denomina “nación femia” a raíz de su exégesis de *Cantares gallegos* de de Castro (*Sexo* 73), procede de la correspondencia entre pueblo colonizado y feminidad, la cual se evidenciará en el discurso de Murguía mediante la utilización de recursos simbólicos como valores celtas “medievalizados e remodelados por un compensatorio paternalismo profeminino cortés de homenaxe a unha dama” (*Sexo* 76). A pesar de utilizar mecanismos de género semejantes a los de Murguía, para de Castro la patria es un ser “sufrinte, ferido e infeliz, unha natureza coa que se identifica e solidariza como muller,” estableciendo una diferenciación identitaria entre Galicia como ámbito femenino, frente a Castilla como masculino (*Sexo* 77).

Cabe destacar que de Castro, como ya se ha mencionado, ostenta el papel de figura fundacional de la literatura gallega, lo cual marca una diferencia considerable con respecto a sistemas literarios contiguos, a la vez que condiciona las relaciones del feminismo con el canon (González Fernández, *Elas* 44-45). De hecho, como afirma Blanco, con de Castro empieza tanto la historia de la literatura gallega como la literatura gallega de autoría femenina: de Castro no sólo representa en la literatura gallega la entrada de la mujer al ámbito creativo, sino que también constituye la máxima figura del *Rexurdimento* (“Literatura gallega” 32, 30). La imagen de de Castro es mitificada y manipulada por el discurso patriarcal, que la despoja de su potencial subversivo. El mito permite la objetivación de lo femenino, la cual explica la metáfora femenina definitoria de la nación: de Castro como madre simbólica y voz de la Galicia que sufre, representada como Terra, Nai o Matria (tierra, madre o matría). Dicho mito, junto con el del matriarcado, a pesar de ser inservibles, son aún vigentes en el repertorio cultural gallego (González Fernández, “O paraugas” 139; *Elas* 131-32), razón por la cual las escritoras hasta la década de los ochenta se ven restringidas por un modelo estereotipado de autoría femenina que tienen que arrastrar hasta la irrupción del feminismo. González Fernández insiste en que el modelo prefigurado y la excepcionalidad

rosaliana explican la falta de escritoras con una capacidad para innovar en la literatura gallega (*Elas* 45).

Para su análisis de la literatura gallega de autoría femenina como un discurso autónomo, resistente, en construcción, innovador y generador de modelos, González Fernández se basa en la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar. Dicha teoría, que surge a finales de los años setenta, consiste en la descripción y análisis de sistemas y casos de yuxtaposición cultural y lingüística, aplicándose a contextos donde existen diversas lenguas, como Canadá o Bélgica. De acuerdo a Even-Zohar, en los polisistemas existe siempre un centro y una periferia, siendo posible el movimiento en ambas direcciones: del centro a la periferia o de la periferia al centro (Rivas Hernández 247). Siguiendo a Even-Zohar, González Fernández apunta que la literatura, que se encuentra dentro de un sistema mayor, funciona como una especie de energía que se genera y regenera a partir de la tensión creada por la relación entre sus componentes. Por consiguiente, nunca nace de la nada, y sólo funciona mediante su interacción dinámica con otros elementos, creando modelos o imitándolos (*Elas* 70). Debido a que puede haber en un sistema diversos centros organizados jerárquicamente, la literatura gallega de autoría femenina depende de un centro—el discurso nacional dominante—pero, al mismo tiempo, es el centro de otros discursos emergentes, tales como la literatura gay o lésbica. Su mayor o menor incidencia dependerá más de la posición que ostenta en el sistema y no de criterios cuantitativos (*Elas* 78-80).¹²

Después de 1975, la presencia de las mujeres es continua en la esfera pública y, por tanto, también en la literatura como espacio privilegiado para el refuerzo de la nación. El éxito actual de la práctica literaria concienciada depende no sólo de las transformaciones operadas en la sociedad con la revalorización de la mujer o el cambio de las ideologías.

¹² Esta función permite entender que un discurso en fase de construcción y con datos cuantitativos pequeños, sea la insignia de la renovación literaria gallega en los noventa, sobre todo de la poesía. En algunos géneros las escritoras se convierten en generadoras de modelos nuevos, bien en la poesía, bien en la literatura infantil y juvenil (González Fernández, *Elas* 78-80, 51).

También obedece a la colosal empresa de concienciación y planificación que emprenden las propias autoras, amparadas por la crítica en la década de los ochenta. Dicha empresa convierte a las escritoras de los ochenta en lo que González Fernández ha denominado un “ejército de zapadoras” (*Elas* 25), que tienen como tarea la construcción de un cuarto propio común,¹³ emulando la manera por la que cualquier identidad emergente se erige a través de un producto cultural. Estas “zapadoras” se definen, explica González Fernández, como “*mulleres (e/ou feministas), galegas (e/ou nacionalistas) e escritoras*” y se apoderan de la voz para legitimarla, revisando la historia, diferenciándose y diversificándose (*Elas* 25). La manera en la que se desarrolla tal proceso será el tema a profundizar en el Capítulo 1.

A este respecto, cabe destacar aquí que el proceso de fijación de textos canónicos en la literatura gallega de autoría femenina se produce también en la década de los ochenta, con la misión de forjar una genealogía femenina gallega. Dicha tarea parte de los monográficos de la revista *Festa da Palabra Silenciada* dedicados a de Castro, Herrera Garrido, Torres o Pardo Bazán. Con posterioridad, habrá trabajos más ambiciosos que tendrán gran repercusión en la institución literaria, como la publicación en 1991 de *Historia da literatura galega de muller* de Blanco. Tal proceso se corresponde con el concepto sistémico de canon estático, cuya definición coincide con la tradicional en cuanto a legado cultural. Sin embargo, también existe una canonicidad dinámica, la cual elige repertorios en una comunidad y momento determinados, decisión no guiada por una valoración apreciativa. Tales repertorios funcionan como modelos literarios e influyen en la posición de los modelos y en las propuestas literarias del sistema. Los repertorios no canonizados son los verdaderos dinamizadores de los sistemas, por cuestionar el repertorio canonizado y obligar a su sustitución o adaptación desde las contraliteraturas. Las tensiones entre los repertorios canonizados y no canonizados son útiles para comprender los cambios de posición del discurso literario feminista gallego,

¹³ El término “cuarto propio” proviene del título del ensayo de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929).

desde su aparición hasta la posición central que ostenta paulatinamente (González Fernández, *Elas* 70-75).

Es por lo que, a mediados de los noventa, se produce una acogida cada vez más favorable a las propuestas culturales elaboradas por mujeres. Sin embargo, no se puede olvidar que la presencia de escritoras sigue siendo menor, que escriben desde la subalternidad y que en algunos géneros literarios, como la narrativa, su producción es todavía muy escasa (González Fernández, *Elas* 35). Con posterioridad a 1997, no existe un gran número de escritoras relevantes, habiendo que esperar a la irrupción de la generación nacida a finales de los sesenta y setenta para poder hablar de una normalización en la práctica literaria de autoría femenina. La narrativa sigue siendo cultivada por las “zapadoras,” las cuales allanan el terreno para la llegada de las narradoras de los primeros años del siglo XXI (*Elas* 175-76). Estas escritoras más recientes empiezan a impresionar a los lectores y las casas editoriales, proporcionando una oportunidad sin precedentes para explorar la importancia del papel de la vida de la mujer en la reestructuración del pasado, presente y futuro en Galicia (Hooper, “Alternative” 45).¹⁴ Es a partir de este momento cuando la literatura gallega de autoría femenina ocupa una posición central e incide en el canon, subvirtiendo el canon tradicional gallego y proponiendo modelos de canonicidad nuevos. De ahí que pase de la marginalidad a la legitimación de la diferencia (González Fernández, *Elas* 77-78).

Debido al particular desarrollo de la narrativa de autoría femenina en Galicia, insertada en un sistema literario periférico de las literaturas occidentales y caracterizada por la conciencia de escasez, el Capítulo 1 se centrará en ofrecer una visión panorámica de su evolución paulatina. Se realizará asimismo un recorrido del movimiento feminista gallego, el

¹⁴ En su “Bibliografía de jóvenes narradoras en gallego” Helena González Fernández incluye a nueve escritoras nacidas en la década de los sesenta, las cuales publican en los noventa. Esa cantidad se ve duplicada cuando se incorpora a las narradoras que publican entre 2001 y 2002, años en los que tanto el sistema literario gallego como las escritoras ven premiado su reto normalizador. A raíz del proyecto de visibilidad impulsado por la editorial Xerais con la publicación de *Narradoras. 25 autoras galegas* (2000), efectivamente surge una fuerte generación de narradoras, destacando Rosa Aneiros, Inmaculada López Silva y Eva Moreda (“Bibliografía” 219-20; González Fernández, *Elas* 176).

cual será comparado y contrastado al movimiento feminista español, por compartir un mismo contexto sociopolítico. Para tal fin, me apoyaré en el monumental proyecto de Blanco, fructificado en tres libros que versan sobre la historia gallega de autoría femenina. En cuanto al apartado del feminismo, respaldaré mi estudio en las obras de Blanco, y en los valiosos trabajos al respecto de González Fernández y María Xosé Agra Romero. Cada uno de los cuatro capítulos que siguen estará centrado en una de las escritoras de mi estudio. Llevaré a cabo una aproximación a la narrativa más representativa de cada una, con el fin de evidenciar, desde sus posturas feministas, la innovación en su obra.

La generación de Torres y Queizán es considerada fundamental en cuanto a la reivindicación de la conciencia feminista de género y la enorme voluntad de cambio. Torres, primera escritora monolingüe en gallego, y sujeto del Capítulo 2, cultiva diversos géneros literarios, siendo una de las dos mujeres que participan en la generación de poetas de las *Festas Minervais*.¹⁵ Se trata de la primera escritora en alzar su voz contra los tópicos alrededor de la escritura femenina gallega, diferenciándose claramente del estereotipo que, hasta los años setenta, se tenía de las escritoras gallegas como poetas, intimistas y bilingües.¹⁶ Comienza a escribir obras fundamentales en gallego en la década de los cincuenta, momento álgido de la represión cultural llevada a cabo por el franquismo. Desde entonces, Torres desafía el canon con aseveraciones acerca de la necesidad de la presencia de la mujer en el

¹⁵ La generación de las *Festas Minervais* es la primera del período de posguerra cuyos componentes no viven la experiencia de la Guerra Civil. Esta generación, bautizada por Xosé Méndez Ferrín, se muestra fascinada por una Europa que posee lo que a ellos les es denegado como la libertad de expresión. El ambiente en el que crecen—en un galleguismo que se restaura hasta cierto punto, gracias a la labor de la editorial Galaxia nacida en 1950—posibilita que estos/as escritores/as destaquen por su monolingüismo en gallego y el compromiso político de algunos de ellos, que forman parte de las primeras agrupaciones nacionalistas y marxistas. Esta generación realiza una serie de actividades colectivas: la participación de varios miembros en las restauradas *Festas Minervais* compostelanas, herederas de la tradición de los certámenes poéticos celebrados en Santiago de Compostela en los siglos XVI y XVIII; su colaboración en el diario santiagués *La noche*, donde llegan a hacerse cargo de un suplemento semanal, y la publicación en la colección *Illa Nova* de Galaxia (Vilavedra, *Historia* 228-29). En esta generación, además de Torres, destacan el propio Méndez Ferrín, Manuel María, Xosé Luís Franco Grande, Ramón Lorenzo y Bernardino Graña (Novo, “A voz” 131).

¹⁶ Con respecto a cómo los discursos críticos que actúan dentro de la nación están condicionados por el género explícita o implícitamente, centrándose en el caso particular del “sentimentalismo” de las escritoras, usado tanto para denegar visibilidad, como en el caso de Herrera Garrido y Torres, como para conceder importancia (el caso de de Castro), véase Helena Miguélez Carballeira, “Alternative Values.”

movimiento literario. Como se verá en el Capítulo 2, mediante su obra Torres articula su particular visión en cuanto a la lengua, la ideología, el nacionalismo, la actividad cultural y la práctica literaria.

A la vez que Torres es considerada un modelo innovador indiscutible para las poetas después de de Castro, la importancia de su única novela, *Adiós María*, radica en el hecho de que marca el nacimiento de la novela feminista gallega, siendo Torres una precursora de las narradoras de hoy en día. La complejidad de *Adiós María* la ha llevado a ser analizada como novela social, novela psicológica, novela de iniciación de la protagonista infantil-juvenil y novela femenina, al recuperarse la voz del “yo femenino” en la literatura gallega (Bermúdez, “Adiós María: Fresca naturalidade” 224). Otra tendencia menos frecuente considera la novela ligada a la literatura hispanoamericana. Con respecto a tal interpretación, algunos críticos como Noia consideran que Torres quiere contar en su novela una historia humana y social, sirviéndose de técnicas narrativas modernas utilizadas por la nueva narrativa europea pero, en su caso, asimiladas a través de la lectura de la narrativa contemporánea hispanoamericana (“A narrativa” 34: 147).

Mi contribución a la crítica de *Adiós María* será una lectura que hará hincapié en dos temas principales en los que no se han fijado los estudios anteriores: la clara crítica que efectúa Torres al franquismo y la función de la novela como paradigma del *quest romance* feminizado en clave positiva, vertiente de un género que no despegó de forma generalizada en la literatura española hasta la década de los noventa (Cruz-Cámara 154). Para tal análisis, recurriré a las reinterpretaciones feministas que del *quest romance* tradicional han realizado Annis Pratt, con la introducción del tema del “mundo verde,” y Janet Pérez, a fin de proponer un desenlace esperanzador, el cual se diferencia de los finales del *quest romance* feminizado hasta los años noventa. Tal y como se verá, por medio de su protagonista, Maxa, Torres destruye las bases sobre las que se cimenta el régimen franquista en su tratamiento de temas

como la religión y la desestructuración de la familia, consecuencia directa de la emigración. De modo que, aunque la situación es desoladora, el final del viaje interiorizado que emprende Maxa es positivo por la existencia de su “mundo verde,” identificada con una Galicia que no se dejará vencer ante las adversidades propiciadas por la dictadura.

Al igual que Torres, Queizán, cuya obra se examina en el Capítulo 3, lucha contra la normativa patriarcal. En su corpus, género y nacionalismo van unidos intrínsecamente. Desde sus primeras obras de marcado carácter feminista, las cuales se remontan a la década de los setenta, Queizán ha mostrado un extraordinario empeño en crear un espacio literario y cultural para las mujeres de diversas edades y generaciones. En 1983, crea la revista feminista *Festa da Palabra Silenciada*, la cual, junto a otras revistas como *A saia*, *Andaina*, *Dorna* y *Nordés*, se convierte en el espacio donde las escritoras se dan a conocer desde finales de los setenta y a lo largo de los ochenta (March, “Galician” 255-56).

En efecto, Queizán ha dedicado la totalidad de su carrera a la defensa de los derechos de las mujeres, cultivando todos los géneros literarios en un intento de “normalizar” una lengua históricamente castigada. Desde hace varios años, Queizán se define seguidora de un feminismo nacionalista, cuyas raíces provienen del feminismo que surge en la Ilustración, siendo además fuertemente influenciada por el feminismo marxista, evidente en sus primeros ensayos. De manera semejante a Simone de Beauvoir, por quien siente una profunda admiración, Queizán se opone al feminismo de la diferencia (Entrevista personal s. pág.).¹⁷ Dicho pensamiento se hará palpable en el protagonismo mayoritariamente femenino de sus obras de creación, en las que trata la problemática de la mujer desde diversos prismas.

La perspectiva nacionalista de Queizán es opuesta a la corriente nacionalista androcéntrica dominante. Considerada feminista acérrima y a pesar de la radicalidad de su pensamiento, su escritura no excluye ni reduce la presencia de los hombres en su proyecto

¹⁷ He llevado a cabo durante la realización del presente proyecto de investigación dos entrevistas que siguen inéditas: una personal a Queizán en febrero de 2008 y otra, que amablemente me mandó de forma electrónica, Moure, también a inicios de 2008.

nacionalista (Thompson, “Memory” 205). Su posición pro-nacionalista se manifiesta no sólo en el uso exclusivo de la lengua gallega, sino también en sus teorías que comparan la opresión de la mujer con aquella de la lengua gallega y Galicia (216). Queizán considera el feminismo y el nacionalismo como parte de una lucha similar para la que propone una diferente teoría y práctica. Su concepción del nacionalismo, marcadamente feminista, se hace más evidente en su ensayo *Misoxinia e racismo na poesía de E. Pondal*, donde mejor expone su visión crítica del modelo nacional que tiene a Eduardo Pondal (1835-1917), autor de *Queixumes dos pinos* (1886) y autor de la letra del Himno gallego, como uno de sus máximos representantes, por ser una de las figuras más importantes del *Rexurdimento*.¹⁸ Debido a que Queizán golpea con su análisis al canon nacionalista gallego, su obra ha sido renegada por la crítica sobre todo en el pasado, siendo el silencio una característica intrínseca a su obra y a *Festa da palabra silenciada*.¹⁹ Tal marginación de la que ha sido objeto su obra ha ido cambiando poco a poco, aunque no ha sido premiada: “[E]u noto que a xente xa me ten en conta, xa non son tan demo como fun noutras épocas. . .” (Queizán, Entrevista Rodríguez Rodríguez s.pág.).

Queizán se lamentaba en 1999 que “[a]s historias das mulleres deste país están sen contar, é unha lástima que non haxa narradoras que nos conten das mulleres nos distintos aspectos” (Queizán, Entrevista Gómez 16). Quizás por esta razón, Queizán destaca por su abundante contribución al género narrativo, la cual sienta las bases de un modelo a seguir para las futuras narradoras. Se puede considerar como la verdadera precursora de las narradoras de hoy en día, ya que, tras publicar *A orella no buraco* en 1968, supera la barrera

¹⁸ Un texto canonizado puede ser reutilizado según apunta Even-Zohar, dando como resultado la legitimación de un modelo dado mediante revisiones creativas o relecturas críticas, las cuales se convierten necesarias desde una perspectiva feminista. La revisión más polémica es, sin lugar a dudas, la de Pondal (González Fernández, *Elas* 72). Además de Queizán, la literatura canónica de autoría masculina es estudiada por Blanco en *Nais, damas, prostitutas e feirantas* (1995) donde la académica y escritora lucense analiza la obra de Ramón Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Álvaro Cunqueiro y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

¹⁹ Roseman alude a los tres tipos de silencio que se desprenden de *Festa da Palabra Silenciada*: el silencio de las vidas y las voces que preocupan al feminismo en general; el silencio de la lengua gallega y la identidad, y el mutismo y la censura de la producción ideológica nacionalista en la dictadura franquista (Roseman 63).

de la ocasionalidad, actuando como puente entre la situación de excepcionalidad que viven las narradoras gallegas desde Herrera Garrido y la incipiente normalidad que parecen gozar las narradoras en el momento presente (Vilavedra, “Unha achega” 148).

Hasta la actualidad, Queizán ha publicado siete novelas, en las que evidencia su postura adelantada a su tiempo ante temas como la maternidad, las sexualidades alternativas o la búsqueda de la identidad. Su corpus de textos nace de un proyecto literario autoconsciente y en constante evolución, el cual propicia la construcción de un discurso narrativo de autoría femenina (Vilavedra, “Unha achega” 148). Inicialmente, Queizán recurre a la narrativa histórica como herramienta de reivindicación de figuras femeninas arraigadas en la historia gallega, a fin de marcar doblemente el espacio literario de género y nación. Así, este retorno al pasado se usa como argumento para reivindicar el papel social de la mujer en la novela *Amantia* (1984), para legitimar las sociedades femeninas en el relato juvenil, *O segredo da pedra figueira* (1985), o para mostrar su reprobación del franquismo en *Amor de tango* (1992). Cultiva asimismo una narrativa centrada en el cuerpo, la cual sirve para indagar en cuestiones de identidad (González Fernández, “Mulleres” 142), como ocurre en su exploración de sexualidades alternativas en *A semellanza* (1988) y *O solpor da cupletista* (1995), en donde se recrea la vida de la artista Carolina Otero, mujer transgresora. Finalmente, en *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), Queizán, fiel a su estilo, trata un tema tan controvertido como la pedofilia.

Debido a la difícil tarea de estudiar la obra de Queizán—por su gran extensión, por estar difundida en diversos medios y por el silenciamiento que rodea su vida—, hasta la fecha no se han realizado muchos trabajos referentes a su producción en general. Dado que mi punto de partida es su narrativa, me centraré en el análisis de su controvertida obra *A semellanza* (1988); en su ejemplo de *quest romance* feminizado, *O segredo da pedra figueira* (1985), el cual, como *Adiós María* de Torres, es una muestra adelantada a su tiempo; y, por

último, en su novela más reciente, *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000). En la primera parte del Capítulo 3, enfocaré mi discusión en cómo Queizán critica el esquema androcéntrico evidente en *Ten o seu punto a fresca rosa*, valiéndome de las teorías relativas a la mirada masculina de Laura Mulvey y E. Ann Kaplan. Asimismo, examinaré la concepción que de la maternidad ofrece Queizán, comparándola con las teorías de la escuela feminista francesa elaboradas por Beauvoir, Luce Irigaray y Julia Kristeva, junto con las de las críticas norteamericanas, Adrienne Rich y Shulamith Firestone. En la segunda parte del capítulo, el análisis girará alrededor de la dualidad sexo-género en la obra *A semellanza*. A tal propósito recurriré a las tesis de Robert J. Stoller y Judith Butler, en su cuestionamiento de las normas que regulan las relaciones entre el sexo y el género. Otras teóricas que guiarán mi estudio son Marjorie Garber y Judith Lorber. Finalmente, en la tercera parte, llevaré a cabo una exégesis de *O segredo da pedra figueira*, como paradigma del *quest romance* feminizado en clave positiva, apoyándome en los trabajos de Joseph Campbell, Pérez y Rosi Braidotti.

Si la obra de Queizán se caracteriza por el incansable compromiso feminista de la autora, tal vocación es compartida por Carmen Blanco, escritora de profunda ideología libertaria, a quien dedico el Capítulo 4. Como Torres y Queizán, Blanco es otra pionera en el campo de la literatura de autoría femenina. Ha realizado valiosos estudios, tales como el primer tratado sobre el movimiento feminista gallego, *O contradiscurso das mulleres* (1995), o el primer estudio biobibliográfico de todas las escritoras que escriben en gallego, *Escritoras galegas* (1992) (Agra Romero, “Feminismo” 471). Asimismo, delimita un primer canon gallego femenino así como la revisión del canon gallego en general en *Literatura galega da muller* (1991), libro en el que no sólo legitima la autoría femenina sino que además se convierte en el referente de una historia diferenciada (González Fernández, “Crítica” 507).

Debido a dicho compromiso, en su literatura Blanco evidencia la necesidad de desvelar las relaciones entre poder, sexo y cultura para alcanzar un conocimiento mayor sobre

la sociedad, las mujeres y Galicia partiendo de una línea antiesencialista y diferencialista comprometida con la construcción de una subjetividad femenina en una línea libertaria. Es evidente que, para Blanco, “[a] independencia é sen dúbida unha das características imprescindibles das persoas e dos pobos para que ambos podan ser tales. Pero non se nace con ela nin nos é dada. Desde o punto de vista persoal, cómpre adquirila nun longo e difícil camiño que vai desde a primeira e dura separación da nai ata a final autonomía total do individuo” (*Mulleres e independencia* 47). Por lo tanto, Blanco mantiene la firme creencia de que la independencia para las mujeres y los pueblos significa quebrantar las estructuras de poder masculino en todas sus vertientes.

Blanco se estrena en la narrativa con *Vermella con lobos* (2004), a la que sigue *Atracción total* (2008). Dado que ambas obras presentan una similitud en cuanto a sus temas, he optado por estudiar solamente *Vermella con lobos*, única muestra en lengua gallega de la recreación desde un feminismo libertario de los cuentos de hadas tradicionales, género muy dado a perpetuar la ideología patriarcal. *Vermella* ofrece, en mi opinión, un paradigma más innovador que la obra posterior en el determinado momento de su publicación. Aparte de los artículos sobre *Vermella* de la propia autora, hasta el momento no existen apenas estudios sobre la obra de creación de Blanco, a excepción de la aportación de Olga Novo para el *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* en 2004. En su artículo, Novo analiza la manera en la que Blanco derrumba uno a uno los pilares del patriarcado. Por consiguiente, en el Capítulo 4 me dedicaré a profundizar en tal proceso de deconstrucción, apoyándome en los estudios sobre los cuentos de hadas de Bruno Bettelheim y Jack Zipes. Al mostrar Blanco su abierta oposición a todos los poderes que significan la subordinación de la mujer y la desigualdad de los individuos, la autora subvertirá cada uno de dichos poderes en sus cuentos y reformulará los finales de las historias. De modo que se enfatizan las relaciones positivas entre mujeres, evidentes en su revalorización de la relación materno-filial o en la ausencia de

rivalidad entre las mujeres, a fin de introducir un nuevo abanico de tipologías de mujeres. Dichos temas se estudiarán en los cuentos de “Branca” y “Novas noites nosas.” La elaboración de una relación positiva entre madres e hijas posibilita la refundación de la historia y la reconstrucción de una genealogía materna, como se hará evidente en “Mamaíña querida,” “Silva Rosa” y “Quérote Pai Pan, dixo Tigridia.” Las vetas teóricas que sustentan mi discusión vendrán proporcionadas por los estudios de Irigaray, Nancy Friday, Marie Cardinal, Nancy Chodorow y Marianne Hirsch. En cuanto a las reinterpretaciones de las dicotomías establecidas por el patriarcado, las teorías de Hélène Cixous probarán ser una herramienta de capital importancia.

La crítica de Blanco al régimen franquista y el tema de la memoria histórica saldrán a relucir en diversos cuentos y, en especial, en “Quérote Pai Pan, dixo Tigridia” y en “Un lugar para ti.” El canto de Blanco al amor libre y sin edad se estudiará especialmente en “Vermella con lobos.” De igual manera, destacaré su reivindicación de mujeres que la historia ha relegado al olvido o que son presentadas como seres malignos, como es el caso de la sirena Mariña Canto de “Os meus ollos falaban ao corazón máis fondo que o hermoso canto das escravas.” Finalmente, exploraré las ramificaciones de su crítica hacia temas de candente actualidad como la violencia de género en “O cuarto oculto,” donde muestra la necesidad de autoafirmación de la mujer, menester que fructifica en el último cuento, “Alicia en Galicia.”

En contrapartida al silenciamiento de la obra de Queizán, la producción de Teresa Moure, examinada en el Capítulo 5, se caracteriza por un extraordinario éxito. La apertura mostrada a la narrativa de Moure se evidencia en su obtención de numerosos premios literarios y la acogida favorable de público y crítica, razón por la cual Vilavedra habla de Moure como “fenómeno literario” (“Herba” 331) para referirse a la acelerada canonización

de esta polémica escritora, para la que no existen ni un sistema literario gallego ni géneros literarios (Moure, Entrevista Vilavedra s. pág.).²⁰

Moure pertenece a la generación de escritoras nacidas a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Esta generación, sin etiqueta en la literatura gallega, se ha denominado en la literatura española, no sin gran debate, como destaca Rosi Song, como la “Generación X,” a partir del libro homónimo de Douglas Coupland. Tal apelativo designa a una hornada de escritores/as, nacidos en la década de los sesenta, que empiezan a publicar en los años noventa y que encarnan el ideario democrático de juventud, éxito y cambio.²¹ Su obra, anticonformista y rebelde, muestra un gran interés en rechazar las formas literarias y culturales tradicionales, y en términos estéticos bien podría definirse como postmodernista, dada su fragmentación, transgresión y estilo ecléctico. Los protagonistas desencantados suelen provenir de una familia desestructurada, con vidas marcadas por el desempleo, el abuso de las drogas y una acción bombardeada de escenas de sexo y violencia (Song 197-99). Para José Colmeiro, los personajes son antihéroes que se mueven en busca de un algo, sin saber el qué, entre cuyas inquietudes esenciales figura el vivir día a día, sin que exista un pasado ni un presente (*Memoria* 233).

Ciertamente, Moure comparte con dicha generación algunas características en su estilo narrativo, el cual se presenta como una estructura rompedora o una mezcla de géneros que desprende diversos significados, así como el uso de un lenguaje coloquial. No obstante, como expondré en el Capítulo 5, la temática tratada en las novelas de la llamada Generación X difiere mucho de la narrativa de Moure, cuyas inquietudes se vertebran alrededor de la mujer, la ecología y Galicia. De ahí que esté presente de manera recurrente en sus obras la

²⁰ La polémica postura de Moure es una de las tres señaladas por Miguélez Carballeira sobre el debate surgido acerca de la existencia del “sistema literario gallego” y lo que puede representar. Para más información, véase “Alternative Values.”

²¹ Entre los exponentes más representativos de esta generación destacan José Ángel Mañas, Ray Loriga, Pedro Maestre, Roger Wolfe y Lucía Etxebarria (Colmeiro, *Memoria* 231).

búsqueda de la libertad por parte de la mujer en todos sus ámbitos,²² la omnipresencia de personajes femeninos fuertes y subversivos, así como la recuperación de la historia y del pasado, la cual es otra característica que la contrapone a la “Generación X.”

Debido al inesperado éxito de *Herba moura* en 2005, existen numerosas entrevistas y algunos estudios al respecto.²³ Sin embargo, no tengo conocimiento de la existencia de trabajos sobre *Benquerida catástrofe* (2007) o *A casa dos Lucarios* (2007). Dichas novelas, junto con *A xeira das árbores* y *Herba moura*, constituirán el cuerpo de análisis en el Capítulo 5, enriquecido mediante los matices proporcionados por las obras de ensayo de Moure: *A palabra das fillas de Eva* (2004), *Outro idioma é posible* (2005) y *O natural é político* (2008).

En *Benquerida*, el tema que cobra importancia es aquél de la búsqueda de identidad. A fin de analizar dicha obra, recurriré nuevamente a las teorías de Butler, que se verán complementadas con el estudio de Frank Lewins. A continuación, se realizará una aproximación a la llamada “escritura femenina” mediante las teorías de Irigaray, Cixous y Queizán. Con respecto a *Herba moura*, Moure combina la recuperación de la historia y de la memoria de mujeres relegadas con una manera alternativa de entender el cuerpo, el sexo y el placer (Vilavedra, “Unha achega” 150). Ofreciendo infinidad de interpretaciones, la novela se puede considerar un posible modelo para la nueva generación de narradoras nacidas a finales de los sesenta y setenta—la generación de Inmaculada López Silva, Rosa Aneiros, María Reimóndez, Eva Moreda y Anxos Sumai—, las cuales cuentan con el apoyo del sistema literario y la positiva unión de crítica, editoriales y premios literarios (Vilavedra, “Unha achega” 149, 151). Mi enfoque se centrará en dilucidar cómo Moure reescribe la

²² Tal búsqueda es evidente no sólo en la narrativa de Moure sino también en su teatro. En su obra dramática, *Unha primavera para Aldara* (2008), Moure sitúa a su protagonista, Aldara, en un convento de mujeres en el contexto de la *Revolución Irmandiña* en 1465, momento en el que se forja la conciencia nacional de Galicia. Moure destaca la independencia de las mujeres con respecto a los hombres en el convento, además de sus ansias por el conocimiento.

²³ Para un estudio del impacto de la obra *Herba moura* en la literatura gallega, véase Miguélez Carballeira, “Inaugurar.”

historia desde un punto de vista femenino, enfatizando la importancia de la genealogía materna, la maternidad y la imperiosa necesidad de crear un nuevo lenguaje que defina la realidad femenina en todos sus aspectos. Demostraré cómo Moure se avale de técnicas derivadas del realismo mágico para presentar aspectos “naturales” de la mujer, tales como la maternidad o la sabiduría de las curanderas, como si fuesen mágicos. Con respecto a la novela juvenil *A casa dos Lucarios*, volveré a considerar cómo Moure presenta a la mujer como voz que recupera una historia alternativa, mientras que en *A xeira das árbores* expondré su visión sobre la maternidad y sobre las diferencias de las mujeres y los hombres en el lenguaje. En la totalidad de su producción, adquiere una especial importancia la metáfora del árbol, la cual entronca con su postura ecofeminista, volcada en defender a Galicia y a la mujer. Por último, en las Reflexiones finales, resumiré los hallazgos y las maneras en las que las escritoras, desde sus diversas perspectivas feministas, presentan a la mujer y a Galicia mediante su particular renovación del género narrativo.

Capítulo 1

Trayectoria histórica del feminismo en Galicia y las narradoras gallegas

A resposta non é o silencio senón a loita.
(Lema cantado en la manifestación del Día de la Mujer trabajadora del 8 de marzo,
Agra Romero, “Donas de seu” 98)

A literatura feminista . . . ten por obxecto saír do *espacio asignado*, escapar da marxinación.
(Queizán, “Parir o pensamento” 106)

A lingua do feminismo en Galiza foi sempre o galego.
(Queizán, Entrevista personal s. pág.)

Como se ha constatado en la Introducción, la presencia de mujeres en la historia canónica de la literatura gallega es, en general, escasa. En el ámbito narrativo, esa carencia es todavía más notoria, al compararla con el cultivo de la poesía y de la literatura infantil. Con el desarrollo definitivo del movimiento feminista gallego, cuyo despegue se produce en 1976, la misión de las escritoras es aquélla de conformar un *cuarto propio*; es decir, apoderarse la mujer conscientemente de la palabra para elaborar una literatura transgresora. Se trata de recuperar la voz femenina y la diversidad genérica, además de efectuar una revisión de la herencia de las mujeres. La construcción de un discurso feminista da lugar a un incremento de la narrativa de autoría femenina. En los últimos veinte años se ha pasado de un desarrollo sosegado y gradual a uno que se vislumbra esperanzador, especialmente a partir de 2004. La producción literaria va siendo testimonio de un panorama de narradoras gallegas con metas normalizadoras y militantes. La conformación de la historia del feminismo y su vinculación con la configuración de una narrativa gallega de mujeres son los temas de los que se ocupa el presente capítulo.

1. Historia del feminismo gallego. Similitudes y contrastes con el movimiento feminista español.

A grandes rasgos, el pensamiento feminista en Galicia se caracteriza por una evolución lenta y, desde finales del siglo XIX hasta el presente, se ha desarrollado siguiendo

las pautas marcadas por el feminismo internacional y, sobre todo, por el feminismo español, con el que comparte el mismo contexto sociopolítico a nivel estatal. El feminismo gallego del siglo XIX es el reclamo de pocas mujeres que exigen la igualdad de derechos. Su particularidad radica en la inexistencia de un movimiento social propiamente dicho, dado que las circunstancias económicas, sociales y religiosas no son propicias: Galicia es una nación rural, marcada por la tradicionalidad del Antiguo Régimen y el conservadurismo de la Iglesia (Blanco, *El contradiscurso* 61). La verdadera revolución feminista, es decir, la intervención de las mujeres como movimiento social, se produce en el último cuarto del siglo XX, el cual marca propiamente el inicio del movimiento. Es entonces cuando se constata una mayor implicación de las mujeres relacionadas a la creación y escritura literaria, las cuales son portavoces de las ideas feministas. Estas mujeres se posicionan dentro de un feminismo independiente, adoptando una perspectiva gallega propia que tiene a la mujer y lengua gallegas como centro, para fraguar una visión del nacionalismo (Agra Romero, “Feminismo” 467). Debido al progreso paralelo de ambos movimientos feministas, el gallego y el español, procederé a la exposición del desarrollo del feminismo en España, con el fin de comparar y establecer los rasgos específicos del caso gallego.

Con anterioridad al feminismo, entendido como fenómeno político en sentido estricto, existe la concienciación de la situación femenina, dando lugar al llamado prefeminismo, el cual se centra en la disputa social (*querelle des femmes*) que comprende de finales del siglo XIV hasta el siglo XVIII. Tal debate se centra en la oposición de las mujeres a los discursos misóginos de los hombres de acuerdo con sus respectivas características “naturales” y morales, resultando en diversas posturas. Entre las mujeres que se suman a tal polémica destaca Christine de Pizan (1363-c. 1434), autora del *Le livre de la cité des dames* del siglo XV. Sin embargo, en Galicia no existe constancia de discursos de mujeres en este sentido y habrá que esperar al siglo XVIII para encontrar las primeras defensas de las mujeres hechas

por hombres (Blanco, *El contradiscurso* 264-66). Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en Galicia se produce una época de apertura en la que se reivindica el gallego y se valora la historia de Galicia (Agra Romero, “Feminismo” 457).¹ En semejante contexto se encuadra la labor del ilustrado gallego, Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro, con su ensayo “Defensa de las mugeres,” incluido en su *Teatro crítico universal* (1726-1740).² En dicho escrito, el pensador ourensano intenta demostrar las diversas aptitudes intelectuales femeninas al tiempo que refuta los defectos que se le atribuyen a la mujer, citando ejemplos de mujeres extraordinarias en todos los campos del saber, como la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (c.1648-1695). Tanta es la importancia de Feijóo y Montenegro que se considera que el feminismo gallego y, en gran medida, el español de la primera oleada (s. XIX y principios del XX), están estrechamente vinculados a dicho ensayo (Blanco, *Literatura* 324-25; Martín Gaité 265). Ciertamente, Feijóo y Montenegro ejercerá una influencia en Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, de las que se hablará más abajo (Blanco, *El contradiscurso* 269-70).

En un contexto más amplio, el feminismo occidental como movimiento sociopolítico nace en el siglo XVIII, estrechamente vinculado a la Revolución Industrial, a la Ilustración y a la revolución francesa, conformando una etapa feminista inicial que abarcaría de 1750 a 1850. La segunda etapa va desde 1850 a principios del siglo XX y se denomina feminismo sufragista, o primera oleada feminista. Finalmente, la tercera etapa, o segunda oleada feminista de la liberación de la mujer, surge en los años sesenta y se extiende hasta la actualidad (Álvarez Núñez 78-79).

¹ Para más información sobre la labor de las individualidades en el siglo XVIII en cuanto a la lengua gallega, véase Vilavedra, *Historia* 91-94.

² Otros ejemplos significativos de ilustrados que defienden a las mujeres son los gallegos Martín Sarmiento (1695-1772) y Vicente do Seixo (1747-1802). Sarmiento defiende la igualdad entre los sexos, remarcando que las diferencias entre mujeres y hombres provienen, no de la naturaleza, sino de la falta de educación, y la interiorización de la inferioridad de aquéllas. Además, defiende la sabiduría popular de las curanderas y la tradición de la medicina popular, menospreciada por la medicina profesional. Por su parte, do Seixo defiende la igualdad física, intelectual y moral de las mujeres con respecto a los hombres, y aboga por la educación de la mujer (Agra Romero, “Defensa” 16-22).

Al hablar de la trayectoria del feminismo en España, es preciso diferenciar dos etapas, las cuales son coincidentes con las del movimiento feminista internacional que se acaban de señalar. Una primera consta de la etapa sufragista, que abarca desde finales del siglo XIX hasta el estallido de la Guerra Civil española en 1936. La segunda se inicia en la década de los sesenta y dura hasta la contemporaneidad. Al contrario de lo que acontece durante la primera etapa del movimiento feminista a nivel internacional, caracterizada por los reclamos sufragistas y de igualdad de la mujer, el feminismo español como movimiento es lento, moderado y apenas visible, con una importante dilación, produciendo un número menor de reformas relevantes (Blanco, “Aproximación” 41; Scanlon 3). Tal hecho se debe a diversas causas, entre las que cabe destacar el dominio ideológico de la Iglesia Católica, el cual no era favorable para la reivindicación de los derechos democráticos, intrínsecos al feminismo (Blanco, *O contradiscurso* 52).

Por consiguiente, a mediados del siglo XIX florece un feminismo con manifestaciones intelectuales relacionadas con círculos minoritarios y progresistas: liberales y republicanos primero, y socialistas y anarquistas después. No obstante, tal feminismo acaba siendo una lucha prácticamente de forma exclusiva de un reducido grupo de mujeres vinculadas a núcleos alrededor de la intelectualidad republicana, las cuales muestran sus ideas en escritos periodísticos y literarios. Sus demandas son variadas, desde reclamos relacionados con la educación y el ámbito laboral, hasta la petición del voto (Blanco, *O contradiscurso* 52-53, 55). De modo que se puede decir que en el siglo XIX se inicia la polémica feminista, centrada sobre todo en la capacidad intelectual de las mujeres y sus funciones sociales. La preocupación sufragista se manifiesta hasta las décadas de los setenta y ochenta, sobre todo en Catalunya, donde el feminismo siempre tendrá más peso debido a diversos factores, como un mayor desarrollo industrial o una movilización más importante de mujeres (Blanco, *El contradiscurso* 55).

Habrá que esperar la llegada del siglo XX para que se observe un importante movimiento feminista conectado con la ideología del sufragismo que estaba imperando en esos momentos a nivel internacional.³ Destaca la figura de Carmen de Burgos Seguí, presidenta de La Cruzada de Mujeres Españolas y también de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas. Dicha liga, al igual que la Liga Española para el Progreso de la Mujer, envía en 1920 una petición sufragista al Parlamento. Esta demanda se agrega a las enmiendas de los republicanos de 1907 y 1908 y prelude la concesión en 1924 por Miguel Primo de Rivera del voto a las mujeres judicialmente libres. Dentro del marco político de los años veinte, la dialéctica entre la derecha y la izquierda es la que marcará la ideología del período. Tal situación se prolongará a los años treinta, cuando se vea reflejada en el debate parlamentario que se produce en 1931 en torno al reconocimiento del sufragio femenino en la Constitución de ese mismo año (Blanco, *O contradiscurso* 55, 57-58).⁴

A raíz de la consecución del voto femenino, se empieza a notar un ambiente de libertades civiles: se incrementa la presencia de mujeres en la actividad social y política, al tiempo que empiezan a aparecer nuevas asociaciones femeninas relacionadas con grupos políticos. No obstante, cabe señalar que algunas de estas asociaciones son antifeministas, como la Sección Femenina de la Falange, establecida en 1934. Otras están relacionadas con el feminismo radical y de clase como Mujeres contra la Guerra y el Fascismo (1933), o la asociación feminista y libertaria, Mujeres Libres, creada en 1936. Durante la Guerra Civil

³ El primer país del mundo en conseguir el voto femenino es Nueva Zelanda en 1894, seguido por Australia, donde los diversos estados empiezan a conseguir el voto desde 1901 a 1908 (Evans 216). Durante las primeras tres décadas del siglo XX se consigue también el voto en la mayoría de los estados europeos y en Norteamérica, como consecuencia de las campañas sufragistas. La consecución del derecho al voto se consigue de forma parcial en Reino Unido en 1917 y de forma plena en 1928 (Jorge Alonso 50). Rusia lo consigue en 1917 y Alemania en 1918 (Lovenduski 46, Blanco, *O contradiscurso* 74). Finlandia lo concede en 1906, Noruega en 1913, Dinamarca e Islandia en 1915, Suecia en 1919, Los Países Bajos y Estados Unidos—en su totalidad—en 1920, Irlanda en 1922, Austria y Polonia en 1923, España en 1931, Portugal—con restricciones—y Francia en 1945, e Italia en 1946 (Blanco, *O contradiscurso* 74).

⁴ La conquista del voto es un logro debido a Clara Campoamor, quien defiende el sufragio en contra de su propio partido, el Partido Radical (Capel Martínez 151).

(1936-1939), las preocupaciones feministas se desdibujaron en el enfrentamiento bélico.⁵ No obstante, se debe destacar la imagen de mujer que tenía cada bando: en el republicano, prevalece el modelo de “mujer nueva,” propio de los ideales democráticos y revolucionarios, mientras que, en la zona nacional, la Sección Femenina de la Falange presenta un modelo “regresivo” de la mujer, abnegada y entregada. En dicha situación, por tanto no existe igualdad entre los sexos (Blanco, *O contradiscurso* 58-59, 56; Gallego Méndez 107).

Los años del franquismo suponen un paréntesis en la lucha feminista. Durante la dictadura, sin embargo, existen las mismas tendencias opuestas encarnadas en la Sección Femenina de la Falange y la semilla dejada por la República. Muy al contrario de lo que pudiera pensarse, las iniciativas feministas durante la Segunda República no se desvanecen con la victoria del ejército nacional en 1939, sino que se mantienen en un ámbito clandestino, haciendo resistencia a la doctrina que trataba de imponer la Sección Femenina de la Falange en apoyo sociocultural de la dictadura franquista.⁶ El modelo propagado a este propósito es el de la mujer como un ente que debía ser inferior, “adornada de todos los valores tradicionales que el patriarcado creó para ella a lo largo de los siglos” (Gallego Méndez 107). Dicho modelo, contrapuesto al de la mujer independiente y contemporánea, está cargado de una marcada dosis moral y política, propia de la ideología reaccionaria y retrógrada del régimen franquista. Por consiguiente, desde sus inicios, la Sección Femenina se encarga de dar a las mujeres una educación religiosa obligatoria e imprescindible, en la que en general se le daba prioridad al hogar (Gallego Méndez 143). Como consecuencia, las mujeres se centran en la única misión que supuestamente tienen asignada, la de ser madres. Se produce así una vuelta a la familia y a la vida del hogar, debido además a la práctica discriminatoria imperante en el mundo laboral (Blanco, *O contradiscurso* 90).

⁵ En dicho momento histórico, lo que predomina es el empleo de la problemática femenina a favor de los intereses de grupo ideológico y de partido. En cambio, el feminismo de clase encuentra dificultades para desarrollarse (Blanco, *O contradiscurso*, 59).

⁶ Con respecto a la resistencia feminista, véanse Amparo Moreno Sardà y Aurora Morcillo Gómez.

Por todas las razones que se acaban de esbozar, en España el feminismo de la segunda etapa se vuelve a mostrar muy limitado. No obstante, se dan algunos ejemplos de focos originarios más individualizados. A este respecto, cabe mencionar la figura de Maria Laffite, Condesa de Campo Alange, quien publica en plena época franquista obras pioneras del feminismo español de posguerra como *La guerra secreta de los sexos* (1948), *La mujer como mito y como ser humano* (1961) y *La mujer en España: cien años de historia (1860-1960)* (1963) (Domingo 341; Blanco, *O contradiscurso* 123). A ella se le debe también la creación en 1960 del primer grupo de estudios feministas, el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer. Junto a esta personalidad, sobresalen otras como Lili Álvarez, Maria Aurèlia Capmany y Lidia Falcón. Sin embargo, debido al contexto conservador que impera en España, no es hasta los años sesenta cuando se vuelven a notar unos primeros atisbos del relanzamiento del movimiento feminista. Dicha propagación está arraigada en la lucha clandestina de la izquierda, la cual se produce en el interior al igual que en el exilio. En el interior, es el Partido Comunista el que lleva fundamentalmente a cabo tal lucha y el que crea en 1965 la primera organización con fines feministas: el Movimiento Democrático de la Mujer. Convirtiéndose posteriormente en el Movimiento de Liberación de la Mujer (1974), dirige el movimiento social de mujeres hasta 1976 (Blanco, *O contradiscurso* 124).

En 1975, tras la muerte de Franco, el país está por fin del todo abierto a lo que ocurre a nivel internacional.⁷ En otros países occidentales ya se había iniciado en los años sesenta la segunda etapa del feminismo de la liberación de la mujer, centrada en la búsqueda de la autonomía y en la profundización de la diferencia, y caracterizada fundamentalmente por su trazo revolucionario antipatriarcal y anticapitalista. Un hecho fundamental en este proceso

⁷ Entre las pensadoras que más influyen en el feminismo de la segunda etapa cabe destacar a dos pioneras que publicaron sus obras en el período de transición entre las dos grandes etapas feministas: Virginia Woolf, con *A Room of One's Own* (1929) y *Three Guineas* (1935), y Simone de Beauvoir, con *Le deuxième sexe* (1949). Además de ellas, como representantes ya del período de la liberación de la mujer, destacan como líneas ideológicas principales las de la liberal Betty Friedan, con *The Feminine Mystique* (1963); la radical Kate Millet, con *Sexual Politics* (1970); y la independiente Carla Lonzi, con *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1974) (Blanco, *O contradiscurso* 77, 90-91, 95, 97, 118).

dentro de la España posfranquista es la reforma política que deriva en la convocatoria en 1977 de las primeras elecciones democráticas del país en cuarenta años. Los numerosos cambios sociopolíticos afectan al desarrollo del movimiento feminista español, influidos a su vez por el movimiento feminista internacional. Según Pilar Folguera, basándose en las cronologías de María Ángeles Durán y Gallego Méndez, se pueden establecer tres distintos períodos al hablar del desarrollo del movimiento feminista en España a partir de 1975. Estos períodos serían de 1975-1979, 1979-1982 y 1982-1988 (118). Habría que añadir el período que va de 1988 hasta la actualidad.

En cuanto al primer período indicado por Folguera, el año 1975 es de gran importancia, puesto que es declarado por las Naciones Unidas el Año Internacional de la Mujer. De ahí que se organicen diversos actos y campañas por todo el mundo, además de dos congresos de carácter internacional: uno en México y otro en Berlín. Este hecho supone el antecedente de la celebración en Madrid en 1975 de las Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer, las cuales constituyen el primer encuentro de estas características en España.⁸ En dicho encuentro se discuten dos posiciones que predominarán en el panorama feminista en los siguientes cinco años: el feminismo radical y el feminismo socialista (Folguera 118-19). El feminismo radical estriba en la necesidad de mantener una corriente estrictamente feminista independiente de las organizaciones políticas y sindicales; establece el símil entre la mujer y la clase obrera, afirmando que la mujer como clase oprimida por el hombre debería controlar los medios de reproducción de la misma manera que los obreros deberían dirigir los medios de producción (Grado 27). En España, dicha corriente está encabezada por Lidia Falcón, quien conformará el Partido Feminista a principios de los ochenta. En cuanto al feminismo socialista, propugna una lucha de carácter general dirigida a implantar la democracia en España. Aunque reconoce la importancia de la lucha de clases,

⁸ De modo semejante, en 1976 se llevan a cabo las primeras *Jornades Catalanes de la Dona*, las cuales suponen uno de los momentos de mayor auge del movimiento feminista en los años posteriores a la muerte de Franco (Folguera 119).

hace hincapié también en que la lucha de los sexos no debe estar subordinada a la lucha de clases (Grado 27).

Por consiguiente, este primer período se caracteriza por un importante número de grupos que se sitúan alrededor de dichas posturas. Algunos ejemplos a destacar de grupos pertenecientes a un feminismo radical e independiente de los partidos serían el Movimiento Democrático de la Mujer (MDM), el Movimiento de la Liberación de la Mujer (MLM), el Frente de Liberación de la Mujer, Lucha Antiautoritaria de Mujeres Antipatriarcales y Revolucionarias (LA MAR), El Colectivo Feminista y La Organización Feminista Revolucionaria. El Colectivo Feminista, por ejemplo, considera que la mujer forma parte de una clase social y que, como tal, debe construir su propia organización. Otros grupos, tales como la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid—de manera semejante a la de Barcelona—tiene en su seno diversos grupos, como el MDM y MLM, que pertenecen a un feminismo partidario de la doble militancia: es decir, ser feminista y militante de partido a la vez. Por último, hay organizaciones con un programa de carácter sectorial, tales como Mujeres Universitarias, Mujeres Separadas o Mujeres de Comisiones Obreras (Folguera 119-20).

A pesar de dicho auge, no existe un partido feminista en los primeros comicios que se celebrarían en el año 1977. No obstante, la práctica totalidad de partidos políticos ofrecen un programa que abraza a las mujeres, lo que propicia el aumento de su conciencia política y una gran participación social de las mismas. En las elecciones generales, salen elegidas veintidós diputadas en el Congreso. De esta manera, en los últimos años de la década de los setenta, son importantes también las comisiones de mujeres de los partidos políticos y las organizaciones sindicales. Ya en 1976 el PSOE había creado el colectivo Mujer y Socialismo. Dicha organización da algunos frutos en los sucesivos años, como en 1981, cuando la

feminista Carmen Mestre forma parte del Comité Ejecutivo y algunas de sus propuestas son aprobadas en el Congreso (Folguera 120, 124).

El año 1978 es fundamental a raíz de la aprobación de la Constitución, en la que se consagra el principio de igualdad, prohibiendo cualquier tipo de discriminación por raza, sexo, religión u opinión. Se establece además la igualdad de la mujer y del hombre en el matrimonio. Sin embargo, con respecto a la Constitución existe una doble postura en el movimiento feminista, la cual lleva a una primera gran ruptura: las mujeres con doble militancia que pertenecen a los partidos de la órbita parlamentaria son favorables al texto constitucional, mientras que las feministas radicales y las pertenecientes a la extrema izquierda lo rechazan plenamente (Folguera 121-22).

El problema de la doble militancia aflora como el principal conflicto en las filas del feminismo español. Por un lado, un número considerable de asociaciones se agrupa alrededor del sector mayoritario, el feminismo socialista o de lucha de clases, el cual defiende la doble militancia, propugnando la lucha por la democracia y la adscripción a los partidos políticos. Por otro lado, el feminismo radical es una opción minoritaria dentro del Movimiento y aboga por una militancia única, ya que considera que la opresión de la mujer se debe al patriarcado y no al capitalismo. No obstante, esta última modalidad no tiene suficiente apoyo entre las mujeres trabajadoras, lo cual explica su decadencia posterior. El feminismo socialista es criticado por el feminismo radical por su insuficiente planteamiento de las cuestiones feministas, lo que da lugar a una “tercera vía o vía Barcelona,” que ha sido definida de manera ambigua por un número limitado de autoras (Grado 27-28). Dicha opción feminista se caracteriza por centrarse en los temas propios de las mujeres utilizando los métodos marxistas, reelaborados para tal propósito (Sanahuja Yll 24). En resumen, la “vía Barcelona” trata de sintetizar el feminismo radical y el socialista, pero no obtiene los frutos esperados.

Por tanto, no puede llegar a constituir una alternativa para la disyuntiva socialista-radical (Grado 27-28).

Es indudable la rapidez con la que se pasa de la efervescencia del movimiento feminista en la Transición hacia el desánimo y la decepción, perdiéndose en pocos años la fe en ideologías como el liberalismo y el marxismo (Grado 29). De esta manera, al hablar del segundo período establecido por Folguera, el que va de 1979 a 1982, se debe resaltar que el año 1979 marca el inicio del declive del feminismo organizado como tal. En las Jornadas Feministas celebradas en Granada ese mismo año, hacen su aparición los mismos problemas que habían dividido al movimiento en los cuatro anteriores años: la necesidad de una única militancia o la posibilidad de conciliar la militancia política con la permanencia en otras organizaciones de carácter político (Folguera 123).

En el tercer período al que alude Folguera, el que va de 1982 a 1988, a estas dos tendencias, radical y socialista, en 1982 se les suma una nueva cuestión que significa el distanciamiento de las organizaciones partidarias de una o doble militancia: el feminismo de la diferencia. Frente al feminismo de la igualdad, radicada en el pensamiento ilustrado, del que también son partidarias las seguidoras del feminismo socialista, el feminismo de la diferencia concibe la necesidad de considerar a la mujer como lo absolutamente “otro,” enfatizando la reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina (Folguera 126). Por tanto, constituye un tipo de feminismo independiente, el cual se basa en el pensamiento procedente de los ámbitos francés e italiano, que rechazan la lógica patriarcal. Las feministas de la diferencia, representadas por Cixous, Irigaray y Annie Leclerc del ámbito francés y por Carla Lonzi, del italiano, descartan el poder y la igualdad como principales reivindicaciones.⁹ Los temas por los que fundamentalmente se interesan son muy

⁹ Hélène Cixous y Annie Leclerc contribuyen a la polémica política y cultural en torno a la escritura femenina como un discurso abierto en el que se manifiesta otra “bisexualidad.” Mientras que Cixous desarrolla sus ideas en textos como *La Jeune née* (1975), *La venue à l'écriture* (1977) y “Le rire de la Meduse” (1975), Leclerc es la autora de la emblemática *Parole de femme* (1974). Por su parte, Luce Irigaray profundiza en el fenómeno de la

variados, como la sexualidad, el aborto, las agresiones y el lesbianismo. Además, están opuestas a las jerarquías propias de los partidos políticos y también muestran su rechazo a la colaboración con las instituciones oficiales. Sus propuestas son duramente criticadas y rechazadas por un gran número de feministas, que siguen considerando prioritaria la igualdad (Grado 29-30).

En respuesta al feminismo de la diferencia, las militantes socialistas empiezan a abogar por un feminismo de la igualdad que contrarrestara la reivindicación de las feministas de la diferencia. Tal hecho dará lugar a la pérdida de contacto de estas dos corrientes con el feminismo como movimiento de masas, dado que los feminismos de la igualdad y de la diferencia se centrarán más en la producción teórica en las décadas de los ochenta y los noventa, momento clave en lo que concierne a la gestación del llamado feminismo institucional. El feminismo institucional da lugar a la creación en 1983 del organismo autónomo, el Instituto de la Mujer, el cual ha dado desde entonces su apoyo a numerosas campañas en defensa de los derechos de las mujeres. El Instituto de la Mujer tiene como principal cometido el de implicar a las distintas instituciones a través de los ministerios que componen el Gobierno central español, para que pongan en práctica medidas que garanticen la igualdad de la mujer. Sin embargo, también se critica esa “institucionalización” del feminismo y sus limitaciones de carácter político (Grado 30-31).

En los últimos años de la década de los ochenta se produce el desarrollo de lo que se puede definir como feminismo sectorial o profesional, el cual ha supuesto muchas veces un avance en la consecución de derechos para las mujeres, acusado, por ejemplo, en la denuncia por parte de diversos colectivos de mujeres contra los malos tratos. De modo semejante, se multiplican entonces grupos y asociaciones feministas con objetivos muy específicos, como

“otredad,” deconstruyendo así el androcentrismo del pensamiento filosófico occidental. En cuanto a Carla Lonzi, tal como demuestra en *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1974), asevera que el hombre es el “otro” de la mujer y que la igualdad es un intento ideológico para someter al sexo femenino (Blanco, *O contradiscurso* 110-14, 117-21).

la aplicación del derecho al aborto, lucha de reivindicaciones para las lesbianas y defensa de derechos laborales, jurídicos y educativos (Folguera 128-30). Son estos temas los que adquieren un gran relieve en la producción literaria de Queizán.

Se pueden constatar en este período, junto con el feminismo de la diferencia y el feminismo autónomo o independiente, otras corrientes como el feminismo socialista, el comunista, el anarquista o el nacionalista. De hecho, es precisamente el feminismo autónomo o independiente el que se manifiesta en las jornadas de Granada y el que marca, junto con el feminismo de la diferencia, las pautas durante la década de los ochenta. Esta etapa, en definitiva, no es conservadora desde una perspectiva feminista, porque el feminismo institucional y el feminismo reformista consiguen avances legales y sociales a través de los partidos políticos, los sindicatos y las asociaciones relacionadas a ellos. Tales adelantos se deben también a los grupos y personalidades pertenecientes al feminismo radical y de la diferencia, y a los feminismos comunistas, anarquistas y nacionalistas de izquierda, los cuales siguen siendo la vanguardia del movimiento de mujeres tanto en sus escritos teóricos, como en actuaciones sociales y cívicas que no son ni gubernamentales ni institucionales. Entre tales participaciones traducidas en manifestaciones alternativas o en actuaciones simbólicas destacan la toma pacífica de instituciones, fiestas y reuniones de mujeres, jornadas feministas, y las manifestaciones del 8 de marzo, Día de la mujer trabajadora (Blanco, *El contradiscurso* 139-142, 156-58).

En cuanto al último período, el que va de finales de los años ochenta hasta la actualidad, cabe destacar la concienciación de las mujeres no vinculadas al feminismo. En la década de los noventa se presenta una cierta continuidad con respecto del feminismo español de los ochenta, dado que sigue habiendo múltiples asociaciones de mujeres. Al mismo tiempo, se introducen nuevos términos para designar recientes tendencias del feminismo, ya que gran parte del feminismo radical y del de clase tienen entre sus preceptos los principios

ecologistas y pacifistas básicos. De ahí que aparezcan conceptos como ecofeminismo, feminismo ecologista, feminismo transmoderno y posfeminismo, los cuales asumen un papel importante en la obra de Moure. Por su parte, el feminismo institucional se fortalece y extiende su participación a conferencias internacionales, a la vez que las redes institucionales se aumentan con la creación de organismos semejantes en los gobiernos autónomos (Blanco, *O contradiscurso* 158-59).

Dentro del desarrollo del feminismo en España, Galicia presenta sus propias características, de las que ahora paso a ocuparme. De acuerdo con Blanco, en el movimiento feminista gallego, como en el español, también se pueden distinguir dos etapas muy bien definidas: una primera fase, que iría desde finales del siglo XIX hasta el estallido de la Guerra Civil, y una segunda, que se hace patente a partir de finales de los años sesenta. Es importante señalar que los rasgos particulares que atañen a Galicia derivan de su situación periférica y de comunidad básicamente agrícola con escasa industrialización, de un alto grado de emigración temporal o permanente y de un marcado atraso educativo, el cual afecta especialmente al sector femenino. Por lo tanto, el movimiento feminista existente es de escasa proyección y la polémica feminista se halla además enturbiada por las ideas del catolicismo que intenta contrarrestar los avances de la “nueva mujer” (Blanco, *O contradiscurso* 60-61). Es este ámbito el que constituye el trasfondo de la crítica feminista realizada por Torres en *Adiós María*, en busca de una identidad más válida tanto para Galicia como para sus mujeres.

Por tanto, parece evidente que estas causas—analfabetismo, ruralismo, exceso de trabajo de la mujer debido a la emigración masculina y conservadurismo de la iglesia—explican el panorama histórico no favorable para una conciencia colectiva de la opresión que las mujeres gallegas sufren como género. Es por lo que el feminismo gallego es inicialmente un feminismo literario, destacando la participación de una minoría feminista gallega que está

al tanto de lo que ocurre en el siglo XIX en España y también en Europa.¹⁰ Entre esta minoría avanzada cabe destacar la figura de Rosalía de Castro (1837-1895), quien, tras el análisis de su obra por la crítica feminista, florece como una pionera precoz del feminismo literario en Galicia. Es en su producción literaria donde la autora evidencia su feminismo, al hacer un análisis del ambiente hostil que le toca vivir, del patriarcado y de la misoginia, y al realizar la defensa de su tierra. En su obra, de Castro denuncia la opresión de la mujer, instándola a la consecución de la libertad, y critica su falta de acceso a la cultura mediante el tema de la mujer escritora (Blanco, *Literatura* 37-38). Toda la crítica coincide en que “Las literatas. Carta a Eduarda” (1866) constituye una defensa de las dificultades de la mujer escritora, la cual se adelantaría a *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf (1929). Las imágenes de las mujeres que ofrece de Castro en *Flavio* (1861), *Ruinas* (1866) y *El caballero de las botas azules* (1867) presentan una visión positiva, ya que el matrimonio no se considera como la única salida, las mujeres muestran su voluntad por escribir y los análisis de las relaciones entre los sexos revelan a una autora muy comprometida con las causas de las mujeres (Agra Romero, “Feminismo” 461).

Destaca también la figura de Concepción Arenal (1820-1893), pionera partícipe en la vida pública y autora de *La mujer del porvenir* (1869) y *La mujer de su casa* (1883). Arenal es considerada una de las figuras clave del feminismo español por su lucha contra la tradicional marginación del sexo femenino, relativa sobre todo a la educación tradicional de la mujer (Scanlon 23). Asimismo, cabe mencionar a Emilia Pardo Bazán (1851-1921), la más activa creadora de la polémica feminista en España con obras como *La tribuna* (1883), donde muestra su preocupación por el tema de la mujer, abordando el aspecto social o político, o *La novia infiel* (1898), donde se cuestionan los conceptos del matrimonio y del amor desde una

¹⁰ Las líneas ideológicas de este feminismo se centrarán en la búsqueda de igualdad cívica de los dos sexos, reclamando así el derecho a la educación, a la propiedad, al trabajo asalariado, al voto y al divorcio. El logro en alguno de estos ámbitos—como el relativo al voto—pone de manifiesto la existencia de otras desigualdades más profundas y la complejidad de la subordinación de las mujeres (Álvarez Núñez 79).

perspectiva comprometida y progresista (Scanlon 93; Cabrera Bosch 48). Tampoco se debe olvidar a otras escritoras gallegas como María Barbeito y Cerviño, autora del opúsculo *La mujer antes, ahora y después* (1934), además de Juana de Vega, María Luz Morales, Filomena Dato Muruais y Sofía Casanova (Agra Romero, “Feminismo” 466).

Por tanto, durante las tres primeras décadas del siglo XX en Galicia no se lleva a cabo una ardua lucha feminista, aunque en la breve vida de la II República cabe resaltar la existencia de un débil movimiento vinculado al nacionalismo, preocupado más por la reivindicación del compromiso galleguista de las mujeres que por los problemas específicos de género. El nacionalismo gallego funda las *Irmandades Femininas da Coruña*, *Betanzos o A Estrada*, el grupo femenino ourensano del *Partido Galeguista de Ourense* y las *Mocedades Femininas Ourenšanas*.

Asimismo, existen grupos feministas gallegos de distintas ideologías políticas, los cuales son de carácter benéfico o derivados de asociaciones femeninas. Así que se crea en A Coruña un grupo perteneciente a la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y a la Cruzada de Mujeres Españolas. Entre las de izquierda republicana y socialista se hallan la Agrupación Femenina de Acción Republicana, luego *Agrupación Republicana Femenina da Coruña*; la *Agrupación Femenina do Partido Radical de Vigo*; la *Agrupación Femenina do Partido Republicano Radical Socialista de Pontevedra*; el Patronato Femenino de Ferrol; la Juventud Republicana de A Coruña; el Grupo Socialista Femenino de Ferrol y las Juventudes Femeninas Socialistas de la misma localidad. Entre las comunistas están las *Agrupacións de Mulleres Antifascistas* de Vigo, Ferrol y A Coruña, así como las *Xuventudes Comunistas Femininas da Coruña* (Blanco, *O contradiscurso* 63-64).

En el transcurso de la segunda fase feminista en Galicia, la cual se acusa a partir de finales de los sesenta, se da, como en España en general, un contraste claro entre un movimiento de mujeres muy precario y la existencia de un reducido círculo de mujeres

intelectuales que están al corriente de lo último que sucede en esos momentos en Europa y EE.UU., especialmente. De ahí que, hasta 1975, el caso particular gallego también se inscriba dentro de las líneas generales del retraso del estado español debido a las imposiciones de la dictadura franquista, el subdesarrollo económico, el poco peso del progresismo y el arraigo del tradicionalismo nacionalista en relación al sistema de sexo y género (Blanco, *O contradiscurso* 131-32).

Como ocurre en el contexto estatal, en Galicia se pueden distinguir durante la segunda fase feminista, como sostiene Blanco, tres etapas evolutivas básicas. La primera sería el momento de conformación, que aquí parece situarse esencialmente alrededor de la fecha simbólica de 1975, denominado Año Internacional de la Mujer. Una segunda, de eclosión, comprende desde los últimos años de los setenta hasta los primeros años de los ochenta. Finalmente, existe una tercera etapa de transformación, que se extiende hasta los noventa y su tránsito al siglo XXI (Blanco, *O contradiscurso* 132).

El año 1976 se considera el año del despegue del feminismo gallego. Dentro de dicho panorama, en un primer momento se forman los grupos y núcleos de mujeres que mantendrán las bases del feminismo gallego. Con posterioridad, durante el momento de eclosión social del movimiento, se llevan a cabo campañas unitarias, especialmente las que tienen lugar a favor del divorcio y de la legalización del aborto. Estas acciones reivindicativas continúan siendo promovidas por las coordinadoras de grupos feministas que se forman al efecto, tanto en el ámbito gallego como en otras ciudades de España. Posteriormente, a medida que avanzan los años ochenta, estas actuaciones se van diversificando y adquiriendo un carácter más puntual, centradas fundamentalmente en las agresiones sexuales en general y en la violación en particular, al tiempo que se acentúan las diferencias entre las distintas líneas feministas. En cuanto a organizaciones feministas gallegas establecidas a partir de 1976, destacan el *Movemento Democrático de Mulleres*, implantado desde 1968, la *Asociación*

Galega da Muller (AGM), fundada en 1976, y el colectivo de las *Feministas Independentes Galegas*, creado en 1978 (Blanco, *O contradiscurso* 132-33, 136, 138).

Las agrupaciones pioneras del feminismo de clase, partidarias de la autonomía organizativa y del asociacionismo unitario, son otras que se sitúan ideológicamente en la izquierda radical. Tienen como principal función la de compaginar la lucha antipatriarcal con la anticapitalista y la anticolonial. Un ejemplo a mencionar es la *Asociación Universitaria Para o Estudio da Problemática da Muller*, creada en Santiago de Compostela en 1976. Esta asociación se inscribe dentro del llamado feminismo de clase o de “tercera vía,” al que se ha aludido antes (Blanco, “Aproximación” 43).

En la segunda etapa de eclosión, cabe resaltar la importancia del feminismo independiente en Galicia. Tal como pormenoriza Blanco, en relación con la AGM se forman a lo largo de los años ochenta diversas agrupaciones dirigidas por el *Movemento Comunista Galego*, constituyendo una corriente de feminismo que edita desde 1982 la revista *Andaina*, de carácter político e informativo.¹¹ Dirigida por Nanina Santos, *Andaina* lleva durante su primera etapa (1983-1991) como subtítulo “Revista do movemento feminista.” A partir de 1991, se subtitula “Revista galega de pensamento feminista.” En el seno de la AGM surge en 1978 el feminismo radical autónomo con la división del *Grupo Feministas Independentes Galegas* (FIGA) (Blanco, *O contradiscurso* 138-39).

El colectivo FIGA lleva en su nombre la vocación nacionalista y feminista a través del símbolo de la *figa*, asociado a las brujas.¹² Tal postura viene definida en el primer punto de su doctrina: “Figa é un GRUPO IDEOLÓXICO FEMINISTA GALEGO que tenta denunciar,

¹¹ Con anterioridad a esta fecha, se habían publicado clandestinamente revistas como *Alborada* y *A muller en loita* desde 1968, al amparo del *Movimiento Democrático de Mulleres* (Blanco, *O contradiscurso* 133). La primera revista del período democrático, la cual ve la luz en marzo de 1982 es *A saia*. Sin embargo, su andadura termina en 1983, dando paso a *Andaina* y *Festa da Palabra Silenciada* (González Fernández, “Mulleres” 126).

¹² La *figa* es un gesto supersticioso que consiste en alargar el brazo, cerrando el puño y colocando el dedo pulgar entre el dedo índice y el dedo corazón. Mediante tal símbolo se pretendía ahuyentar el “mal de ojo”: es decir, el mal provocado a través de la mirada. En la Galicia de la Edad Media, la *figa* de azabache es utilizada como amuleto para los peregrinos que realizan el Camino de Santiago (Almazán 268-69).

ante as mulleres e a sociedade en xeral e desde o noso particular contexto nacional, non só as discriminacións sexistas de tipo formal senón especialmente as bases ideolóxicas do patriarcado que sitúan ao noso sexo baixo o poder multiforme do varón” (FIGA, “Feministas” 89). Dicha agrupación está articulada arredor de mulleres como Queizán, Pascuala Campos, Blanco, Luisa Postigo y Ana Fernández Puentes. El colectivo sigue dos líneas fundamentales. Una es propia de un grupo radical de autoconciencia, ubicado plenamente en los márgenes institucionales y representado por las arquitectas Campos y Fernández Puentes. La otra vertiente más pragmática se aglutina alrededor de la figura de Queizán y personalidades como Sabela Mouriz, Sabela Álvarez, Ana Romaní, Amanda Álvarez o Carmen Rábade, logrando incidencia ideológica y cultural. Dentro de la agrupación, hay que destacar la existencia de otra tendencia, el feminismo libertario de Blanco (Blanco, *O contradiscurso* 138).

La revista de FIGA, *Festa da Palabra Silenciada*, creada en 1983, tiene como misión promover la creación femenina en los distintos campos culturales, así como extender el pensamiento feminista (Blanco, *O contradiscurso* 139).¹³ Los objetivos de la revista, resumidos por Sharon Roseman, son “to provide a venue for the publication of women’s writings in general and feminist analysis in particular and to situate these and earlier works within the context of feminist readings” (44). Desde 1983 hasta 1998, FdPS es una revista elaborada íntegramente por mujeres en cuanto al diseño, la maquetación, las colaboraciones y el material gráfico. Su contenido se ha ido ampliando, reflejando, por un lado, una panorámica del pensamiento feminista y, por otro, explorando la literatura gallega con especial énfasis en la literatura de autoría femenina. Como señala Xosé Vincenzo Freire Lestón, esta revista es de gran importancia en el sentido de señalar un cambio de referentes teóricos para construir un espacio ideológico y cultural para las mujeres (144).

¹³ Para un estudio de *Festa da Palabra Silenciada* como un ejemplo de publicación alternativa que interviene en el debate del nacionalismo gallego, véase Sharon R. Roseman.

De manera semejante a la revista *Andaina*, FdPS tiene como otra de sus funciones principales la recuperación de la memoria de las mujeres. La diferencia más evidente entre ambas revistas es que la primera se centra en el movimiento feminista, mientras que la segunda se caracteriza por seguir, desde sus inicios, una línea de pensamiento y de creación feministas, para constituirse en una plataforma única (González Fernández, “Crítica literaria” 504). FdPS trata de mostrar la escritura diferenciada de las mujeres, la que se aleja del tradicional canon literario masculino. En este sentido, el propio título de la publicación sugiere la vocación con la que nace: sacar de su oscuridad a la palabra—a la escritura—, la cual ha sido un elemento de poder a manos del patriarcado, que ha marginado y silenciando las obras femeninas. De ahí que la recuperación de las voces de las mujeres resulte ser un motivo de celebración o de una fiesta. Desde sus inicios, en sus páginas han tenido cabida las obras de mujeres procedentes de diversos ámbitos culturales.¹⁴ Es importante subrayar la presencia de las “académicas,” porque la aparición de esta revista significa el inicio de un proyecto de construcción de una literatura feminista gallega, tanto de creación como de crítica. En sus páginas confluyen diversos aspectos que caracterizan el feminismo cultural de los años ochenta, tales como el independentismo, el nacionalismo, la sororidad y el optimismo (González Fernández, “Crítica literaria” 505).

Es indudable la relevancia de reproducir aquí la introducción del primer número de la revista de 1983, escrita por Queizán. Considerada como manifiesto de intenciones, se exhorta a la creación para la consecución de una cultura que propicie una identidad femenina y que recupere la historia silenciada de las mujeres. Merece especial atención la última frase, la cual subraya el deseo de conseguir, mediante la escritura, a la par de la libertad femenina, la libertad de Galicia y su lengua.

¹⁴ Un ejemplo sería el número 11, titulado *As novísimas pintoras galegas* y dedicado a la pintura femenina.

INTRODUCCIÓN

A palabra e a escrita foron desde sempre elementos de poder, úteis de marxinação. O don da palabra foi utilizado como arma diferencial e a voz das mulleres foi negada e silenciada ao longo dunha historia masculina.

Para nós é unha festa celebrar o día das letras galegas espallando as nosas palabras, hoxe recuperadas, incidindo no mundo da cultura. Pero non nunha cultura con maiúscula, patrimonio de poucas, nun mundo que nos desprestixia e denigra, nun mundo que nos reserva os peores traballos e os máis denigrantes roles nun mundo que nos anula e nos pecha.

Desexamos unha cultura que nos abra novos mences que nos permita desenvolver a propia creatividade que nos facilite a identidade e o coñecemento de nós mesmas que nos axude a saír da alienación secular que nos libere do autoodio e da marxinação que recompoña o noso pasado omitido e afogado.

Para abrírnos a un futuro onde o progreso non signifique destrución, desastres e guerras, onde a riqueza non estea baseada na explotación onde Galiza sexa tan independente e insumisa coma nós.
(Queizán, “Introducción” 1)

Según González Fernández, se acusan tres etapas en la trayectoria de esta revista, atendiendo a criterios como la temática y la elección de autoras. La primera etapa, que González Fernández denomina *intervención no canon galego* (intervención en el canon gallego), abarca los seis primeros números publicados desde 1983 a 1989. En dichos números, se encuentran monográficos efectuados por académicas que orientan el camino hacia la creación de un espacio propio para las escritoras. Entre sus labores prioritarias destacan la relectura crítica de las escritoras así como el cuestionamiento del canon gallego. Así, partiendo de escrituras fuertes y comprometidas, se propone la revisión de la obra de de Castro desde el feminismo nacionalista (nº 2, 1985) y la canonización de Torres como el modelo de escritora gallega moderna (nº 4, 1987). Se lleva a cabo también la recuperación

crítica de dos escritoras como precursoras: Herrera Garrido y Pardo Bazán. Sin embargo, no serán consideradas como modelos por ir en contra de los preceptos del feminismo gallego: Herrera Garrido, por su antisufragismo y conservadurismo, y Emilia Pardo Bazán por su antinacionalismo (González Fernández, “Crítica literaria” 505).

La segunda etapa de FdPS, considerada por González Fernández como *subversión do imaxinario e diversificación* (subversión del imaginario y diversificación), comprende las ediciones de 1991 a 1997 (números 7-13), que se centran en el desarrollo de un pensamiento crítico feminista y nacionalista. Los monográficos versan sobre la mujer y el poder, prevaleciendo temas como el erotismo (nº 8, 1991), el colonialismo y el sexismo (nº 9, 1992), así como la cuestión del feminismo nacionalista a través del mito clásico de Antígona (nº 10, 1993). En este período se opta por abrir campo a otros ámbitos aparte de la literatura, produciéndose un retorno al cultivo del ensayo que domina en la década de los setenta (González Fernández 506-07).

Sobresaliente de la tercera etapa señalada por González Fernández, que empieza con el número 14 (1997), es el tema de la *superación do ghetto* (superación del guetto) femenino con la inclusión de autores masculinos. Sin embargo, la revista ha sido y sigue siendo una plataforma excepcional para la creación de crítica feminista y para la conformación y legitimación de la escritura feminista y nacionalista. Constituye un referente fundamental para la construcción de un discurso subversivo y contrario al poder,¹⁵ porque sus escritoras se apropian del poder de la palabra autoafirmándose y siendo conscientes de participar en un sistema cultural alternativo (González Fernández, “Crítica literaria” 505; “Mulleres” 135-36).

En el último cuarto de siglo, FdPS se ha convertido en una “Publicación Galega de Mulleres” (subtítulo que le acompaña desde el nº 4, 1987), consolidada y relevante dentro del contexto literario feminista gallego. Algunas de las causas que han hecho posible este logro

¹⁵ Con respecto a tal subversión, se tratan también temas como la abolición de la prostitución (nº 17, 2002) o la violencia de género (nº 23, 2007).

son su contribución a la fijación de los textos canónicos de las mujeres en Galicia (González Fernández, *Elas* 71), su publicación periódica anual, el uso exclusivo de la lengua gallega, y su difusión y mantenimiento de una ideología racionalista, feminista e independiente que no renuncia a la pluralidad de los colaboradores (Queizán, “Feministas Independentes” 2-3). En esta tercera etapa de FdPS, se ratifica una mayor presencia de las mujeres en los distintos ámbitos del entramado literario.

Además de FdPS, en 1996 aparece otra revista anual, *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, una nueva publicación coordinada por Blanco y Claudio Rodríguez Fer, la cual pretende ofrecer visiones sobre la “vida no seu sentido máis integral e pluricultural, aínda que sempre en conexión con manifestacións creativas preferentemente literarias e dende unha perspectiva de avanzada radicalmente aberta, crítica, independente e libertaria” (“Presentación” 9). Al mismo tiempo, FdPS y *Andaina* continúan su publicación y comienzan nuevas etapas. Tales revistas son decisivas en el desarrollo de la creación feminista, ya que contribuyen como medios de expresión de la producción literaria (González Fernández, “Mulleres” 191-92).

Sin embargo, y como se verá en el apartado siguiente sobre las narradoras gallegas, el desarrollo de la autoría femenina es mayoritario en la poesía. Los demás géneros se han ido conquistando poco a poco, propiciando la presencia de escritoras en la *Real Academia Galega*. La primera mujer en ingresar en la Real Academia Galega es Olga Gallego en 1986. Diez años más tarde, lo hará Luz Pozo Garza, seguida de Torres en 2001, Rosario Álvarez en 2003 y Margarita Ledo Andión en 2008. No obstante, las escritoras tienen una menor presencia en el *Día das Letras Galegas*.¹⁶ De las cuarenta y cuatro ediciones celebradas, sólo se encuentran tres escritoras homenajeadas: Rosalía de Castro (1963), Herrera Garrido (1987) y María Mariño (2007) (Agra Romero, “Donas” 102).

¹⁶ Desde 1963, fecha del centenario de la publicación de *Cantares gallegos*, se celebra el *Día das Letras Galegas*, ocasión en la que se destacan a los principales creadores de obras en gallego.

Como se ha notado con anterioridad, el congreso de Granada en 1979 supone la aparición del feminismo independiente en España. A partir de 1982 el movimiento feminista en Galicia experimenta un período de eclosión, ya que consigue encauzar la actividad reivindicativa, propiamente política y de intervención social que se articula alrededor de la AGM y su boletín, *Andaina*, hacia una vertebración del discurso literario de mujer, en el que FIGA desempeña una gran labor. Como señala Agra Romero, el feminismo gallego estará atravesado por la cuestión nacional, al tener que afrontar la relación entre nacionalismo y su proyecto de emancipación (“Donas” 98).

Con todo, a mediados de los ochenta aparecen las organizaciones nacionalistas, las socialistas y las conservadoras. Un ejemplo de colectivo anarquista y libertario gallego es el Colectivo de “Mulleres Livres.” El feminismo nacionalista padece en su seno los mismos problemas que afrontan los partidos nacionalistas. Entre 1985 y 1990 surgen una serie de organizaciones feministas mixtas o independientes, entre las que destaca una nueva asociación feminista, *Mulleres Nacionalistas Galegas* (MNG), organización integrada en el *Bloque Nacionalista Galego* (BNG) a través de una representante en su *Consello Nacional* (Agra Romero, “Donas” 97). MNG tiene una Asamblea Constituyente en noviembre de 1986 y desde mayo de 1987 a marzo de 1988 publica tres ediciones de la revista *Area*. En marzo de 1988 las militantes relacionadas al BNG abandonan MNG, grupo al que pertenecen las independentistas. Entre ellas figuran muchas integrantes de la *Fronte Popular Galega* y las relacionadas con la escisión que se produce en el seno de la UPG y del BNG, dando lugar al Partido Comunista de Liberación Nacional. En 1988, MNG gana la autonomía, sin depender como consecuencia de ninguna otra organización política.

Contrariamente a lo que acontece a nivel estatal, no es hasta avanzada la década de los ochenta cuando el PSOE funda organizaciones gallegas de mujeres.¹⁷ Entonces aparecen los

¹⁷ En el ámbito estatal el PSOE funda en 1976 el colectivo Mujer y Socialismo (Blanco, “Aproximación” 42).

primeros grupos de mujeres progresistas, como *Mulleres Progresistas* de las ciudades de Vigo y de Santiago de Compostela, o la *Federación Galega de Mulleres Progresistas* en 1993 (Blanco, “Aproximación” 42). Hacen su aparición también las primeras organizaciones de *Mulleres rurais*, *Mulleres cristiás* o *Mulleres antimilitaristas*. Sin embargo, las polémicas entre el feminismo de la diferencia, el feminismo institucional y otra línea independiente y de clase generan un período de deflación, que resulta en los noventa en una menor presencia pública del movimiento feminista en el ámbito político y en una pérdida de unidad. La manifestación del 8 de marzo deja de ser unitaria de 1987 a 1997, excepto en Vigo (Agra Romero, “Donas” 97).

Por lo tanto, a finales de la década de los ochenta, y de modo paralelo que en el resto de España, el feminismo gallego se institucionaliza, sobre todo a través de la política de izquierdas. La interacción entre el movimiento feminista gallego y las mujeres de los partidos políticos fructifica la inclusión de las demandas de las mujeres a la agenda del ámbito público, tanto de la Administración central como Autonómica (Agra Romero, “Donas” 98). Tal hecho lleva a varias iniciativas, como la de *Esquerda Galega* para crear el *Instituto Galego da Muller*, o la que presenta el BNG con respecto a la ampliación de la ley del aborto. De esta manera, se encuentran en los ayuntamientos socialistas de las principales ciudades *Consellerías da Muller*, destinadas a la promoción de la mujer. A finales de los ochenta, la *Xunta de Galicia*, que rechaza la creación del *Instituto Galego da Muller*, da el visto bueno a la fundación, a partir del 9 de junio de 1988, de una *Comisión Interdepartamental da Muller* y cuenta desde el 14 de enero de 1991 con el *Servizo Galego de Promoción da Igualdade do Home e da Muller* (SGPIHOM), adscrito a la *Consellería de Traballo e Benestar Social* y posteriormente a la *Consellería de Familia, Muller e Xuventude* (Blanco, *O contradiscurso* 137-38).

En el Gobierno de la Xunta de Galicia de 2005 a 2009, formado por la coalición entre el BNG y Partido Socialista de Galicia (PSdG), con Emilio Pérez Touriño como Presidente y Anxo M. Quintana González como Vicepresidente, se hace evidente la importancia que se le concede a la igualdad entre el hombre y la mujer al crear la *Vicepresidencia da Igualdade e do Benestar*. Dicha institución supone un paso muy importante en la consecución de tal objetivo con un plan específico y consensuado, el *V Plan do Goberno para a igualdade entre mulleres e homes 2007-2010*, en el que se implican institucionalmente todas las *Consellerías* y Departamentos de la Xunta de Galicia. Este Plan tiene como objetivos principales entender el género como un principio transformador de las políticas públicas gallegas y configurar actuaciones que procuren cambios en los intereses estratégicos de las mujeres de cara a la igualdad. Al mismo tiempo, implica a los hombres, tanto para la consecución de oportunidades como para los beneficios que propiciarán el bienestar social.

En el ámbito extraacadémico se crean algunos centros de documentación y difusión feminista, como el *Grupo de Estudos sobre a Condición da Muller* “Alecrín,” que existe en Vigo desde 1986. Dicha asociación lleva adelante un Club de Lectora, administra los premios feministas “Alecrín” y “Alacrán,” y gestiona casas de acogida para mujeres y unidades de atención a las mujeres prostituidas. Otro ejemplo es el *Centro de Documentación da Muller* “Rosalía de Castro” del Ayuntamiento de Oleiros. Destacan asimismo iniciativas como la creación de premios para estudios sobre variados aspectos de la realidad femenina, como el Premio “8 de marzo” de Ensaio, convocado por la *Secretaría da Muller* de la *Confederación Xeral de Traballadores Galegos* en colaboración con la *Consellería da Muller do Concello de Vigo* en 1992. Por su parte, el ayuntamiento de Santiago de Compostela crea en 1993 el Premio de Investigación “Xohana Torres” para estudios relacionados con las mujeres gallegas (Blanco, *O contradiscurso* 140-43), el cual lleva el nombre de una de las escritoras estudiadas en esta tesis.

En cuanto al período más reciente del feminismo en Galicia, que abarca desde la década de los noventa hasta nuestros días, Blanco apunta a un fenómeno todavía moderado, atrasado y minoritario, dado que sólo un reducido número ha participado y participa con marcada radicalidad para llegar a conseguir un importante movimiento social, acorde con los avances feministas del momento. En cuanto a la oposición, el antifeminismo opta por la polémica abierta en contadas ocasiones, obligando al feminismo a hacer lo mismo (Blanco, *El contradiscurso* 62). En semejante contexto sobresalen hechos puntuales, como la reactivación de las acciones unitarias del movimiento feminista o la movilización de la *Marcha Mundial das Mulleres* a partir del año 2000, para la que se crea un himno propio, “Marchando máis alá,” con letra de Blanco y voz de Pilocho. También, en 2004, Vigo acoge la marcha Europea de Mujeres (Agra Romero, “Feminismo” 454). Posteriormente el feminismo concatena, en tiempos más recientes, con el antimilitarismo (contra las guerras de Irak, del Golfo o de los Balcanes), el pacifismo y la ecología, sobre todo tras la tragedia del derrame de petróleo proveniente del *Prestige* en las costas gallegas.¹⁸ Significativo es el lema coreado por las mujeres en una manifestación del 8 de marzo contra la catástrofe del petrolero, destacado por Agra Romero: “Nin guerra, nin machismo, nin mareas. Nunca máis chapapote patriarcal” (“Donas” 97-98).

Dada la debilidad del movimiento feminista gallego y la inexistencia de la política autonómica en el campo del feminismo académico, la articulación de estudios feministas y de género en las universidades gallegas es muy lenta. Habrá que esperar al año 2000 a la creación de la *Cátedra Caixanova de Estudos Feministas* de la *Universidade de Vigo*, al *Seminario Interdisciplinar de Estudos Feministas* de la *Universidade da Coruña* y al *Centro de Investigacións Feministas e Estudos de Xénero* (CIFEX) de la *Universidade de Santiago de Compostela* (Agra Romero, “Donas” 100).

¹⁸ El 19 de noviembre de 2002 se produce el hundimiento del petrolero *Prestige*, cargado con 77.000 toneladas de fuel, convirtiéndose en la mayor catástrofe económica y ecológica de España. Para más información sobre esta catástrofe ecológica, véase <www.elmundo.es/especiales/2002/11/ecologia/prestige/cronologia.html>.

A la luz de la particular historia del movimiento feminista gallego, la conformación de un espacio literario feminista a partir de 1975 se presenta de una forma gradual y sosegada. Desde 1975 se produce un período de concienciación, al que le sigue uno de consolidación y ya, finalmente, otro de diversificación que abarca hasta la actualidad. El desarrollo de la literatura escrita por mujeres, enfocado en el género narrativo, ocupará las siguientes páginas.

2. Historia de la narrativa gallega escrita por mujeres.

En términos generales, en la historia de la literatura gallega se pueden distinguir tres períodos fundamentales. La primera es la del esplendor medieval de la lírica gallego-portuguesa en un contexto monolingüe hasta la mitad del siglo XIV, cuando se introduce en Galicia el castellano. La segunda, referida a la decadencia, abarca los llamados *Séculos Escuros* (Siglos Oscuros) (finales del siglo XV, XVI, XVII y XVIII), en la que se da el caso de bilingüismo diglósico. La tercera, el *Rexurdimento*, que se desarrolla a mediados del siglo XIX, se refiere a la etapa de recuperación y consolidación de una literatura con pretensiones de carácter nacional. Es entonces cuando se acelera un movimiento regaleguizador de resistencia así como el despertar político diferencialista, para cuyos fines la literatura es una herramienta muy importante.¹⁹ De esta manera, el desarrollo de la literatura gallega desde la Ilustración va a la par con el movimiento galleguista, así como la particular historia de la literatura de mujeres lo está con el movimiento feminista (Blanco, *Sexo* 67-68).²⁰

Dado que este estudio versa sobre la obra narrativa de cuatro escritoras, para poder situarlas dentro de su marco sociohistórico es preciso hacer un breve recorrido histórico de la

¹⁹ Para una primera aproximación al hecho histórico del galleguismo, véanse J. C. Bermejo et al. y Sharif Gemie. Sobre el fenómeno de los nacionalismos en el estado español, véase Granja, Beramendi, y Anguera. Sobre la conformación del nacionalismo gallego, véanse Beramendi, “El galleguismo: del regionalismo al nacionalismo,” “El galleguismo entre la clandestinidad y el exilio,” “El nuevo nacionalismo gallego: de la ruptura a la participación,” “La dinámica truncada del Partido Galeguista,” y “Provincialismo gallego y nación española,” además de Ramón Máiz, “The Open Ended Construction of a Nation: The Galician Case in Spain” y “Raza y mito céltico en el origen del nacionalismo gallego.”

²⁰ Para una visión panorámica de la historia de la literatura gallega en general, véanse *Literatura galega* de Anxo Tarrío Varela e *Historia da Literatura Galega* de Vilavedra.

narrativa gallega escrita por mujeres desde el Rexurdimento, el cual constituye el inicio de la literatura gallega moderna, hasta nuestros días. Puesto que se analizarán obras de literatura juvenil y de ensayo en los capítulos sobre Queizán, Blanco y Moure, aludiré brevemente a estos géneros en mi repaso. Para efectuar mi resumen, me apoyaré en la propuesta canónica de Blanco contenida en su trilogía (1991-1994), la cual incluye a las escritoras de todos los géneros hasta el año 1992. Asimismo, respaldaré mi discusión en los artículos de Vilavedra sobre la narrativa gallega en general y en la división que establece González Fernández a partir de 1975. Es en este momento que se produce una confluencia de escritoras pertenecientes a generaciones diferentes, las cuales tienen en la revista feminista, *Festa da Palabra Silenciada*, su arma de expresión.

Sin embargo, antes de atender a la delimitación de las distintas generaciones de escritoras gallegas, se hace evidente la importancia de estudiar el proceso de construcción del espacio femenino y de la literatura feminista, además de su diversificación a partir de 1975. Debido a la escasez de autoría femenina en el género narrativo hasta finales del siglo XX, mencionaré a las escritoras más relevantes con independencia de su militancia feminista. Por lo tanto, se aludirá tanto a las narradoras “femeninas”—aquéllas cuyos textos están centrados en la mujer, sin ofrecer vinculación con la política feminista—, como a las escritoras “feministas”—aquéllas cuya obra está enraizada de una manera u otra en el movimiento de liberación de la mujer—(Coward 230-32). La literatura feminista según Queizán es aquella “que deixa de referirse á lei do outro para buscar outras identidades, inventar outra historia, presentar outras vivencias. Es “tomar a palabra conscientemente como muller” (“Parir” 104).

Blanco es la autora de la primera visión global de la literatura gallega de autoría femenina, la cual desarrolla en tres libros: *Literatura galega de muller* (1991), *Escritoras galegas* (1992) y *Libros de Mulleres (para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)* (1994). Dicha académica lleva a cabo una descripción histórica muy general que

se asienta en dos criterios fundamentales: la lengua empleada y el sexo.²¹ Al inicio de su análisis, Blanco alude brevemente a dos etapas: la del *baleiro medieval* (vacío medieval) durante los siglos XII-XIV y el *escuro agromar* (oscuro resurgir), desde el siglo XV al XVIII. En la primera, cabe resaltar que, aunque se produce un gran auge de la cultura gallega, la presencia femenina es totalmente ausente (Blanco, *Escritoras* 45-47). En cuanto a la segunda etapa, y durante el silencio de los llamados Séculos Escuros (XV-XVIII), existe paradójicamente una muestra de autoría femenina en el siglo XVI. Se trata de un poema corto en gallego de Isabel Castro y Andrade, Condesa de Altamira, que apareció en *La Araucana* (Madrid, 1589). Sin embargo, hay quien discute su pertenencia a la literatura gallega al ubicar el texto en la portuguesa (Couceiro Pérez 283-298), consideración que retrasaría la aparición de la autoría femenina en la literatura gallega hasta el siglo XVIII, con la aportación de la ilustrada Francisca de Isla y Losada (Blanco, *Literatura* 314-15).

Después de estos dos primeros períodos, Blanco alude a tres etapas más. La primera iría desde 1800 a 1936 y constituye el llamado *floremento en torno a Rosalía* (floreimiento en torno a Rosalía), que coincide con el resurgir de dos movimientos en Galicia: el feminismo y el nacionalismo. En la historia de la literatura gallega, tal y como es construida por el movimiento diferencialista gallego, se convierte a de Castro, como ya se ha señalado, en la iniciadora del Rexurdimento literario con la publicación en 1863 de *Cantares gallegos*, el primer libro de poesía escrito enteramente en gallego. Además de ser la primera escritora que publica en gallego, de Castro es la figura fundacional de la literatura gallega y, por tanto, la madre simbólica de la nación gallega. Aunque de Castro ha sido valorada mayoritariamente por su obra lírica escrita en gallego, escribe casi la totalidad de su obra narrativa en castellano (*Escritoras* 53-57).²² Así, se puede encontrar en gallego un solo

²¹ Para otro estudio valioso sobre la literatura de autoría femenina en Galicia, véase Kathleen McNerney y Cristina Enríquez de Salamanca.

²² En castellano de Castro publica *La flor* (1857), “Lieders” (1858) y *El Álbum de El Miño* (1858). Estas tres obras comparten una temática que versa acerca de la precaria situación de las mujeres, su falta de libertad y la

ejemplo de narrativa, el *Conto gallego*, basado en un relato oral, el cual es publicado como folleto del periódico coruñés, *El Avisador*, en 1864 (Noia, “La narrativa” 244). Obra silenciada por la crítica de la época, vuelve a publicarse en el *Almanaque Gallego* de Buenos Aires en 1923 por Manuel Castro y López y, más tarde, en un artículo por Fermín Bouza Brey titulado “Miscelánea. Escritos no coleccionados de Rosalía de Castro, VI. Conto galego” (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 296).²³

Varias hipótesis intentan explicar esa ocultación. Entre ellas está la de Noia, quien arguye que es debida a razones que “posiblemente tengan que ver con que el relato estuviese escrito en la lengua utilizada por las clases populares, considerada incorrecta para la narrativa” (“La narrativa” 244). Por su parte, María do Carme Ríos Panisse ha cuestionado la autoría de de Castro en un artículo publicado en la revista *Grial*, donde resalta el hecho de que una escritora defensora de los derechos de las mujeres en otras obras escribiera un “conto misóxino de ton bastante superficial e prosmeiro no que se pon en seria dúbida a honradez e sinceridade das mulleres, xeneralizando ademais dun xeito un tanto banal . . .” (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 296). Otra opinión viene proporcionada por Marina Mayoral, al aseverar que la explicación del tema del odio a la mujer se debe a que la poeta “tomaría o tema do patrimonio oral e o elaboraría minimamente para non lle restar, precisamente, nin borra-los trazos populares que encerraba” (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 296). En cuanto a Blanco, considera que el cuento descubre las bases de la misoginia, así como la construcción patriarcal de los estereotipos genéricos tradicionales (*Sexo* 65).

defensa de dicha libertad en la vida y en el arte. En su novela, *La hija del mar* (1859), así como en el ensayo “Las literatas. Carta a Eduarda” (1866), se vuelve a mostrar el carácter pesimista de la autora sobre la situación de la mujer. *Flavio* (1861) repite una temática semejante (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 270-72). Completan su obra en castellano la novela *El caballero de las botas azules* (1867) y, en poesía, *En las orillas del Sar* (1884) (Blanco, *Literatura* 43). Para más detalle en cuanto al feminismo literario de de Castro, véanse Blanco, “A problemática social da escritora na obra rosaliana” y “Rosalías,” además de Kathleen N. March, *De musa a literata: feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro* y “Rosalía de Castro: escritora de su tiempo.”

²³ Dicho artículo se publica en los *Cuadernos de Estudios Gallegos* (tomo II, 1946), momento desde el cual aparece en la bibliografía rosaliana (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 296).

Otro aspecto fundamental en cuanto a de Castro es la constancia que tiene como escritora, la cual sorprende si se tiene en cuenta la situación problemática de las escritoras en la sociedad de la época (Blanco, *O contradiscurso* 66). Entonces, apenas se encontraban escritoras y muchas utilizaban pseudónimos masculinos, dada la acogida hostil que las obras de autoría femenina recibían (Blanco, *Literatura* 44). De Castro era muy consciente de que trabajaba en un lugar marginado, en una lengua rechazada por muchos, y en una condición propia, la de ser mujer, que no la ayudaba a divulgar su obra. De esta manera, a través de sus escritos, se puede apreciar cómo de Castro es una verdadera precursora del feminismo moderno (Tarrío Varela, “Rosalía” 31: 297), tal como ha sido reconocida en el panorama cultural gallego, español y occidental a partir de los años setenta del siglo XX. De hecho, en la década de los ochenta comienza la visión crítica de la llamada “Rosalía-Virginia” por Rodríguez Fer, en la que de Castro encarna la imagen de escritora que, como Virginia Woolf, inspira la libertad de las mujeres (Rodríguez Fer, “Rosalía” 4-5; Blanco, *Sexo* 70-71).²⁴

En el primer tercio del siglo XX aumenta la presencia femenina en la literatura gallega, propiciada no sólo por el “fenómeno Rosalía” sino también por la mayor incorporación de la mujer a la vida pública. No obstante, a pesar de que en la literatura gallega se vive un momento de relativo esplendor, no se encuentran escritoras relevantes porque, como apunta Ricardo Carballo Calero, de Castro no crea escuela (493). Sin embargo, cabe mencionar a Herrera Garrido (1868-1945), una de las escritoras más importantes del período llamado de transición entre la narrativa de la Xeración Nós y la posguerra, aunque en su momento es desconocida, al ser su obra infravalorada por los miembros de la Xeración Nós (Noia, “La narrativa” 248).

Autora de obras de poesía y narrativa, tanto en gallego como en castellano, Herrera Garrido escribe también un largo ensayo de marcado carácter antifeminista, “A muller

²⁴ Para una lectura más pormenorizada de la plurisignificación de la figura de de Castro, así como su influencia, véase Blanco, “La escritura matrilineal galaica: Luz Pozo Garza habla a Rosalía de Castro.”

galega,” escrito en 1916 y publicado en 1921 en la revista *Nós*. Autora de su tiempo, en dicha obra Herrera Garrido presenta un modelo de mujer-virgen y mujer-madre adornada con las virtudes de caridad, amor y sacrificio por su familia. De esta forma, defiende la tradicional distinción de los papeles sexuales que se basan en la desigualdad de los derechos, lo cual explica su crítica al movimiento sufragista (Blanco, *Literatura* 71). Sin embargo, dicho ensayo posee la importancia histórica de ser el primero en tratar a la mujer gallega desde una perspectiva gallega y femenina (Blanco, *Literatura* 75).

En gallego, además de tres libros de poesía, Herrera Garrido publica en 1920 la primera novela escrita por una mujer, *Néveda. Historia dunha dobre seducción*. Con respecto a esta obra, Noia subraya la relevancia de “reconocer el entusiasmo y la valentía de esta escritora por haber hecho el esfuerzo de construir una novela en gallego de hondo lirismo y muy elaborada estilísticamente, pese a tratar un argumento de folletín romántico . . .” (Noia, “La narrativa” 247). Posteriormente, saldrán a la luz dos relatos cortos, *A y-alma de Míngos* (1922) y *Martes d’antroido* (1925), aparecidos en las colecciones *Céltiga* y *Lar*, respectivamente (“La narrativa” 247). En general, la producción de Herrera Garrido presenta una visión tradicional de los sexos, debido a su conservadurismo (Blanco, “Literatura gallega” 33). No obstante, es admirable, como afirman Noia y Ventura, que esta escritora eligiera el gallego en su obra narrativa cuando era una lengua con poca tradición literaria, además de escribir desde una posición social insólita dentro de la literatura gallega, la de la mujer burguesa conservadora (Noia, “Introducción” 15; Ventura 32: 218).

Después del inciso que va desde 1936 hasta 1950, Blanco demarca una segunda fase, la de progresiva incorporación, la cual abarca desde 1950 hasta la década de los ochenta, en la que se produce una lenta incorporación de la mujer a la literatura. En esta época se encuentran sobre todo escritoras letradas, habiendo un predominio de maestras. Blanco subdivide este período acorde con la situación política: una primera etapa constituida por la

dictadura franquista y otra posterior de la Transición y democracia, coincidente con la segunda oleada del feminismo. Dentro de estas etapas políticas, se diferencia entre varias generaciones, bajo los rótulos de *pervivencia do feminino tradicional* (pervivencia del femenino tradicional), *percura da igualdade* (procura de la igualdad) y *cara un diferencialismo e igualitarismo críticos* (hacia un diferencialismo e igualitarismo críticos) (*Escritoras* 73-90).

Explica Blanco que en esta primera etapa postbélica, la de la pervivencia del femenino tradicional, se dan a conocer escritoras, sobre todo poetas, pertenecientes a las dos generaciones de posguerra, las cuales presentan rasgos comunes. A estas dos promociones pertenecen las escritoras nacidas en las primeras tres décadas del siglo XX, quienes se caracterizan por una continuidad en cuanto a los modelos ideológicos y estéticos. En este período sobresalen escritoras como Pura Vázquez (Ourense, 1918-2006), Luz Pozo Garza (Ribadeo, 1922-) o María do Carme Kruckenberg (Vigo, c. 1926-), que usan el castellano como lengua literaria, tanto por su formación como por la situación de supresión lingüística bajo el franquismo. Aunque bilingües, muestran una gran dedicación literaria en la lengua gallega. A partir de los años ochenta, estas mismas escritoras se mueven hacia un monolingüismo en gallego, gracias a la nueva situación política, la de democracia, que promulga la oficialización de la lengua, a la vez que su normativización y la progresiva normalización de la cultura gallega. Según Blanco, la autoría femenina en estos años responde a una situación de multimarginalidad, la cual radica en el hecho de escribir en una lengua minorizada y mayoritariamente en un género considerado menor (bien la poesía, bien la literatura infantil y juvenil) (*Escritoras* 73-75).

En contraste con la presencia escasa de mujeres en la narrativa, en los años sesenta se empiezan a sentar las bases de la literatura juvenil e infantil de autoría femenina, destacando la participación de escritoras que son maestras de escuela. Tal hecho propiciará en la década

de los ochenta la eclosión del género debido a la introducción del gallego en el sistema escolar a partir de 1979 (Vilavedra, “Unha achega” 146). En esta etapa la primera obra publicada es *Contos que van prá feira* (1962) de Edelmira Cacheda Otero (Blanco, *Literatura* 195-97). Otros textos son *Rondas de norte a sur*, *Versos pros nenos da aldea* (1968) de Pura Vázquez y *Polo mar van as sardiñas* de Torres (1968). Tales autoras son fundamentales por haber introducido en este género dirigido a la juventud otras variedades genéricas, como verso, prosa, lírica, narrativa y teatro. A las escritoras anteriores es necesario añadir a Dora Vázquez y María Victoria Moreno Márquez (Blanco, *Libros* 45-46).

La segunda generación de posguerra, que Blanco denomina procura de la igualdad, consta de las escritoras nacidas en la década de los treinta, que promueven un discurso gallego de mujer, importante para la consecución de la igualdad (Blanco, *Escritoras* 79). En los años sesenta y especialmente en los setenta se produce un fenómeno que lleva a una consolidación del “nós feminino” (nosotras femenino), el momento en el que nace la “irmandade do nosoutras” (la hermandad de nosotras). Mediante esta frase se indica el propósito de que la femineidad funcione como elemento aglutinador de identidad y cohesión, al tiempo que se descubre la especificidad de la experiencia entre las mujeres y sus conexiones individuales. Dicho descubrimiento se traduce en el intento de crear una unión política y, en el ámbito de la literatura, de potenciar al máximo la participación de la mujer (Blanco, *O contradiscurso* 164). En cuanto a las técnicas empleadas, cabe destacar un cierto aperturismo, mientras que una diversidad temática rompe con el sentimentalismo de la etapa anterior. En la narrativa se acusa la incidencia en la literatura gallega del *nouveau roman français*, denominado en Galicia la *Nova Narrativa Galega*, cuyo influjo se puede constatar en *A orella no buraco* (1968) de Queizán y, según varios/as autores/as, en *Adiós María* de

Torres.²⁵ Dicha corriente constituye el primer intento colectivo de renovación radical desde un punto de vista temático y técnico. Sus principales características son la casi inexistencia de un argumento coherente, la multiplicidad de voces narrativas, el empleo del monólogo interior, la transgresión de los límites temporales y espaciales, la concepción del ser humano como un ente sin identidad, desequilibrado o traumatizado, y la descripción minuciosa (Vilavedra, *Historia* 253-54, 256-57).

En la tercera y última generación de posguerra, denominada por Blanco cara un diferencialismo e igualitarismo críticos, se agrupa a las escritoras del período de la Transición y democracia bajo una misma categoría. Allí se encuentran las escritoras nacidas en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, quienes afrontan su papel como escritoras y gallegas bien dando primacía a su reivindicación nacionalista, bien a la feminista (Blanco, *Escritoras* 85-86). Esta última etapa de Blanco se encuentra dentro de la propuesta de tres etapas entre 1975 y 1997 ofrecida por González Fernández. Tales fases constarían de una primera, de concienciación (1975-1981), en la que se produce una proliferación de ensayística de carácter feminista; una segunda, de legitimación (1982-1990), en la que el enfoque es la reapropiación de la historia de las mujeres y una tímida diversificación de género, y, finalmente, una tercera, de subversión y diversificación (1991-1997), con protagonismo de la poesía (“Crítica literaria” 503). A continuación, me propongo delinear los rasgos principales de dichas fases, debido a las matizaciones que aportan al panorama ya esbozado.

²⁵ El término *Nova Narrativa Galega* se refiere a un conjunto determinado de autores/as y de obras publicadas en Galicia en las décadas de los cincuenta y sesenta. Como indica Noia, en general los/las escritores/as que se adscriben a dicha corriente tienen muy presente el tema de la dictadura franquista, buscando huir de su represión de la identidad gallega. Por lo tanto, en la mayoría de los casos, intentan apartarse de los temas de Galicia y de la realidad contemporánea. Cabe resaltar que una de las diferencias entre la generación de los Novísimos de los años 50 en la literatura española y los nuevos narradores gallegos es que, aunque todos ellos son imitadores de las fórmulas de narrativa europea, los gallegos practican la introspección analítica y la huida de mundos concretos, mientras que los españoles, en general, sí que representan esas realidades concretas (Noia, “A narrativa” 34: 100-02).

La primera etapa de concienciación comienza con la celebración en 1975 del Año Internacional dedicado a la mujer y con el final de la dictadura de Franco. En esta etapa se difunde la idea de la importancia del componente femenino en la cultura gallega y se considera el nacionalismo y el feminismo como dos casos claros de colonización. Así, se ensalza la figura de de Castro como modelo y los prototipos femeninos tradicionales de mujer rural o viuda de vivo son utilizados de una forma negativa, como ejemplos de marginación, colonización y explotación (González Fernández, “Crítica literaria” 503-04).

Es mediante el ensayo, sobre todo, que se intenta dar una identidad genérica común y comprometida. En este período se publican los ensayos gallegos pioneros sobre el feminismo, como *Cartas a Rosalía* (1981) de Teresa Barro. En este contexto sobresale Queizán, quien, en su primer ensayo de 1977, “A lingua galega e a muller,” equipara la situación nacional y lingüística con la condición de la mujer, combinando aportaciones del marxismo, nacionalismo y feminismo radical de los sesenta y setenta (Blanco, “Aproximación” 45). Siguen los ensayos *A muller en Galicia* (1979) y *Recuperemos as mans* (1980), a los que se hará referencia en el Capítulo 3. En una mesa redonda coordinada por María Xosé Porteiro en 1983 para la revista *Andaina*, Queizán reflexiona sobre la cuestión genérica, intentando que la mujer rompa con el sentimentalismo de su escritura para acercarse a un mayor objetivismo y entrar en espacios que antes le eran “prohibidos,” como son los de la narrativa o del ensayo: “[D]entro dun xénero obxectivo como pode ser o ensaio, é difícil moverse pola falta de tradición . . . e tamén pola lingua. O tópico de sempre é que temos unha lingua axeitada para a poesía . . .” (Queizán en Porteiro 8). Como afirma González Fernández, el reto no es sólo el hablar con voz propia desde discursos diferentes, sino también el apropiarse de espacios simbólicamente masculinos. En este primer período, por tanto, se da un predominio de la preocupación por la identidad de la mujer gallega en detrimento del compromiso nacional. La excepción será Torres, quien se muestra adelantada a su tiempo, llevando a cabo

reivindicaciones feministas y nacionalistas, tanto en el ámbito ideológico como estilístico, en su obra poética *Estaci6ns ao mar* (1980) (“Crítica literaria” 504, 503).

La recuperación del gallego y de una cultura propia se ve de repente potenciada por el sueño de la Transición democrática: el tener un territorio con una lengua propia en vías de ser normalizada. Así, existen considerables esfuerzos en la cantidad de producción y la calidad literaria por parte de las creadoras implicadas en este período. Las escritoras que cultivan el género narrativo en la década de los ochenta, incluida Torres, que ya había publicado *Adi6s María* en 1971, tienen la imperiosa necesidad de crear una imagen autorial para sentirse identificadas, al tiempo de elaborar un registro creativo para codificar aquello que precisan expresar. De ahí los múltiples desafíos en este momento, en el que en el sistema literario existen otras prioridades aparte del cultivo de la literatura de género (Vilavedra, “Unha achega” 146). Destacan escritoras como Susana Ant6n con *O asasino de calindornas* (1981), Amelia Santiso Lorenzo, Xosefa Goldar, autora de *No f6o do tempo* (1987), Carmen Panero (Pontevedra, 1949-), autora de *Diario do mimo* (1989), María Teresa Otero Sande y sus obras *Relatos* (1990) y *A Illa* (1991), Helena Villar Janeiro, con sus relatos *O enterro da gali6na de Domitila Rois* (1991), Lu6sa Villalta (A Coruña, 1957-2004), Cristina Frasier y Maria Victoria Moreno Sande (Blanco, *Libros* 35-36). Cabe mencionar aqu6 también la voz de Bel6n Feliu (A Coruña, 1961-1997) quien publica una 6nica obra de relatos, *Da Guenizah* (1994), obra considerada extraordinaria, rupturista e ins6lita en su contexto, a pesar de haber sido objeto de contadas reseñas (Roman6 s. pág.).

No obstante, y pese a la consecuci6n de la elaboraci6n de un registro literario eficaz, estas escritoras no tienen 6xito en la construcci6n de una imagen autorial para las futuras narradoras gallegas, ni avanzan con respecto a ocupar posiciones can6nicas en un sistema poco propicio a tal tarea (Vilavedra, “Unha achega” 147). Despu6s de tal intento, surgen en la literatura gallega otras voces de mujeres, las cuales, amparadas por un ideario feminista,

apuestan de modo decidido por la narrativa. Ejemplos a destacar son Úrsula Heinze (Colonia, 1941-) y Marina Mayoral (Mondoñedo 1942-), escritoras doblemente periféricas: primero, por ser mujeres y segundo, por estar ambas ubicadas lejos del centro geográfico y lingüístico del sistema gallego (Vilavedra, “Unha achega” 147). Heinze, nacida y criada en Alemania, se ha dado a conocer sobre todo por la literatura infantil. Al mismo tiempo, es considerada pionera en la literatura gallega del relato amoroso, recreando los problemas de pareja en su novela *O sonho perdido de Elvira* (1982). Otras de sus novelas, *Anaiansi* (1988) y *Culpable de asesinato* (1994), por la que obtiene el Premio Blanco Amor,²⁶ tienen en común el protagonismo de la mujer en situaciones de la vida cotidiana. En cuanto a la aproximación de Heinze al ensayo de temática feminista, ha recogido testimonios reales en *Arredor da muller en 18 mundos* (1991), donde se cuentan las vivencias de dieciocho mujeres gallegas que hablan de sus problemas, opiniones e ilusiones. Cabe destacar también que Heinze no aparece vinculada directamente al movimiento feminista militante, sino al movimiento de las mujeres en general (Blanco, *Literatura* 104-05). De ahí que la obra de esta autora gire en torno al descubrimiento del espacio femenino, tema presente en sus relatos, *Remuíños en coiro* (1984) y *Polas rúas de Padrón* (1994), y en su literatura infantil y juvenil ejemplificada por *Sempre Cristina* (1986) y *A casa abandonada* (1987) (Gaspar Porras 164).

En cuanto a Mayoral, aunque nace en Galicia, vive en Madrid, donde ejerce la docencia universitaria. Comienza su trayectoria narrativa en 1979 con la obra *Cándida otra vez* y es conocida en especial por los diez libros que ha publicado en castellano. En cuanto a su obra en gallego, es a partir de una traducción a esta lengua que realiza en 1987 de su novela, *Contra muerte y amor*, cuando empieza a publicar en gallego. Sus novelas en gallego son *Unha árbore, un adeus* y *O reloxo da torre*, ambas de 1988, *Chamábase Luís* (1989),

²⁶ El Premio de novela larga Blanco Amor nace en 1981 para honrar al escritor Eduardo Blanco Amor (Ourense, 1897-1979) por la iniciativa del *Concello de Redondela* (Roig Rechou, *Informe 2007* 1704). Por consiguiente, Heinze se convierte en la primera escritora en conseguir uno de los considerados “grandes” premios de narrativa (Vilavedra, “Unha achega” 147).

Tristes armas (1994) y *Querida amiga* (1995). En su obra en general, Mayoral trata los mismos motivos: las vivencias del pasado y su repercusión en la vida actual de las personas (Noia, “La narrativa” 254-55).

La segunda etapa indicada por González Fernández, la de legitimación, que va de 1982 a 1990, se puede resumir en tres palabras: apropiación, subversión y legitimación. Es en este período cuando se empieza a construir un discurso literario diferenciado, enfatizando la recuperación de la voz femenina, la diversidad genérica y el rescate y revisión de la herencia de las mujeres. Las escritoras crean crónicas, literatura infantil y juvenil, autobiografías, narrativa experimental e incluso narrativa histórica. Cabe resaltar algunos hechos como la celebración del año rosaliano en 1985, el cual supone la ardua tarea de revisión de la obra de la autora, así como la creación de revistas literarias feministas en Galicia. González Fernández considera que la importancia concedida a la narrativa en la década de los ochenta por parte de las escritoras está estrechamente ligada a su intento de subvertir el discurso patriarcal y a la necesidad de abandonar el lugar de inferioridad en el que está sumida la escritura de mujer para intervenir en el discurso nacional (“Crítica literaria” 504-05).

Como ya se ha mencionado, el desarrollo del género infantil y juvenil, aunque muy lento en un principio, llega a ser uno de los géneros mayoritariamente cultivados por mujeres, destacando en esta segunda etapa Torres con *Pericles e a Balea* (1984).²⁷ De hecho, la literatura juvenil constituye el ámbito donde antes se produce la normalización desde un punto de vista meramente estadístico en la cuestión de la autoría femenina (Vilavedra, “Unha achega” 146). Sin embargo, se debe tener en cuenta que es un género considerado menor desde la perspectiva canónica vigente y, por lo tanto, se sitúa en la periferia del núcleo literario (Blanco, *Libros* 49).

²⁷ Para una panorámica de la literatura infantil y juvenil en el período que va desde el inicio de la década de los sesenta hasta mediados de los ochenta, véase Blanco, “As mulleres na conformación do xénero infantil.”

Es también en esta segunda etapa cuando Queizán decide escribir de una manera militante, después de pasar sus primeros años como feminista activista. Consecuentemente, como ya se ha esbozado en la Introducción, su andadura literaria en los años ochenta es muy abundante tanto en temática como en géneros, al buscar la legitimación de voces marginadas. Aparte de Queizán, la producción de las escritoras de los ochenta es testimonio de la experimentación narrativa, cuyas características principales son la fragmentación de las formas, la confusión de los géneros literarios y un acercamiento a la oralidad. Dicha corriente viene ejemplificada por Ledo Andión, quien se distancia de toda convención con obras como *Mamá Fé* (1983), *Trasalba e violeta e o militar morto* (1985) y *Porta blindada* (1990), novelas en las que se pueden observar marcadas características ideológicas nacionalistas (Blanco, *Literatura* 344-45; Noia, “La narrativa” 252-53). Paralelo a este desarrollo en la narrativa, en el ámbito académico se generalizan la presencia de la mujer y estudios sobre mujeres, así como obras feministas que tienen como objetivo la vertebración del mundo literario (González Fernández, “Crítica literaria” 506).

En el último período especificado por González Fernández, el de subversión y diversificación (1991 a 1997), se produce en Galicia un “boom” feminista imparable en todos los ámbitos, cuyo momento culminante se produce a mediados de los noventa, coincidiendo con la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing, celebrada en septiembre de 1995. Se trata de un fenómeno no exclusivamente literario sino generalizado, gracias al deseo de normalidad en la literatura, que va a poner en cuestión la relación entre la conciencia de género y el compromiso, y entre la literatura feminista y la literatura de mujer (González Fernández, “Crítica” 506; “Mulleres” 181).

Es ahora cuando se aprecia una pluralidad de voces femeninas, en la que conviven cuatro generaciones: las dos promociones de posguerra, la generación de los años setenta y ochenta, y la nueva promoción de los ochenta. Se acusa un gran aumento en esta etapa en el

número de escritoras, aunque muchas de ellas no pasan de la primera novela, y otras, ni siquiera publican. No sólo se cambia la conciencia identitaria genérica esencialista por visiones más complejas y heterogéneas, sino que el discurso lesbiano y gay también comienza a propagarse. Muestra de ello son obras como el poemario, *O despertar das amantes* (1993) de Queizán o la dedicación, ese mismo año, del Día das letras galegas a Eduardo Blanco Amor, un escritor canónico homosexual (González Fernández, “Mulleres” 182). A pesar del boom feminista generalizado, Vilavedra opina que, a lo largo de la década de los noventa, la narrativa gallega en general apuesta por “el individualismo, el fragmentarismo y una tendencia a la dispersión” (*La narrativa gallega* 22-23), pasando por una situación de paralización de la que no empieza a salir hasta 1996, cuando se empiezan a notar indicios de renovación (Vilavedra, “A narrativa galega, na procura de novos camiños” 195). A partir de entonces se vive un período de confirmación de escritoras mayores y conocidas, así como la aparición de nuevas voces que intentan otros géneros, como Marilar Aleixandre (Madrid 1947-), proveniente de la literatura infantil, o Luísa Villalta (A Coruña 1957-2004), quien había publicado poesía y teatro (Noia, “La narrativa” 256-57).²⁸

Entre las narradoras “mayores” vuelve a destacar Heinze con *Culpable de asesinato* (1992), novela centrada en la incomunicación entre hombres y mujeres, y *Confidencias* (1992). Por su parte, Queizán ofrece visiones variadas y liberadoras de las experiencias de mujeres en *Amor de tango* (1992) y *O solpor da cupletista* (1995). Helena Villar Janeiro (Becerreá, 1940-) sorprende con la publicación de *O enterro da galiña de Domitila Rois* (1991), en el que realiza retratos de mujeres diferentes a caballo de la realidad y la magia

²⁸ Aleixandre comienza escribiendo literatura infantil. Publica *A formiga coxa* (1989) y *O rescate do peneireiro* (1990). En 1994 es premiada con el galardón *Merlín* de literatura infantil (creado en 1986 por la editorial Xerais) y el de la Crítica, por su relato para adolescentes, *A expedición do pacífico* (2005). Pasa después a la narrativa de adultos con la publicación de *Tránsito de gramáticos* (1993), al que seguirán *Lobos nas illas* (1996) y *A compañía clandestina de contrapublicidade* (1998), con el que gana el premio de narrativa “Álvaro Cunqueiro” en 1998. En cuanto a Villalta, empieza a publicar en 1991, produciendo entonces un libro de poesía, *Música reservada*, y otro de once relatos, *Silencio, ensaiamos*. En 1997 publica su primera novela, *Teoría de xogos*, la cual ofrece una visión descorazonadora de la existencia humana (Noia, “La narrativa” 256-58).

(Vilavedra, “Unha achega” 147). Entre la literatura más militante cabe resaltar a Marica Campo (Val do Mao, 1948-),²⁹ Uxía Casal (Santiago de Compostela, 1957-) o Laura Caveiro (Vigo, 1967-) (González Fernández, “Mulleres” 221-24).

En el ámbito académico, la presencia femenina sigue siendo un fenómeno relevante, multiplicándose los actos, congresos y seminarios sobre las cuestiones de género (González Fernández, “Mulleres” 189). Ve la luz *O contradiscurso das mulleres* (1995) de Blanco, una teoría general sobre el feminismo con estudio especial del caso gallego. En el año 1996, la poeta Luz Pozo Garza lee su discurso de ingreso—dedicado a de Castro—en la Real Academia Galega. El mencionado acto tiene una gran transcendencia simbólica, ya que se trata de legitimar y de asumir las voces femeninas en el seno de las instituciones más emblemáticas. En cuanto al ensayo en esta época, sigue siendo un género abandonado. No obstante, aparece un nuevo libro de ensayos de Queizán, *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista* (1995), en el que vuelve a tratar temas ya analizados como la opresión, la lengua o las imágenes de mujeres.

A partir del año 1997, fecha en la que termina la delimitación por generaciones de González Fernández, la narrativa de autoría femenina pasa todavía por diversos atrancos en un intento de consolidarse poco a poco. Como apunta Vilavedra, es el inicio del milenio “la hora de las narradoras” (“Para una cartografía” 13), dado que las narradoras por fin conquistan un espacio propio dentro del mayoritario discurso poético de los noventa. Aunque Vilavedra define el año 2000 como “decepcionante” (“Narrativa do 2000” 279), el inicio del siglo XXI marca el nacimiento de una nueva generación de narradoras. Existen dos hechos fundamentales que lo avalan. Primero, en 2000 aparece el volumen *Narradoras. 25 autoras galegas*, concebido por Fran Alonso, responsable de la colección “Abismos” de Xerais, cuya finalidad es el lanzamiento de las primeras obras como una estrategia de visibilidad de una

²⁹ Entre la obra narrativa de Campo destaca *Memoria de Xoana* (2002), con la que gana el *Premio de Narrativa do Concello de Vilalba* en 2001 antes de ser publicada. Además, se le adjudica el galardón de la *Asociación de Escritores en Lingua Galega* en 2003 (Hooper, “Alternative” 48).

nueva generación de narradoras—casi todas muy jóvenes—con futuro prometedor. En *Narradoras*, se incluyen los relatos inéditos, de diversa calidad, de veinticinco escritoras gallegas.³⁰ Segundo, en 2001 tiene lugar un acontecimiento singular: la concesión del *Premio Xerais*, el más importante del panorama narrativo de la literatura gallega, a *Teoría do caos* de Aleixandre, la primera escritora en conseguirlo. Posteriormente, otras cuatro narradoras han conseguido dicho premio: López Silva en 2002 con *Concubinas*, siendo finalista Aneiros ese mismo año; Moure en 2005 con *Herba moura*, Rexina Veiga en 2007 con *Cardume* y Aneiros en 2009 con *Sol de Inverno*.³¹ El Xerais, junto con otros como el Lueiro Rey o el Terra de Melide, es una condición requerida para una posición canónica en el sistema literario (Vilavedra, “Unha achega” 149).³²

A diferencia de lo sucedido a las narradoras en los años ochenta, Vilavedra considera que el éxito de esta nueva generación, nacida literariamente en el 2000, radica en la atención que le presta el sistema literario gallego mediante una crítica favorable, editoriales promotoras y premios (“Unha achega” 149). También subraya que las nuevas narradoras,

³⁰ Destacan Aneiros (Valdoviño, 1976-), Marica Campo (Val do Mao, 1948-), María Canosa (Cee, 1978-), Uxía Casal (Santiago de Compostela, 1957-), María Lado (Santiago de Compostela, 1979-), Laura Caveiro (Vigo, 1967-), Beatriz Dacosta (Vigo, 1967-), López Silva (Santiago de Compostela, 1978-), Eva Moreda (A Veiga, Asturias 1981-), Begoña Paz (A Coruña, 1965-), Medos Romero (As Pontes, 1959-), Rosa María Vidal (Laxe, 1960-) y Luísa Villalta (A Coruña, 1957-2004). En la bibliografía de narradoras jóvenes elaborada por González Fernández figuran también Marga Doval (Vigo, 1964-), María Lado (Santiago de Compostela, 1979-), Raquel Miragaia Rodríguez, Belén Feliú (A Coruña, 1961-1997), Emma Pedreira (A Coruña, 1978-), María Reimóndez (Lugo, 1975-) y Marga Romero (Vigo) (“Bibliografía” 219-20).

³¹ La obra narrativa de López Silva se completa con *Rosas, corvos e cancións* (2000), *Neve en abril* (2005), *Premio Rúa Nova* 1996, la narración corta *Aqueles que retratan o vento*, ganadora del Premio Manuel Murguía que se otorga desde 1991 (Roig Rechou, *Informe 2007* 1696), *Non quero ser Doris Day* (2006), *New York, New York* (2007) y *Memorias da cidade sen luz* (2008), galardonada con los Premios Blanco Amor, AELG y *Arcebispo San Clemente* a la mejor obra narrativa. En cuanto a Aneiros, su obra narrativa incluye también *Eu de maior quero ser* (1999), *Resistencia* (2002), *Veú visitarme o mar* (2004) y *Ao pé do abismo* (2007) (www.culturagalega.org).

³² El Premio *Manuel Lueiro Rey* de novela corta se convoca por el *Concello* de *O Grove* en colaboración con la editorial compostelana Sotelo Blanco desde 1992. Nace con la finalidad de promocionar la vida y obra del escritor y periodista Manuel Lueiro Rey (Roig Rechou, *Informe 2007* 1503-04). La dotación es de 3000€ y la publicación de la obra por la Editorial Sotelo Blanco. El *Terra de Melide* es un premio convocado por el *Concello de Melide* desde 1999 para honrar la memoria de los hombres y mujeres que trabajaron por el desarrollo cultural de Melide y de la Xeración Nós. Nace además para incentivar la creación en gallego. El premio consiste en la dotación de 6000€ y la publicación de la obra por la editorial Xerais (Roig Rechou, *Informe 2007* 1511-1512). Finalmente, el *Blanco Amor*, dotado con 12.200€ se crea en 1981 por iniciativa del *Concello de Redondela* (Vigo) para promocionar la vida del escritor ourensán Eduardo Blanco Amor (1897-1979). El jurado se compone de cinco escritores/as o críticos/as literarios/as de la literatura gallega (Roig Rechou, *Informe 2007* 1497).

aquéllas que nacen con posterioridad a 1970, tienen superados los condicionantes derivados de la militancia feminista. En general, dichas escritoras no tienen conciencia genealógica, aunque, paradójicamente, las novelas que consagran a Aneiros (*Resistencia* 2002) y a López Silva (*Concubinas* 2002) son historias de sagas femeninas (Vilavedra, “Unha achega” 149). En 2002 destacan también Queizán, con su libro de relatos *¡Sentinela alerta!*, y Beatriz Dacosta, con *Precipicios*. En 2003, sobresale Anxos Sumai (Catoira, 1960), quien, con *Anxos da garda* (2003), suscita mucha atención, dado que el libro nace de un diario electrónico publicado semanalmente por <culturagalega.org>, convirtiéndose en un libro considerado el epítome de la postmodernidad (Vilavedra, “Unha achega” 150).³³ En cuanto al ámbito del ensayo, Blanco publica *Alba de mulleres* (2003).

Los años 2004 y 2005 serán caracterizados por un intento de profundización. En su repaso de la narrativa en el *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* del año 2004, Vilavedra dedica un epígrafe, titulado “Escrito por mulleres,” a la producción de las narradoras gallegas, puesto que la narrativa de autoría femenina es finalmente una realidad (“Narrativa en 2004” 148). Sobresalen en ese bienio las escritoras de los Capítulos 4 y 5, Blanco y Moure, ambas procedentes del ámbito académico. La primera incursión de Blanco en la narrativa es su recreación feminista de los cuentos de hadas en *Vermella con lobos* (2004). Por su parte, Moure, tras ganar el Premio Lueiro Rey con *A xeira das árbores* (2004), es canonizada de una forma acelerada por el rotundo éxito de *Herba moura* (2005). También destaca en el panorama ensayístico con *A palabra das fillas de Eva* y *Outro idioma é posible* (2005).

En 2006, la escritura de mujeres se encuentra entre la militancia y la normalización, tendencia que seguirá con posterioridad. En 2007 Moure publica *Benquerida catástrofe* y *A casa dos Lucarios*, mientras que en 2008 aparece su ensayo *O natural é político*. Por su parte,

³³ Para más información acerca de la “narrativa gallega de blog,” véase González Fernández, “Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas.”

en este mismo año, Blanco reaparece con la novela *Atracción total*. Además de Moure y Blanco cabe mencionar a la comprometida escritora feminista María Reimóndez (Lugo, 1975-) con *O club da calceta* (2006),³⁴ Lupe Gómez (A Coruña, 1972-) con *Quero bailar* (2006) y Uxía Casal (Santiago de Compostela, 1957-) con *Vidas exemplares* (2006) (Vilavedra, “Un ano singular” 148-49).

Finalmente, en cuanto a la literatura infantil y juvenil de la última década, se ha desarrollado considerablemente, aumentando el número de publicaciones, de autoras, de temáticas y de estilos. Destacan autoras como Concha Blanco (Lires, Cee 1950-) y Fina Casalderrey (Xeive, Pontevedra 1951-), cuya dilatada carrera comienza en 1991 con *Mutacións genéticas* (Blanco, *Literatura* 222-223, *Escritoras* 87), además de Aneiros, quien, con *Ás de bolboreta*, consigue el *Premio Fundación Caixa Galicia de literatura xuvenil* 2009.³⁵ También cabe citar la relevancia del trabajo académico de Blanca Ana Roig-Rechou, profesora de Literatura Gallega y especialista en la literatura infantil y juvenil en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela.³⁶

Después de efectuar este breve recorrido de las historias de los movimientos feministas español y gallego y la narrativa gallega escrita por mujeres, paso al análisis de la primera de las autoras de la presente tesis, Torres. La primera escritora que rompe con el prototipo tradicional de “escritora gallega”—es decir, poeta, sentimentalista y bilingüe—, Torres es considerada una pionera en diversos aspectos fundamentales. Es la primera escritora monolingüe, así como la primera autora gallega en cultivar todos los géneros literarios en los que, con su fuerte convicción feminista, coloca en un plano principal la

³⁴ Su obra narrativa se completa con *O caderno de bitácora* (2004) y diversas obras pertenecientes a la literatura infantil y juvenil como *Usha* (2006), *A videoconsola* (2007), *Colegas do futuro. Comarca de Ortegaleira* (2007), *Misterio no Deza. Comarca do Deza* (2007), *O can trampulleiro. Comarca do Salnés* (2007), *O son das buguinas* (2007), *O trasno burlón. Comarca da Coruña* (2007), *Un viaxe no tempo. Comarca de Quiroga* (2007), *Lía e as zapatillas de deporte* (2008) y *O mostro das palabras* (2009). Para más información, véase la página de Reimóndez para la Biblioteca Virtual Galega en www.bvg.udc.es.

³⁵ Para más información, véase la página de Aneiros en www.xerais.com.

³⁶ Para un mayor conocimiento sobre la investigación de Roig-Rechou, véase su página personal de la Universidad de Santiago de Compostela virtual: <http://web.usc.es/~fgroig/index.htm>.

problemática de la mujer a través de sus personajes femeninos. Tal hecho se constatará en el estudio de *Adiós María*, cuya protagonista Maxa, representativa de la mujer en general y de la gallega en particular, debe luchar por cambiar su situación.

Capítulo 2

Adiós María de Xohana Torres como *quest romance* feminizado y crítica al franquismo

[E]stou namorada do meu país.
(Torres, *Eu tamén navegar* 30)

[A]quí estou eu, galega e muller, e o meu cometido está en facer saber que ocupo o lugar que me corresponde.
(Torres, cit. en Rodríguez 19)

Xohana Torres es la autora de la primera novela gallega de autoconcienciación femenina: *Adiós María*. Este texto se encuadra en la tradición narrativa iniciada por Herrera Garrido con *Néveda* (1920), obra pionera de un discurso femenino gallego que en 1965 continuaría Queizán con *A orella no buraco*. Torres se adscribe a la llamada Generación de los Cincuenta, al núcleo relacionado a las *Festas Minervais* que se aglutina alrededor del diario *La noche*. La generación de Torres vive la guerra en la niñez y es educada en la oscura posguerra, una época muy poco propicia para las libertades femeninas. Nacida con la Segunda República, momento histórico que incorpora a la mujer en la esfera pública de modo más pleno,¹ su obra ha seguido un camino propio y particular en el que Galicia y la mujer han estado siempre presentes (Blanco, *Mulleres* 177). Ya en 1957, Torres aseveraba: “No movemento literario de hoxe, non podía faltar a muller. A súa actividade está unida ó porvir histórico da terra” (Torres, cit. en Mouriz 6). Dicha afirmación es sorprendentemente liberadora, considerado el período en el que fue pronunciada, y resume los complejos temas, reincidentes de forma obsesiva, en el conjunto de su obra: la opresión de la mujer y de la tierra.

¹ Con el advenimiento de la Segunda República en 1931, empiezan a cuajar las reivindicaciones feministas gestadas desde el inicio del siglo XX. Entre éstas, se encuentra el sufragio femenino. De esta manera, se producen significativos cambios sociales llevados a cabo por la legislación republicana, la cual instaura el matrimonio civil, el divorcio, el derecho a la educación y el reconocimiento de la paternidad, así como la progresiva incorporación de la mujer al ámbito laboral en igualdad de condiciones con el hombre. Tales hechos provocan un incremento de la presencia de las mujeres en la esfera pública y proliferan las asociaciones femeninas con vinculación a los diversos partidos y grupos ideológicos (Domingo 22-24).

De ahí que destaque la importancia que tiene la mujer en sus obras en consonancia con su preocupación feminista, presente ya desde sus primeras actuaciones públicas en los años cincuenta. La mujer es la protagonista de sus piezas de teatro, como también lo es en su poesía de temática telúrica y mítica, y de su única obra de narrativa, *Adiós María*. La temática de la mujer aparece de diversos modos en la obra torresiana. Por un lado, Torres muestra una preocupación por la posición de la mujer en una sociedad patriarcal y por el papel de la mujer en la literatura gallega: asunto que involucra el tema de la mujer que escribe como un proyecto de emancipación, presente en *Adiós María*. Por otro, la tierra añorada, Galicia, es vista desde diversos prismas, entre los que cabe destacar su subyugación por el franquismo, el problema de la emigración y la industrialización de la Galicia rural.

El tratamiento de tales aspectos constituye la temática que analizaré en el presente capítulo mediante la lectura de *Adiós María* como un claro ejemplo de *quest romance* feminizado en el que la protagonista, Maxa, emprende un viaje interiorizado con la cruda crítica al franquismo como telón de fondo. Para proceder con el análisis, primero trazaré la biografía de Torres. Después, pasaré a considerar someramente el *bildungsroman* como novela de concienciación y como una variante del *quest romance* feminizado. Ambas tipologías serán analizadas en el presente capítulo, dada la importancia del mensaje de concienciación de la mujer que transmite Torres mediante Maxa. En cuanto al análisis del *quest romance* feminizado, recurriré a las propuestas de Janet Pérez al respecto y a las teorías pertinentes al “mundo verde” de Annis Pratt. Mediante su “mundo verde,” representativo de una Galicia perdida y añorada, Torres establece un paralelismo entre esta Galicia y la real, con las connotaciones que tal correspondencia atesora, como se verá abajo. En la última sección de mi estudio examinaré la manera en la que Torres, a través de Maxa, exterioriza su visión crítica en cuanto a la censura de la mujer, presentando una pléyade de personajes

femeninos provenientes de tres generaciones diferentes: la abuela Inés, la madre de Maxa, Inés María y la propia Maxa.

Xohana Torres Fernández, de nombre literario Xohana Torres, nace en Santiago de Compostela el 22 de noviembre de 1931.² Pasa su niñez y parte de su juventud en Ferrol, ya que su padre, de profesión marino, fue destinado a aquella ciudad. En 1963 se traslada a la ciudad de Vigo, donde aún reside en la actualidad. Manifestándose su vocación artística desde su juventud, Torres reconoce dos influencias fundamentales en su andadura literaria: por un lado, su abuela Lola, a la que le debe su amor por la lengua gallega; por otro, su profesor de Bachillerato y personalidad del mundo cultural y galleguista, Carballo Calero, quien incentiva su vocación literaria y la anima a colaborar en publicaciones. Es la razón por la que, desde muy joven, muestra un interés especial por el mundo de la literatura, el teatro y la radio. Casi desde sus comienzos, Torres evidencia una marcada identificación con la lengua gallega y con Galicia como realidad propia (Rodríguez 15). Por consiguiente, se ha definido a Torres como una mujer gallega con plena conciencia de la problemática del país, independiente, libre, libertaria y poseedora de una indomable fuerza interior que marca toda su creación literaria (Franco Grande 30).

En el ámbito de la radio, Torres dirige diversos espacios radiofónicos que emite Radio Ferrol, en los que lee textos gallegos y poemas de diversos autores. Destaca su participación, en 1956, en el programa radiofónico “Teresa,” que tiene como tema central a las mujeres, y ya en Vigo en 1963 se encuentra al frente del primer programa cultural radiofónico íntegramente en gallego, “Raíz e tempo,” en la emisora La Voz de Vigo. Dicho programa obtiene una audiencia considerable durante años y, afortunadamente, no sufre las

² Para los detalles biográficos de Torres, me he apoyado sobre todo en las siguientes fuentes: la revista *Festa da Palabra Silenciada* nº 4 de 1987, dedicada a ella; la biografía elaborada por Blanco para la *Gran Enciclopedia Silverio Cañada*; el prólogo a la *Poesía reunida* (1957-2001) de Torres a cargo de Luciano Rodríguez, el discurso de Torres y la correspondiente respuesta de García-Bodaño, *Eu tamén navegar*, con motivo de la incorporación de Torres a la *Real Academia Galega* en 2001, el artículo de Olga Novo para *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, “A voz interna, conmovida, última. Análise temática da obra de Xohana Torres” y *Elas e o paraugas totalizador* de González Fernández.

consecuencias de la represión franquista, pese al uso exclusivo del gallego y la cabida de temas gallegos. La relación de Torres con la radio es muy importante, puesto que, además de participar en muchos recitales, colabora en la grabación de discos con textos de Alfonso D. Rodríguez Castelao (disco no distribuido) y en el *Disco conmemorativo da homenaxe de Álvaro Cunqueiro* (1980).

En 1955 recibe el *Premio de Poesía da Asociación da Prensa de Vigo* por su poema “A nosa primavera: toxos,” premio que comparte con Celso Emilio Ferreiro (Torres y García-Bodaño 32). Dada su muy activa participación en la recuperación de la galleguidad, especialmente mediante su poesía, Torres participa en recitales como el del ciclo “Homenaje a la poesía gallega,” celebrado en Santiago de Compostela, en el que se suceden conferencias y recitales a lo largo de nueve semanas en febrero y marzo de 1955. Allí Torres deja constancia ante las más destacadas personalidades de la literatura gallega de entonces, en un acto generacional, de su postura como mujer, gallega y escritora. Otra importante aparición suya es la que tiene lugar en la primera celebración del Día das Letras Galegas el 17 de mayo de 1963 en Fonseca, Santiago, donde Torres recita siete poemas de la escritora homenajead, Rosalía de Castro.

La andadura literaria de Torres comienza, de hecho, en la poesía, medio por el cual es considerada tras de Castro como una “voz poética sentida como tan poderosa por eles e elas” y como modelo literario actual para las futuras poetas (González Fernández, *Elas* 16). Los temas que destacan en su producción poética son la tierra, la mujer, el amor, la muerte, el tiempo y el mar, siendo éste último omnipresente en la totalidad de su obra. Su primer poemario, *Do sulco*, publicado en 1957, inaugura la colección *Illa Nova*, concebida como un medio para divulgar la creación de los autores/as jóvenes.³ También en 1957 empieza a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela, carrera que

³ *Illa nova* es una colección de la editorial Galaxia. Fundada en Vigo en 1950, dicha editorial resulta clave en la difusión de obras y en la creación de varias colecciones de libros, a fin de reconstruir, como otras editoriales de su índole, la cultura y la literatura gallegas (Noia, “A narrativa” 34: 93).

abandona en 1958 y que, sin embargo, propicia la intensificación de su interés por la lengua gallega y su literatura. Su voz lírica está presente en revistas como *Proa* (la revista escolar del instituto al que se incorpora para cursar estudios de tercero de bachillerato); en la tercera edición de la revista ferrolana *Aturuxo*, que sale en 1953; en *Vida gallega*; en el segundo ejemplar de la revista mexicana *Vieiros* (1962); en el primer número de la revista *Grial* (1963), y sobre todo, en el suplemento del diario santiagués *La noche*.⁴

Después de un silencio de veintitrés años, Torres publica en su época de madurez *Estaciós ao mar* (1980), que inaugura la colección poética *Dombate* de Galaxia en 1981. El poemario está estructurado en cuatro apartados: “O Tempo e a Terra,” “O Tempo e a Memoria,” “Elexías a Lola” y, de título homónimo al conjunto, “Estaciós ao mar.” En “O Tempo e a Terra,” se muestra claramente la adscripción política nacionalista de Torres en los poemas en los que tienen cabida temas como la dureza de la historia, la marginación y el desprecio con el que se trató a la gente de su patria. En “O Tempo e a Memoria,” se hace mención de la memoria mediante la crónica en tránsito, que trata de la infancia, los amigos y la familia. Los siete poemas de “Elexías de Lola” están dedicados a su abuela, en cuya figura confluyen el amor por la lengua y la sabiduría popular. Por último, en “Estaciós ao mar,” la voz poética lleva a la persona lectora a los lugares de la memoria que remiten a la juventud y a Lorref, trasunto literario de Ferrol (Rodríguez 29-31).

En el tercer poemario de Torres, *Tempo de Ría* (1992), el lugar relevante es Vigo. Los veintisiete poemas están estructurados en tres partes, además de dos poemas que abren y cierran la obra: “Longa estación” y “Laxeiro en Vigo.”⁵ Toda su poesía aparece más tarde en una antología, *Poesía reunida (1957-2001)* (2004), la cual es traducida al castellano mediante

⁴ En *Aturuxo*, Torres publica el poema “Nai,” recogido con posterioridad en su primer libro, *Do sulco*. En *Vieiros* publica “A dura maxestade do silencio” (Torres y García-Bodaño 31).

⁵ En *Tempo de ría* se encuentra el poema más emblemático de su producción lírica, “Penélope,” que finaliza con el verso “EU TAMÉN NAVEGAR.” Tal poema aparece en todas las antologías aparecidas a partir de los años noventa, siendo elegido por cuatro de cada cinco antólogos como el poema canónico de los últimos veinticinco años (González Fernández, *Elas* 103).

el título *Olas atlánticas* (2005). Desde hace años, y con la discreción que la caracteriza, Torres lleva preparando un libro de poemas bajo el título de *Liña divisoria*.⁶ Aunque hace más de ocho años Torres ya daba cuenta en la *Revista de las Letras de Galicia Hoxe* de la existencia de *Liña divisoria* como un libro concluso, lo cierto es que desde 1992 no ha aparecido ninguna obra nueva (Salgado s. pág.). Tal hecho evidencia un proceso de elaboración similar en sus tres obras poéticas: aparición de algunos poemas en revistas, lenta acumulación y, por último, aparición en forma de libro, logrando un proceso de maduración lento y reflexivo (Rodríguez 23).

En cuanto a su producción en prosa, en 1971 Torres publicará su única novela, *Adiós María*.⁷ Bajo una aparente sencillez, *Adiós María* esconde una naturaleza compleja y poliédrica. Dicha obra gana en 1970 el Premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, uno de los premios más importantes que se convocaran hasta entonces relacionados con la exaltación y difusión de la cultura gallega.⁸ Un año después Torres publica el ensayo *San Andrés de Lonxe, mitos e ritos*, que logra el *Premio de Etnografía da Deputación da Coruña*. Otra vertiente literaria que ha ocupado a Torres es la literatura infantil, como ya se ha señalado en el Capítulo 1. Además de escribir dos cuentos, *Polo mar van as sardiñas* (1968) y *Pericles e a balea* (1984), ha traducido, entre otros textos, *O abeto Valente* de Jordi Cots, *O globo de papel* de Elisa Vives, y *Así foi* de Rudyard Kipling, ésta última realizada en colaboración con Dolores Martínez. También ha adaptado cuentos universales, como *O traxe do emperador*, *O lobo de Lelo* y *O demo rapatú*.

⁶ Torres se retira del activismo cultural en 1970 tras recibir el Premio Galicia por *Adiós María*. Tal distanciamiento de la vida pública de la escritora no repercute en su literatura, dado que seguirá publicando esporádicamente. Algunos de los poemas del inédito poemario *Liña divisoria* ya han sido publicados en revistas como *Dorna*, *Valdeleite* o en *Poesía reunida (1957-2001)* (2004).

⁷ De la totalidad de la obra de Torres, sólo *Adiós María* se reedita infatigablemente, hecho que supone su entrada en 2002 en la colección popular “Biblioteca 120,” publicada por el periódico *La Voz de Galicia* (González Fernández, *Elas* 105).

⁸ Doce obras, entre las que destaca *Xente ao lonxe* de Eduardo Blanco Amor, postulan a dicho galardón. *Adiós María* se presenta con un lema: “Penélope no Eume” (AA.VV., “Xohana Torres. Ganadora del Premio Centro Gallego 70” 55). La consecución del premio por parte de Torres sorprende a muchos, dada la osadía de “pasar por encima” de la novela de Blanco Amor. El mal perder y la polémica contribuyen a una injusta recepción de *Adiós María* (Bermúdez, “*Adiós María*: Fresca naturalidade” 224).

Desde su etapa estudiantil en los años cincuenta, Torres también ha estado muy vinculada al teatro, participando en obras como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega y *As bruxas de Salem* de Arthur Miller. Estas primeras representaciones tendrán continuidad en el grupo de Teatro Estudio de Ferrol, conocido por sus avanzadas propuestas escénicas. Torres ha dedicado al teatro un ensayo, “Stanislawski e o teatro moderno” (1965) y dos piezas, ambas con mujeres como protagonistas: *Á outra banda do Iberr*, publicada en 1965 y ganadora del *Premio Castelao* en 1966, y *Un hotel de primeira sobre o río*, publicada en 1968.⁹ El primer drama trata temas como el exilio y las dicotomías guerra/paz y amor/odio, mientras que el segundo alude a un contexto de desarraigo impuesto por el capitalismo, lo cual conduce a la mujer a la locura.

Torres pertenece a la Real Academia Galega desde el 27 de octubre de 2001, fecha en la que da lectura a su discurso de ingreso titulado *Eu tamén navegar*, al que, en nombre de la institución, contesta el académico Salvador García-Bodaño. Tal incorporación muestra el agradecimiento público a una trayectoria literaria de profunda convicción feminista y nacionalista y a una producción lírica personal, innovadora e incontrastable (González Fernández, *Elas* 105). A los reconocimientos y premios ya aludidos cabe añadir el *Pedron de Ouro* en 1972, que reconoce el trabajo de Torres en defensa de la lengua y la cultura gallegas, el Premio de la Crítica Española por *Estacións ao mar* (1982), el *Premio Celanova* (1985) y el *Premio da Creación Feminina* por parte de la *Consellería de Cultura* de la Xunta de Galicia (1992). Además, en 1992 la *Concellería da Muller do Concello de Santiago de Compostela* crea el Premio de Investigación Xohana Torres, con el objeto de acreditar trabajos de investigación sobre el mundo de las mujeres y realizados por éstas. En cuanto a reconocimientos posteriores, Torres recibe la medalla *Castelao do Goberno Galego* (1996),

⁹ La obra teatral de Torres todavía no ha sido reunida ni reeditada. Para más información sobre su producción teatral, véase Gabriel Pérez Durán.

el homenaje del *Día da Poesía Galega do Patronato da cultura Galega de Montevideo* (1997), el *Premio Irmandade do Libro* (1998) y el *Premio Celanova Casa dos Poetas* (2002).

Adiós María, la novela en la que se centra este capítulo, aparece por primera vez gracias a Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires en 1971, mientras que la distribución en Galicia corre a cargo de Edicións Castrelos de Vigo el mismo año. En aquella edición, la obra lleva el título ligeramente cambiado mediante la introducción de una coma, *Adiós, María*, entendiéndose el editor que se trata de un adiós y no de un mal augurio, como en realidad designa. La novela se reedita en 1989, revisada y corregida por la propia Torres, y publicada esta vez por la editorial Galaxia de Vigo.

Antes de adentrarse en el análisis de la novela, es preciso ofrecer un breve resumen de la misma. *Adiós María* gira alrededor de María Briz—Maxa—, una adolescente de quince años que cuenta su historia. Maxa vive en Cantador de Enriba, un alto extrarradio de una imaginaria ciudad portuaria en expansión, inspirada en la ciudad real de Vigo. La protagonista vive con sus abuelos, Bruno Briz Lomás (de apodo “O Kaiser”) e Inés, y sus dos hermanos: Xermán Briz, de dieciséis años, y Salvador Euloxio, mejor conocido como “Petigrí,” de dos años. Los padres de Maxa—Román e Inés María—marchan a Lille (Francia) a trabajar. Ésta es la historia de la que parte Maxa, al inicio, y a la que vuelve constantemente de una forma desordenada. De esta manera, se sabe que anteriormente la familia Briz vivía toda unida en Cantador, después de una breve estancia en un piso de protección oficial en la ciudad. El abuelo, el padre y el hermano de Maxa trabajan en la ciudad: el anciano en una fábrica, Román en los Tranvías y Xermán en un taller de coches. La abuela Inés y la madre, Inés María, son amas de casa y Maxa estudia, ya que quieren que sea una secretaria modelo. En estrecha relación con el último tema, el de la educación de Maxa, el personaje de la profesora Mária es fundamental, tal y como se explicará. Posteriormente, Román se queda sin trabajo, siendo el detonante de la desgracia que le

sobreviene a Maxa: sus padres tienen que emigrar y ella debe dejar de estudiar para poder asumir un papel de extrema responsabilidad para sus años: el cuidar de su hermano pequeño y de sus abuelos.

Por ser contada desde el punto de vista de una adolescente, *Adiós María* presenta las características propias de la llamada *bildungsroman* o novela de concienciación, según la definición de la misma por Biruté Ciplijauskaitė. A su vez, Ciplijauskaitė parte de la propuesta de Elizabeth Abel, quien la designa “novela del despertar” para diferenciar la novela autobiográfica masculina de la femenina (20-21). De acuerdo con María Teresa Bermúdez, *Adiós María* constituiría un claro ejemplo de la “novela de despertar” o “novela de concienciación,” dado que combina la autobiografía y la novela femenina, con la autoconcienciación como clave temática. Tal hecho, confirma Bermúdez, se vería reflejado en el compromiso feminista de la autora, manifiesto tanto en el tratamiento del personaje de Maxa, como en los demás personajes femeninos (“*Adiós María* como novela femenina” 165-66).

Como afirma Ciplijauskaitė, el término “novela de concienciación” puede abarcar diversos aspectos de la vida femenina: la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, con un mayor énfasis en los años juveniles; el súbito despertar de la niña-mujer; su madurez como ser social y político, y el llegar a autoafirmarse como escritora. Otras características relevantes para dicho género literario son la relación entre madre e hija o la introducción de las distintas generaciones, para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina (Ciplijauskaitė 37-38). A mi parecer, en *Adiós María* se da una confluencia de tales aspectos. Por consiguiente, me adentraré en los más relevantes.

En la concienciación por medio de la memoria, como estipula Ciplijauskaitė, es frecuente que el paso de la niña a mujer esté marcado por el recuerdo, por ver ella el pasado y los días de la inocencia desde otra perspectiva. Es importante que el tratamiento del tiempo

venga a reflejar unas distinciones marcadas por el género. Para la mujer, el tiempo y el pasado ni se interrumpen ni dejan de existir, vinculándose el tiempo más a la emoción que a la acción. Mediante la memoria personal, el interés de la vida de una mujer individual pretende ser extendido a una dimensión significativa o simbólica (37-39). Dichos aspectos teóricos se acusan en *Adiós María*, dado que Maxa recuerda incesantemente la vida que llevaba la familia Briz antes de la marcha de los padres a Lille. El tiempo en la novela no es lineal sino fragmentado y el relato comienza una vez que Maxa se encuentra sola y recuerda, convirtiéndose en la cronista social de una Galicia vista a través del ojo crítico de una adolescente de quince años.

En cuanto al despertar de la conciencia en la niña, Ciplijauskaitė mantiene que la novela de formación puede tratar la infancia o la adolescencia, vistas negativa o positivamente, y adentrándose en el mundo totalmente personal de una niña o una adolescente (41). Cuando la novela de formación trata el paso de la adolescente a mujer, está relacionada forzosamente con la experiencia sexual (46). En *Adiós María* se aprecian dos etapas claramente diferenciadas: la feliz adolescencia de Maxa en Cantador con su familia completa, y su triste y gris transfiguración en una mujer con múltiples responsabilidades, una vez que los padres emigran. El paso de Maxa de niña a mujer viene propiciado no por la experiencia sexual sino por las circunstancias socioeconómicas. Maxa se convierte de niña en mujer de manera atropellada: “[D]e súpeto muller” (121). “Ser mujer” implica que Maxa se haga “madre” de Petigrí y el ama de casa en una casa caótica, donde debe cuidar de sus abuelos y desempeñar todas las tareas hogareñas.

Con respecto a la concienciación político-social, Ciplijauskaitė constata que se produce cuando las protagonistas juveniles están metidas dentro de un contexto particular, asumiendo el “yo” ficcional la función de transmitir un mensaje. Tal aspecto de la novela de concienciación se acusa en que Maxa se encuentra inmersa en el contradictorio contexto de

una Galicia franquista con innumerables atrancos para la mujer. Finalmente, la concienciación de la mujer escritora pone de relieve las dificultades que la mujer tiene que afrontar al compaginar el ser mujer y el querer adquirir reconocimiento profesional (66-68). Dichos temas serán analizados en profundidad más abajo.

A mi juicio, el proceso de autoconcienciación de Maxa puede ser visto como un viaje interiorizado, en el que Maxa emprende una travesía propia del *quest romance* feminizado. Muchos ejemplos femeninos del *bildungsroman* se pueden ver de manera análoga a formas del *quest romance* interiorizado, debido a que en ambos géneros las protagonistas buscan la identidad propia, intentando librar una batalla interior contra las normas patriarcales. Aunque el *quest romance* ha sido tradicionalmente un género con mayoritario protagonismo masculino, en el que la mujer adopta un papel pasivo, existe una tradición femenina del género. Dicho modelo del *quest romance* arranca en el siglo XIX con la influencia del romanticismo, que impulsa la interiorización del viaje de búsqueda. En “Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest Romance,” Pérez apunta que, en contraposición al triunfo del héroe del *quest romance* tradicional, en el caso femenino se suele subrayar la infructuosidad del viaje, truncado por la represión patriarcal. Los desenlaces para tales heroínas suelen ser variados, desde su locura hasta la enfermedad o el suicidio, puesto que la heroína no debe luchar contra sólo un dragón sino contra toda una sociedad y el peso de siglos de tradición (37-38).

Paralelo a los logros feministas en el mundo occidental, se abre la posibilidad hacia el desarrollo de un *quest romance* femenino en el que la protagonista consigue completar exitosamente la travesía. No obstante, en España, dada la situación sociopolítica, la aparición del *quest romance* feminizado en clave positiva no se hará más evidente hasta bien entrada la década de los noventa, cuando la democracia se halla firmemente consolidada de la mano de autoras que maduran como escritoras durante la etapa franquista o la Transición (Cruz-

Cámara 153-54; Holloway, “The Feminine” 39-40). Es evidente, por tanto, la importancia de la aportación de Torres al género mediante su novela, ya que Maxa rechaza aceptar las reglas impuestas por la sociedad patriarcal, buscando alternativas a los limitados y restrictivos patrones de una cultura que sólo valora los ideales masculinos.

Otra característica apuntada por Pérez como propia de las versiones internalizadas del *quest romance* sería la orfandad, que viene a ser la razón que desencadena el viaje interiorizado. A menudo la huérfana se halla con otros hermanos, privados, al igual que ella, de una situación familiar normal. Todos viven, de hecho, una situación que se puede denominar “de facto orfandad,” dada la falta del padre y de la madre, o ambos (Pérez, “Presencia” 98). Unida a la orfandad están la penuria y la marginación, que conllevan no sólo una discontinuidad radical, sino también la oportunidad de autodefinirse. Tanto la orfandad como la discontinuidad son importantes en la novela de la adolescencia, puesto que la adolescente se ve llamada a la aventura sin verse imposibilitada por el matrimonio o la maternidad. La adolescente experimenta los conflictos entre dependencia y autonomía—es decir, entre el mundo y el hogar, la rebelión y la sumisión—inclinándose a rebelarse contra las normas opresivas (Pérez, “Presencia” 97-98).

En *Adiós María*, Maxa encaja a la perfección en el paradigma establecido por Pérez. Se puede argüir que se ha quedado “huérfana,” porque la comunicación con sus padres en el extranjero es prácticamente imposible, y se dan continuas referencias a su silencio, sólo redimido mediante las interminables cartas que nunca enviará. Además, a lo largo de la novela, la figura materna se diluye en el olvido y Maxa mantiene su recuerdo mediante los continuos gritos ahogados: “E de súpeto berrei, mamai, mai, así coma un suspiro longo para desafogar unha chamada, e total para que se ti segues tan lonxe” (*Adiós* 151). En cuanto a los hermanos de Maxa, también sienten en sus carnes tal abandono: Xermán se vuelve un adolescente aún más problemático que antes, al ir a la cárcel por robar y destrozar el coche

del jefe del taller donde trabaja. En cuanto a Petigrí, necesita una madre para poder crecer como los demás niños: “[O] noso pequerrecho é moi lento no falar . . . que non vai para adiante . . .” (153). Por consiguiente, la “orfandad” de Maxa y sus hermanos marca el inicio del viaje de la protagonista, el cual viene originado por la emigración a Lille de sus padres, de igual manera que había hecho su abuelo tiempo atrás, a Uruguay: “Uruguay e Francia, aquí ninguén se libra de coller un barco, un tren, tempos traen tempos . . . esto estase poñendo ao roxo vivo” (67).

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, el término “emigración” designa tanto al “conjunto de habitantes de un país que trasladan su domicilio a otro por tiempo ilimitado, o, en ocasiones temporalmente” como “aquella situación en la que el emigrante no va a establecerse en otro país, sino a realizar en él ciertos trabajos, y después vuelve a su patria.” Según esta segunda definición, designaría un traslado voluntario de duración indefinida, con la posibilidad de un retorno. La emigración se distingue, por tanto, del concepto de “exilio,” que denomina “separación de una persona de la tierra en la que vive” o “expatriación, generalmente por motivos políticos.”¹⁰ De ahí que una diferencia fundamental entre los dos términos radique en que la emigración se produce de una forma más voluntaria, aunque muchas veces obligada por circunstancias socioeconómicas, mientras que el exilio enfatiza el acto involuntario de quien se ve obligado a partir por razones políticas.

En la Galicia de la época de Franco la emigración se produce por dos motivos. Uno estriba en cuestiones de ideología política, dado que muchos republicanos tienen que exiliarse a raíz de la Guerra Civil.¹¹ La otra razón radica en cuestiones económicas, que exigen el

¹⁰ Para tales definiciones, me he apoyado en la versión electrónica del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: Rae.es*.

¹¹ Es relevante destacar la enorme actividad tanto política como cultural efectuada en el exilio por el nacionalismo gallego, sobre todo desde los años cincuenta en adelante (Costa Rico 20-21). De esta manera se produce un auge en el movimiento galleguista en América, con Buenos Aires, ciudad en la que más emigrantes

abandono de la tierra para poder ganarse la vida. El tipo de emigración forzada que se puede observar en la novela de Torres es precisamente este último. El padre de Maxa, Román, es obligado por las dificultísimas circunstancias económicas a emigrar a Francia, uno de los focos para la emigración gallega a países europeos en los primeros años de los sesenta: “[E]u se marchó é porque me deron pasaporte e andando, non fun o que escollín, ben o sabedes, polo meu gusto a viaxe non é, onde mellor que nesta casa coa muller e os meus fillos . . . Pero alto, o que se xoga é o pan da familia e o pan da familia é sagrado, saio a brazo partido a onde haxa que saír cunha escopeta aos camiños se fose necesario e roubo” (*Adiós* 56).

No obstante, cabe destacar que la emigración, en especial a América, era una constante en la vida gallega desde finales del siglo XIX. Tal desplazamiento se llevaba a cabo en dos fases; una primera que va desde 1860 hasta 1930, y una segunda que se produce en la década de los cuarenta y hasta la finalización de la dictadura franquista. De hecho, tomando como referencia un marco temporal más amplio, desde 1836 a 1986 emigrarían unos dos millones de gallegos, tal y como han señalado Xosé Manoel Núñez Seixas y Raúl Soutelo Vázquez:

Non menos dun millón e medio de galegos tomou o camiño da emigración entre 1836 y 1930, na súa inmensa maioría en dirección a América. . . . E entre 1941 e 1986 outros 587.000 galegos emigraron de maneira definitiva a outras zonas da Península Ibérica, a Europa e América . . . Galicia situaríase entre os países europeos de máis altas taxas migratorias dende 1880. (13)

Los destinos elegidos en la primera oleada masiva fueron en su mayoría Argentina, Cuba, Uruguay y Brasil.¹² Como se ha mencionado, existe constancia en la novela de Torres de la primera oleada de emigración gallega a Latinoamérica cuando se declara que el abuelo Bruno

gallegos recalaron, denominada la “Galicia libre” o “la quinta provincia” (Hooper, “Galicia desde Londres” 171).

¹² En el período que va desde 1850 a 1930, se estima que el 55% de todos los españoles que llegaron a la Argentina eran gallegos (Núñez Seixas 11).

trabajaba en Uruguay en su juventud: “[T]raballara de todo no Uruguay” (*Adiós* 57). En cuanto a la segunda, además de América Latina, donde destacan nuevos países como México, Panamá y Venezuela a lo largo de los años cincuenta y sesenta (Soutelo Vázquez 44), la elección se extiende a otras comunidades del Estado español y otros Estados europeos (Costa Rico 18).

El colectivo mayoritario del éxodo gallego viene formado por hombres jóvenes con alguna alfabetización y de procedencia agraria, quienes se instalan en ciudades y desempeñan labores en el sector del comercio y los servicios. Junto a estos jóvenes, se encuentran los intelectuales exiliados debido a la represión franquista. A su llegada a otras partes, los emigrantes tienen a menudo el camino allanado por familiares o gente perteneciente a las parroquias, los cuales proporcionan ayuda, llegándose a hablar de “cadenas migratorias” para explicar tal fenómeno (Costa Rico 18-19, Soutelo Vázquez 45). En la novela de Torres, Vintín, un amigo de Román, es el enlace que permite a Román encontrar un trabajo en Lille antes de irse de Galicia.

Dada la continuidad y “normalidad” del fenómeno, el tema de la emigración ha sido una constante en la literatura gallega de los siglos XIX y XX, como un reflejo inevitable de un problema social de índole económica que azota a Galicia. Tal situación ya había sido denunciada por el galleguismo temprano, que la considera un indicio del abandono en el que estaba sumida Galicia. Desde las obras fundacionales de los poetas del *Rexurdimento*, la figura del emigrante como un arquetipo es recurrente, como se ve en *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro, donde se refleja el desgarramiento del emigrante que abandona su tierra para enfrentarse a lo desconocido (Lama y Vilavedra 280). Allí de Castro denuncia la injusta situación del campesinado gallego, causa de la emigración, indagando en las consecuencias que la emigración provoca en los que se quedan en Galicia, y especialmente en las mujeres o las “viúvas dos vivos” (“las viudas de los vivos”): orfandad, viudedad, abandono, desolación,

olvido, traición, desamor, renuncia, desesperación, muerte deseada o suicidio (Blanco, “Mujer” 87).¹³ En cuanto a la literatura gallega contemporánea, impera la crítica de la situación en Galicia así como la descripción de la vida de la comunidad emigrante, independientemente del país donde tal vivencia se desarrolla (Lama y Vilavedra 280).

Con respecto a la descripción de la emigración presente en *Adiós María*, Torres explora las consecuencias vividas por una familia separada por la diáspora gallega a Europa en la década de los sesenta. De este modo, la emigración se ve desde dentro, representando la perspectiva de los que se quedan (en especial, Maxa) y de una Galicia olvidada. La emigración es definida por el abuelo de Maxa como “unha ferida aberta no peito do país” (*Adiós* 189), una imagen simbólica de las políticas de un Estado que desangran mortalmente a Galicia. Tal enfoque se acusa aún más en el hecho de que la novela es presentada como aspirante al Premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires bajo el lema “Penélope do Eume”; Maxa es la Penélope o Galicia abandonada que está a la espera de un cambio trascendental.¹⁴

A lo largo de la novela, Maxa critica reiteradamente lo que considera una huida de las responsabilidades por parte de sus padres: “Fóronse nun tren da tarde e aí quedan as chaves para quen as queira e polo demais, a vivir se podedes, xa cho creo” (50) y “Eles largaron e nós aquí quedamos a perder tamén” (128). Desde su ingenuidad, Maxa se lamenta que sus padres emigren dejando tras de sí a su familia: “[M]amai, Inés María non me sexas así que somos os teus queridos fillos, non se cambian os fillos por un tren nin por nada no mundo . . . hai cada desgracia pola vida, deixar todo o que tes, a fuxir de rositas cara a Lille ao que saía .

¹³ Las mujeres son las grandes desfavorecidas de la situación que impera en la Galicia rural a partir de 1860; no sólo el continuo descenso de varones provoca un incremento en la soltería femenina, sino que las mujeres casadas de las aldeas quedan a cargo de los hijos habidos en el matrimonio así como de los ancianos, prácticamente abandonadas a su suerte (Cagiao Vila 107). El porcentaje de mujeres que emigran siempre fue más escaso que el de los hombres: por ejemplo, los datos de salida desde A Coruña a finales de la década de 1870 muestran un 15% de mujeres frente a un 79% de hombres. A lo largo del siglo XX las proporciones se irán equiparando, pasando del 19% de mujeres en 1916 hasta el 42% en 1934 (Lama y Vilavedra 291).

¹⁴ A raíz del poema “Penélope” de Xosé María Díaz Castro, Blanco ha notado que la imagen de una Penélope que teje y desteje eternamente la misma tela personifica a Galicia como una nación en espera (*Mulleres e independencia* 249).

. .” (67). Con posterioridad, los padres de Maxa se encuentran totalmente ajenos a lo que realmente ocurre en Cantador. Las cartas que se mandan a Lille siempre llevan “mentiras piadosas” (Lorenzo Rivas 118): “[E]scríbelles alá, dilles que o de sempre por non variar” (*Adiós* 210).

Por tanto, como afirma Pilar Lorenzo Rivas, la novela evidencia especialmente la tragedia de la emigración desde la perspectiva de los que permanecen en la tierra, estando los padres de Maxa completamente ajenos a la situación de su familia en Galicia (118), como se comprueba en la siguiente declaración de Maxa: “[X]a se sabe, os que quedan nas estacións nunca contan para nada . . .” (66).¹⁵ Maxa reitera en muchas ocasiones que la emigración de sus padres supone una soledad infinita: “[H]oxe síntome soa, unha boa lembranza vén sempre de perilla, e ergue os azos caídos, síntome tristeira, moi desanimada” (115) y “o conto da soidade non é pan branco . . .” (121). Dicha soledad de Maxa se trasluce en la propia estructura de la novela, formada por un largo monólogo que remite al tema del exilio existencial de la adolescente. El hecho de que Torres refleje el exilio motivado por el momento histórico de su escritura—las consecuencias de la Guerra Civil y de la dictadura—se puede colegir en este exilio vivencial de Maxa, quien, sola ante la adversidad plasmada en varios ámbitos, tiene que hacer frente a su situación.¹⁶

Además de las dos etapas de emigración gallega manifiestas en la novela, existe otro desplazamiento importante para la familia. El núcleo familiar de los Briz parte desde la aldea

¹⁵ Sin embargo, como señala Blanco, Torres trata ambas visiones de la emigración, ya que implícitamente también alude a la problemática de la emigración de los que se van: en este caso, los padres de Maxa (*Sexo* 283).

¹⁶ El tema del exilio existencial se cristaliza en otras obras de Torres. En la pieza teatral, *A outra banda do Íberr* (1965), Torres traslada a la persona lectora a la tierra mítica de Galandía, que se encuentra dividida en dos bandos por el río Íberr: *A Banda Dereita do Eisilio* (El Bando Derecho del Exilio) y *A Banda Esquerda* (Bando Izquierdo), devastado por la destrucción de la guerra. El drama tiene lugar en la *Cidade Allea* (Ciudad Ajena) del Exilio, adonde huyen hombres y mujeres del horror de la guerra. En tal situación, sobresale la voz de una mujer, Malen de Escó, quien no cree ni en las falsas promesas de los hombres de volver a la tierra propia, ni tampoco en la renuncia de los que permanecen en Ciudad Ajena. Así, Malen, como señala Blanco en “Mujer y exilio” (93), se encuentra exiliada de todos los mundos, a la vez que es extranjera en su propio mundo, tal como se puede notar en la siguiente cita: “Non teño nome. Agora son o que seña, por todas partes, sin nome. É unha estrana ferida antre dous mundos e sin lograr que algún dos dous deixe un intre de laiar” (Torres, *A outra banda do Íberr* 57).

de Cantador de Enriba hasta un piso de protección oficial en un área periférica de una ciudad con mar que bien podría ser Vigo. Tal oposición crea una serie de complejas connotaciones. La casa de Maxa en Cantador representa, en un primer momento, el paraíso para una familia Briz unida, formada por los dos abuelos, los padres y los tres hermanos. En ese lugar, la familia Briz lleva una vida tranquila después de una fallida estancia en el barrio urbano de las *Casas Acollidas*, al que los abuelos no se pueden adaptar, principalmente por ser “xente das viñas, labregos toda a vida” (11). En Cantador, la presencia de la naturaleza formada por geranios, hiedra, viñas y animales es importante, tal como se pone de manifiesto en la siguiente declaración de Maxa:

Eu ben entendo por onde vai ese asunto do sentimento, ten o seu qué o campo, chega un home do choio e colle un raño, remove o sulco, tomates, allos, cebolas ou di simplemente, “¡Ai!, ollade, xa están a florecer as primeiras dalias,” e chachos, pero que alegría toda xunta, mesmo parece que o mundo se colle coas mans igual que se atopara este home un tesouro. E, ademais, que, se as cabras tiran ao monte por algo será, digo eu. (11)

Por consiguiente, *Adiós María* se puede dividir en dos partes: una primera, que abarca lo que acontece antes de la emigración de los padres y una segunda, que trata de lo que sucede después. Tales partes se corresponderían con la dicotomía naturaleza-ciudad, la cual subraya las diferencias entre el mundo del campo y la ciudad; el ambiente rural y natural de donde provienen Maxa y su familia, y el otro, el urbano y extraño; el primero, nacional y el segundo, extranjero. Inicialmente el ámbito urbano es representado por el piso adonde se traslada la familia Briz y después por Lille, adonde emigran los padres de Maxa, asociado a todo lo negativo, a la tristeza y a la soledad en las que queda sumida la protagonista.

Tal dicotomía entre lo rural y lo urbano es de capital importancia en la reinterpretación por parte de Pratt de los modelos masculinos expuestos por Joseph Campbell y Northrop Frye

en las novelas de desarrollo o *quest romance* tradicional. Reinventando el modelo de búsqueda femenina, Pratt parte del llamado “mundo verde” de Beauvoir, quien asocia la naturaleza con la adolescente:

[S]he will devote a special love to Nature: still more than the adolescent boy, she worships it. Unconquered, inhuman, Nature subsumes most clearly the totality of what exists. The adolescent girl has not as yet acquired for her use any portion of the universal: hence it is her kingdom as a whole; when she takes possession of it, she also proudly takes possession of herself. (*Second Sex* 385)

Pratt considera que cuando la mujer está a punto de ser vencida por una sociedad urbana, se vuelve hacia una naturaleza virgen y no sometida, único espacio que carece de códigos sociales. Una vez que se apropia de esa pequeña parte suya del universo, en lo que Pratt define como un “retorno mitopoético,” puede tomar posesión de sí misma (17). En el viaje de la heroína, tal y como explica Minia Bongiorno García, Pratt presenta una estructura tripartita: una primera fase, cuando la protagonista mira hacia atrás en busca de sus raíces; una segunda, cuando la adolescente se encuentra protegida en su mundo verde, sea real o imaginario; y una tercera, cuando la adolescente se tendrá que reincorporar forzosamente a la sociedad que había evadido temporalmente (“Destierros” 492). Por lo tanto, el retorno heroico típico del modelo masculino no se produce, dado que la adolescente no consigue ser ella misma.

De acuerdo a Pratt, la heroína encuentra consuelo en la naturaleza, además de independencia y compañía, convirtiéndose la naturaleza en su aliada (Pratt 17, 21). Tales connotaciones positivas se acusan en *Adiós María*, donde el mundo verde se asocia con la memoria, dado que el estar en contacto con la naturaleza produce en Maxa memorias dulces y sueños. La adolescente mira constantemente hacia atrás en busca de serenidad, renovación o recuperación de sus fuerzas. La naturaleza es el lugar en donde se refugia Maxa de su

situación presente, pese a que tendrá que volver abruptamente a ese contexto problemático, de acuerdo con el paradigma de Pratt y como se desprende de la siguiente cita:

Esta mañá senteime a carón do xardín. Hoxe descubro un gladiolo roxo . . . ¡que xolda, pero que gozo e que boureo teño polo primeiro gladiolo que saiu acó! . . . un gladiolo roxo a ledicia que dá, vaia que cousas fai a louzanía dun ramallo, dun gromo, dunha flor unha se pon a mar de chachaveca e canta . . . que se o sol, que se a primavera, parabén á vida, e Cantador, témero, ledo, fermoso Cantador. *Alto aí*. Co cambio de estación, avoa Inés, cangada de trastornos. (Énfasis mío, *Adiós* 140-41)

Pratt apunta que la memoria del “mundo verde” emerge con fuerza mediante la lucha de la heroína por una autenticidad personal en el momento en el que se enfrenta con las limitaciones de la sociedad (22). En tales casos, la positividad del “mundo verde” se entremezcla con la negatividad del momento presente, como se evidencia en la fragmentación de la cita siguiente de *Adiós María*, en la que la contemplación del mar no proporciona la esperada felicidad a Maxa:

Eu no peirao ollándoo todo dende aquí coma se fose certo
 un pesqueiro
 os vapores
 un ronsel
 a miña envexa voando polo aire.

Séntome no banco do patín, miro as nubes que baixan cara ás Casas Acollidas e logo
 irán ao mar.

Marmuro eu:

- Que vida. (*Adiós* 135)

Otra imagen recurrente del “mundo verde,” como apunta Pratt, es su presentación como algo dejado atrás o a punto de ser dejado atrás cuando la heroína rememora el estado de

inocencia anterior a la experiencia que precipita su inminente entrada al mundo adulto, la cual requiere su sumisión al patriarcado (22). Aunque a menudo se describe el momento de tal pérdida, la heroína recuerda el “mundo verde” con una intensidad que se asemeja a la nostalgia (Pratt 22). En su “mundo verde,” Maxa recuerda incesantemente una época perdida de inocencia, que se refiere al período en que podía llevar la vida de una adolescente normal, estudiando y viviendo feliz con su familia. Además, existen incontables momentos en *Adiós María* en los que se produce una exaltación del “mundo verde” junto con la añoranza, como se evidencia en el siguiente pasaje, en el que las golondrinas recuerdan a Maxa a sus padres, produciéndole una profunda morriña: “O tren desapareceu na primeira volta. . . . Casualidade. Aos poucos días marcharon as anduriñas, primeiro puxéronse nos cables no tendido eléctrico, . . . o que máis me amargaba daquelas voadoras era que me facían pensar neles . . . eu daquela o que necesitaba era pensar en cousas diferentes e nada malencólicas, non te matan os paxarolos estes” (*Adiós* 68).

Debido a dicha nostalgia de Maxa, a lo largo de *Adiós María* se dan numerosas muestras de un deseo de retornar al Paraíso en busca de consuelo o alegría. Tal lugar tiene su correspondencia con el paisaje gallego, con la naturaleza y con la felicidad que envolvía el ambiente en el que vivía la familia de Maxa antes de la emigración forzada de sus padres. Se produce, por lo tanto, un anhelo de regreso a los orígenes, a un tiempo de felicidad y de sencillez vital. Que para Maxa Cantador sea un Paraíso se refleja en las connotaciones positivas de los elementos de la naturaleza, como cuando brilla el sol: “[C]o sol todos somos pastores, nácennos alas e moita ansia de movernos” (51), “[C]ando entra o sol, pónome na porta para bebelo coma se fose un viño, unha parvada pero é así e qué lle vou facer” (78) y “[P]ola mañá todo é diferente visto ao sol, que barbaridade ¿como puiden pensar que ía morrer?...” (138).

Otro componente del ámbito natural que destaca en toda la obra de Torres es el mar, el

cual adquiere una relevancia fundamental.¹⁷ En *Adiós María*, el mar tiene una asociación doble, que se corresponde con el antes y después de la partida de los padres. Antes de su marcha, el mar tiene asociaciones positivas de felicidad: “[E]u a mar de feliz, a luz, a vila, o aire, que fermosura todo cando o ceo está azul . . .” (191). Por el contrario, el mar se representa de forma muy diferente cuando los padres se van, ya que éste se convierte en un mar de lágrimas, de miedos, de dolores y de tristezas, porque existen días en los que “chove a mares” (164). Sin embargo, las connotaciones positivas son las de mayor presencia, representándose el mar como algo hermoso y lleno de potencialidad (Blanco, “Morrer” 188), cuya omnipresencia se hace patente por el conocimiento de la persona lectora de que la ciudad marina, Vigo, está rodeada por el mar. Además, el muelle es uno de los lugares donde Maxa se permite soñar: “Eu no peirao boto a voar o maxín cando vexo as xentes de maletas e case chego ás praias de moito sol, palmeiras e ventallo, mundo adiante, idiomas, hala, ¡a voar páxaros!” (*Adiós* 134).

El mar acompaña a la música, otro de los elementos característicos de Cantador-Paraíso que sume en ensoñaciones a Maxa: “[C]ando escoito música en silencio, lémbrome de algunha cousa que estaba por algures, unha excursión, o mar, aquel rapaz simpático de quinto curso B, como dicilo, parvadiñas asomando á cabeza” (62). Antes de la partida de los padres de Maxa, en Cantador siempre había música, asociada también a la voz de la profesora Márgara, la voz de la madre de Maxa o la propia Maxa cuando canta. Es una música tranquila y positiva, contrapuesta al ruido eterno de la ciudad. Es también la música del arrollo visual del mar a lo lejos y la de los pájaros. Según Blanco, la música, en la forma del canto, identifica a Maxa con el lugar de Cantador, porque cuando Maxa está feliz, canta. Sin embargo, una vez que los padres se van, se produce un silencio en esa música (Blanco,

¹⁷ En *Do sulco* el mar es concebido de manera negativa, pero en *Estacións ao mar* permite la recuperación del pasado. En *Tempo de ría*, el mar se ve desde dentro, desde la perspectiva de quien ha regresado de un largo viaje. La introspección marítima de Torres se hace evidente también en su incursión en la literatura infantil, con títulos tan sugerentes como *Pericles e a balea* y *Polo mar van as sardiñas*.

“Morrer” 184-87). Después, Cantador ya no era “cantador,” sino “horrible” (*Adiós* 138).

En un sentido más amplio, Cantador-Paraíso podría interpretarse como la Segunda República, momento en el que la mujer—representada por Maxa—gozaba del optimismo imperante. Así, sugiero que el Paraíso sería la metáfora utilizada por Torres para referirse a una Galicia libre. Aquí me apoyo en el trabajo de Jo Labanyi, quien parte de las teorías de Mircea Eliade. Como señala Labanyi, algunas novelas disidentes de la literatura española de los años cincuenta recurren a una concepción mítica de la historia, plasmada en la dicotomía Caída-Paraíso Perdido. La Caída estaría relacionada con la victoria de los Nacionales, mientras que el Paraíso Perdido se equipara con la Segunda República (*Myth* 44) y, por ende, con una Galicia potencialmente libre. Es evidente que a lo largo de la novela se aprecia un anhelo de que todo vuelva a ser como antes. Tal anhelo podría simbolizar el deseo de Maxa de que sus padres regresen a Galicia o, en un contexto más politizado, de que vuelva la Segunda República, cuando Galicia estaba todavía libre del yugo fascista. El “mito del eterno retorno,” como subraya Eliade, implica que el hombre necesita crear un orden en el tiempo para imponer un patrón cíclico a lo irreversible de la historia y crear así una sensación de vuelta a empezar. De hecho, la función del mito es aquella de “deshacer” el camino de la historia y reactivar el original *illud tempus* (Labanyi, *Myth* 17-18).

Por consiguiente, cuando se hace mención en *Adiós María* de elementos positivos de la naturaleza, se refiere también, de forma implícita, a la añoranza de la tierra y al deseo de volver al Paraíso del que se está “exiliado.” De ahí que, cuando Maxa está contenta y hace referencia a dichos elementos, invoque indirectamente una Galicia libre en estado “puro.” Por el contrario, cuando está triste, también invoca algunos de estos elementos de forma obsesiva y monótona, los cuales propician el choque contra la realidad de Galicia y su posición subordinada como mujer. Se podría decir, entonces, que existe en toda la novela un anhelo de volver a un mundo natural asociado con el pueblo, en su doble significado de campo y nación

soberana; una vuelta a lo que existía antes de la partida de los padres. A través de Maxa, Torres articula el anhelo de recuperar su tierra, Galicia, reprimida por el franquismo.

Una de las maneras en las que Torres manifiesta su denuncia del Estado franquista es a través de lo que sucede en la economía. El padre de Maxa, Román, es despedido de la vieja empresa de tranvías, sustituida por otra más moderna de autobuses, en un despido que se describe como un “disparo a traición no medio do peito” (*Adiós* 47). La expulsión de Román pone de relieve lo sucedido a miles de trabajadores en la Galicia de los años sesenta, debido a los intentos del Estado franquista de modernizar la nación española, los cuales comienzan en la década anterior. La década de los cincuenta se caracteriza por el reconocimiento internacional del régimen franquista y por una incipiente expansión económica. Como observa Michael Richards, “[e]l régimen acabó por fin por descartar la autarquía en 1959, cuando se acordó un programa de liberalización de la economía, el llamado ‘Plan de Estabilización’” (101). En la década de los sesenta, conocida como la del desarrollo y del despegue del turismo, vendría el funcionamiento del Primer Plan de Desarrollo Económico y Social en 1964.

Las políticas devastadoras aplicadas por el Estado centralista español en cuestiones como la ley de ferrocarriles, la pesca o la agricultura llevaron a un empobrecimiento de la gente que trabajaba en estos sectores, hecho reflejado en las circunstancias sufridas por Román. En *Adiós María* se dan numerosos ejemplos de los estragos causados por la industrialización gallega.¹⁸ De ser un lugar básicamente rural, con un paisaje verde y bucólico, Galicia se convierte, por la intrusión de las políticas franquistas de desarrollo económico, en una Galicia cuyo paisaje cambia debido a una industrialización a marchas forzadas. Las referencias a los efectos detrimentales del llamado progreso en la naturaleza

¹⁸ Dicho tema de la industrialización ya había sido tratado por Torres en su obra de teatro, *Un hotel de primeira sobre o río*, en la que queda patente lo acontecido en la Galicia de los años sesenta. En este momento comienza el proceso de urbanización y el desarrollo del turismo, que llevan consigo la expropiación de terrenos en detrimento del paisaje rural (Novo, “A voz” 133).

son constantes, como se ve en las siguientes citas: “[H]ai dous anos todo esto eran leiras arredor e vai mirar agora o que queda de campo dende que fixeron autopista, todos son solares, vendo este anaco, véndese este outro, urbanización Priegue telégono 453456” (*Adiós* 10) y “[R]eparo que o ceo está a volverse roxo . . . incendio forestal, din que son sabotaxes, Patrimonio do Estado, cando un monte se queima, algo noso se queima tamén . . .” (63).

De acuerdo con Catherine Nash, en su estudio sobre Irlanda, el paisaje de un país constituye un factor importante en la formación de la identidad de un pueblo (228-29). En el caso de Galicia, el paisaje adquiere una relevancia especial para el nacionalismo gallego, sobre todo desde mediados del siglo XIX, cuando el regionalismo imagina a Galicia como una fuerte mujer campesina, cimentando el mito del matriarcado.¹⁹ Como subraya Xelís de Toro, es entonces cuando Galicia es definida como tierra celta y se produce una defensa de la cultura rural y de su paisaje como la base del carácter gallego y, como consecuencia, de la identidad gallega (240-41). Tales representaciones cargadas de connotaciones políticas se traslucen en la importancia atribuida a la vida rural en *Adiós María*, donde la tierra es vista como una Patria o Matria oprimida y amenazada por la explotación masculina, en forma del capitalismo.²⁰ La industrialización franquista constituye, entonces, una negación de una identidad gallega nacional representada como natural.

Torres canaliza su crítica del llamado progreso franquista mediante el personaje de Maxa, quien denuncia el consumismo capitalista: “Pero que barbaridade, é que non me explico o mal repartido que está o mundo, a onde vai parar a xente con tanto detalle, logo vén unha guerra e a chorar todo o día o perdido. Moderemos que a cousa está que arde” (*Adiós*

¹⁹ Queizán sostiene que la teoría del nacionalismo gallego, heredera de la misoginia romántica, es androcéntrica y, por tanto, formada gracias a la exclusión y opresión de las mujeres. El hecho de ser Galicia “un país de mulleres, traballado por mulleres” configura el mito del matriarcado, el cual es una falacia, dada la ausencia de poder de las mujeres (*Racionalismo político* 34). Para más información sobre el mito del matriarcado en el contexto gallego, véase Heidi Kelley.

²⁰ March opina, con respecto a la obra poética de Torres, *Estacións ao mar*, que se puede comparar la opresión de la patria, entendida como tierra, con la condición femenina, porque la mujer ha luchado siempre contra el silencio impuesto por las estructuras oficiales (“A patria” 26).

27). Según ella, la industrialización no produce el progreso, sino el retroceso y abandono de la tierra, tanto con el trasvase de gente de un ámbito rural a otro urbano, como con el atraso producido por la emigración de la mano de obra que podría sacar adelante a Galicia. Así, se contraponen los nuevos términos de atraso y progreso: dualidad que se ve en cómo va cambiando el paisaje con la creación de las autopistas y los edificios altos. El supuesto progreso ha dejado a Román en la calle y en el paro, obligándole a marcharse de su tierra.

Por lo tanto, en este sentido, la novela, como ha señalado Anxo Tarrío Varela, puede considerarse una novela social, en tanto que retrata una ciudad gallega, Vigo, en contradictorio desarrollo en los años sesenta. Tal hecho se acusa en cómo la fuerza de trabajo se va para otras partes de Europa, mientras que Galicia se queda con la población más vieja y la generación más joven:

Localizada en Vigo . . . [la novela] suma a unhas incontestables virtudes técnicas o mérito de ter reflectido artisticamente a sociedade e o ambiente dunha cidade galega dos anos sesenta, en plena crise de crecemento, de prosperidade e tamén de contradicións, á que arriban xentes do rural que viven o trauma do contraste entre unha cultura etnográfica e tradicional de autoconsumo, precapitalista, cun mundo cada vez máis determinado polo capitalismo monetarista e de grandes mercados. (Tarrío Varela, *Literatura* 374-75)

Ciertamente, la victoria de Franco en la Guerra Civil da como resultado la instauración de un Estado nuevo, basado, entre otras cosas, en la unidad de España y un nacionalismo económico. Aunque es un régimen represivo, también goza de un impresionante apoyo civil. Esta simpatía de la gente se logra al recurrir a los valores tradicionales, profundamente arraigados en la sociedad española, como el catolicismo, la familia y el orden (Fusi Aizpúrua 713).²¹ En los primeros años, la dictadura se caracteriza por una fuerte presencia de la

²¹ Para más información sobre el apoyo civil al franquismo, véase también Carme Molinero.

Falange en el aparato del Estado y en la vida cultural. Dicha presencia de la Falange se hace muy marcada a través de los Organismos Falangistas como la Sección Femenina, dirigida por Pilar Primo de Rivera, o el Sindicato de Estudiantes Universitarios (718-19).

La misión de la Sección Femenina es la de reforzar un ideal tradicional de mujer que subraya su importancia en el seno familiar. El concepto de familia se enfatiza más que nunca, ya que se considera la institución clave tanto para la reconstitución demográfica del país como para la transmisión de los valores sociales. De ahí que se desprenda la doble funcionalidad de la mujer: por una parte, su función reproductora y maternal y, por otra, la mujer como guardiana de los valores considerados fundamentales en la sociedad franquista, tales como la abnegación y la sumisión. El lema de la “Cruzada” Nacionalista, como subraya Geraldine Scanlon, es construir y reforzar la familia cristiana (católica) como la perfecta y natural base de la nación (323, 337). Para tal fin, el régimen franquista tiene en la Iglesia un apoyo incondicional, que le vale para reforzar aquellos ideales considerados como funciones inherentes de la mujer. Dicha institución actúa, de esta manera, como el órgano que regula y controla la sociedad, inculcando a la mujer las creencias más conservadoras y tradicionales. Tal situación de censura sociocultural de la mujer subsiste a lo largo de la dictadura franquista, con ligeras variaciones en sus distintas décadas de existencia.

El tema de la censura de la mujer, indicadora de una represión política, está muy presente a lo largo de *Adiós María*. Se hace evidente en la frecuencia de pequeños pasajes en los que se utilizan paréntesis para encerrar los pensamientos de Maxa, así indicando lo que ella reprocha y lo que es silenciado, como se desprende de la siguiente cita en la que Maxa enjuicia negativamente la posición de poder de los hombres: “(Home, avó, non fastidies, non faltaría máis, chégalle á troposfera co que ten, satélites e nubes digo eu, estes homes, xa xa, o de sempre, e os demais que se apañen como queiran)” (*Adiós* 53). De modo semejante, la estructura misma de la novela es una forma de indicar el silenciamiento de Maxa. Al recurrir

al monólogo interior, Torres da a entender lo que Maxa piensa pero no puede exteriorizar. Aunque Maxa articula interiormente tal denuncia, su voz se halla silenciada por ser ella adolescente y mujer en la sociedad patriarcal del franquismo.

Cabe destacar la complejidad del monólogo de Maxa, reflejo muy logrado del habla suburbial con modismos, incorrecciones, castellanismos y vacilaciones semánticas, tratándose de un documento vivo de la situación del habla gallega. En dicho soliloquio, Maxa explica con minucioso detalle, como si hablara a un imaginario lector o a un oyente de su historia, y no a ella misma, al no ser aplicadas de manera rigurosa las técnicas del monólogo interior. Basilio Losada opina que tales estrategias formales obedecen a un intento de objetivación testimonial que liga a Torres de forma directa a algunas de las técnicas de la *Nova Narrativa Galega* (99).²² No obstante, a mi modo de ver, la pormenorizada descripción por parte de Maxa se deriva de su estado de ánimo hipersensible, dado que se encuentra en constante espera de que algo suceda para cambiar su situación presente. Como afirma Ciplijauskaité, la característica ilocutoria del texto autobiográfico puede servir varias funciones a la vez: además del auto-descubrimiento, también puede implicar la corrección o la destrucción de la imagen del “yo” que se percibe desde fuera (18). Las novelas autobiográficas cuentan las experiencias de las mujeres en su lucha para autoafirmarse como seres independientes, formando un lenguaje nuevo en el que los silencios y medias palabras

²² Numerosos/as autores/as consideran *Adiós María* dentro de la llamada *Nova Narrativa Galega*. Sin embargo en tal delimitación no coincide toda la crítica, habiendo diversas propuestas. Xosé Fernández Ferreiro (1972) incluye dentro de este término a toda la narrativa publicada en lengua gallega desde 1954 a 1972 (Noia, “A narrativa” 34: 98). Con posterioridad, otros/as analistas del movimiento narrativo hacen distintas propuestas sobre las obras y los/las autores/as. Para Francisco Salinas Portugal (1985) y Manuel Forcadela (1993), formarían parte de este movimiento, además de las obras incuestionables, la novela de Torres, *Adiós María*, y dos obras de Méndez Ferrín publicadas en los años setenta: *Retorno a Tagen Ata* (1971) y *Elipsis e outras sombras* (1974). A éstas, Forcadela añadiría también el relato *Cara a Times Square* de Camilo Gonsar (1980). Por su parte, Luciano Rodríguez (1983), Antón Capelán (1992), Tarrío Varela (1994) y Teresa López (1999) coinciden en terminar el ciclo de movimiento innovador en 1972 con la novela de Torres. Por último, destaca la propuesta de Noia en *A nova narrativa galega* (1992), para quien el movimiento comienza con *Nasce unha árbore* (1954) de Gonzalo R. Mourullo y acaba con *Cambio en tres* (1969) de Carlos Casares. Como conclusión, está claro que todos los críticos coinciden en que el movimiento comienza en 1954, pero difieren en cuanto a su finalización, que va de 1968 a 1980 (Noia, “A narrativa” 34: 98). Me adscribo a la visión de Noia; aunque *Adiós María* presenta características de estilo afines a las obras de la NNG, tales como el fragmentarismo, la ruptura temporal y las descripciones detalladas, otros rasgos más importantes la apartan de esa corriente, como la clara inclusión de una crítica social y una referencia a personajes con identidad propia.

son adaptados a su vida, a fin de denunciar su situación (20-21). Mediante su lenguaje, Maxa se afianza como ser independiente. Por consiguiente, lo que escribe Maxa es de suma importancia, porque así puede dar expresión a la dura vida que lleva desde que sus padres se fueron, y a su impotencia de no poder hacer nada. En efecto, la trascendencia de la historia de Maxa radica en su contraposición a la Historia promulgada por el franquismo.

En su estudio, *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca analizan la manipulación por el franquismo de la historia, mediante la cual el régimen enfatizaba los momentos que consideraba más exitosos de la Historia de España para presentarse como una continuidad de ese pasado glorioso. De ahí que la historia devenga “[u]n tiempo cíclico, ajeno a acontecimientos turbadores y mirando un pasado remoto y legendario . . . un pasado imperial, mítico e intocable y, por tanto, también inamovible . . .” (Tranche y Sánchez Biosca 277). En especial, es la rememoración de la España de los Reyes Católicos que lleva a cabo una importantísima labor en los ideales del franquismo, por los conceptos de Imperio y de unidad nacional, principios sacrosantos del Nuevo Estado (464). En su intento de establecer una continuidad o conexión con el imperio español del siglo XVI, el franquismo impone, de manera férrea, una homogeneidad lingüística y cultural. No hay espacio ninguno para la diversidad y, por supuesto, menos para una cultura o discurso periférico como el gallego. Por consiguiente, el régimen reprime, por órdenes públicas, cualquier expresión cultural o literaria que no esté escrita en castellano, poniendo bajo su yugo por igual a gallegos, catalanes o vascos.²³

Al reivindicar en gallego la historia de los “pequeños,” donde estaría incluida la mujer que representa Maxa, Torres realiza una feroz crítica de la supuesta gloriosa “historia” del régimen. Maxa critica la Historia narrada por la dictadura, al tomar ejemplos que evidencian

²³ El gobierno nacional publicó en el BOE del 21 de mayo de 1938 la siguiente declaración: “Queda terminantemente prohibido el uso de otro idioma que no sea el castellano en los títulos, razones sociales, estatutos y reglamentos y en la convocatoria y celebración de asambleas o juntas en las entidades que dependen de este ministerio.”

la opresión de los “pequeños” vencidos por regímenes opresivos, como demuestra la siguiente cita:

[E]staba feita un lío porque logo resulta que a emigración é igual que o enunciado dun problema e xa o dicía don Claudio profesor de Historia, chenchu que tiña o home, mira que era pesado, que tódalas cousas que pasan agora xa pasaron noutrora, todo está calcado nas páxinas dos libros . . . a terra prometida, Goliat e David, Nerón camándula matando inocentes a gargallada limpa . . . e o Pilatos así como así a lavarse tan ricamente as mans. . . . (*Adiós* 59)

Aquí se desprende el énfasis en un tiempo cíclico, elemento fundamental al que recurre la dictadura para relacionar el franquismo sólo con episodios de esplendor de la Historia de España, dejando a un lado lo que se consideraba irrelevante. En boca de Maxa, sin embargo, la insistencia en una historia cíclica, indicada por “tódalas cousas xa pasaron noutrora,” subraya una historia de poder opresivo y de indiferencia de los privilegiados ante los infortunios de los pobres. La posible identificación de Franco con Nerón es evidente en la cita, así como la lucha del “pequeño,” simbolizado por David, contra el grande, Goliat. En este caso, opino que Torres, a través de Maxa, también se refiere indirectamente a la lucha de la emancipación de la mujer.

Como contrapunto a la gloriosa Historia de España con mayúscula está la historia de Maxa, una historia triste y gris. No obstante, es importante que lo que caracteriza a la protagonista es su afición a la lectura y su don para escribir, manifestado en el hecho de que redacta para desahogarse interminables cartas a sus padres. Aunque estas cartas terminarán en la papelera—“Despois cos ollos pechos, rompereina, farei seguramente outras tres, catro follas, alivia tanto poñelo nun papel” (*Adiós* 154)—por lo menos el acto de escribir y ver escritos sus pensamientos le otorgará a Maxa la libertad de expresar su propia opinión: “[V]ou quedar mellor se o escribo todo” (144).

Este gusto de Maxa por la literatura es otra de sus características más notables. Como ha señalado Novo, el conocimiento literario que posee Maxa mayoritariamente es el proveniente de las historias románticas de género rosa, de autoras como Corín Tellado (“A voz” 144). Asimismo, se ve influenciada por la literatura de Pearl S. Buck (Souto 49). Sin embargo, al mismo tiempo que tales libros proporcionan a Maxa una válvula de escape a una vida sin esperanza, también refuerzan las normas tradicionales de feminidad. Al comparar las características del género rosa con su propia vida, Maxa llega a la conclusión de que su vida no podría ser, de ninguna manera, novelada, por ser totalmente diferente del canon de la novela rosa:

Xa me diredes a onde vou parar se eu escribo unha historia anémica, non vaiamos amolar á xente con problemas alleos, vellas á husma, vellos en silencio, lampazos nas orellas, nenos con chichóns . . . un día, outro día, outro día, sempre igual, noites en branco . . . esta novela non lle importa á xente, todo é unha repetición, non servirá de nada . . . que disco máis raiado nin que non o souberamos. (207-08)

La crítica implícita de la novela rosa y sus premisas conservadoras por parte de Torres es evidente en el hecho que Maxa escribe su propia historia, que es el texto de *Adiós María*. Los interminables monólogos interiores de Maxa a los que recurre Torres subrayan la sensación de repetición, monotonía y rutina que forman parte de la vida de la protagonista. El que Maxa escriba sobre aspectos que no puede controlar en su vida real y que desearía poder hacer, demuestra su intento de dominarlos. Su discurso hace eco del modelo autobiográfico señalado por Didier Anzieu, el cual constituirá el empeño en escribir en “respuesta a la represión” (109).

Es evidente que todas las características de la dictadura franquista son tratadas ampliamente en *Adiós María* mediante la crítica que Maxa escribe en contra suya. De especial importancia al respecto es el hecho de que en la novela de Torres se asiste a un

modelo de familia muy diferente al que propugna el régimen. La familia de Maxa es una entidad desestructurada y rota, en la que, en ausencia de sus padres, los roles de padre y madre son asumidos por la propia Maxa. La abuela, que otrora había sido muy trabajadora, se encuentra siempre enferma y no ayuda a Maxa, mientras que el abuelo es indiferente a la situación: “[O] Kaiser non se salvaba tampouco desta queima . . . non oe xamais o que eu quero dicirle” (*Adiós* 74); Xermán se ve envuelto en continuos problemas, teniendo que dejar el trabajo en el taller de coches, y Petigrí tiene problemas de desarrollo. Como consecuencia, la desestructuración de la familia lleva consigo la monotonía, el trabajo y la soledad de Maxa: “Estou tan soa como unha curuxa” (76).

El que Maxa lleve el peso de la casa a sus espaldas—“[A] casa ás costas coma o caracol” (89)—afianza su asunción forzosa de su papel de mártir. Como indica su nombre, Maxa, o sea, María, tiene que ser una mujer que está al servicio de los demás, representativa de la mujer sumisa exaltada por los ideales franquistas. Su esclavitud como mujer se evidencia mediante lo que la protagonista denomina las “Maxas da vida,” término genérico referido a la normalidad con la que es vista la situación que vive Maxa, existiendo innumerables “Maxas” en Galicia:

Veña, vou contar a bulto, Maxa está en Cantador e logo haberá por exemplo dúas maxas en tal e cinco en cal, dez por cada pobo e cen por vila. . . . Dous milleiros de maxas escondidas por unha capital e non é esaxerar . . . maxas por lexións, adiante maxas da vida soedosa coma min . . . Quince años de maxas que chegarán agora, dez de marzo . . . Veña, enriba . . . Non é vida, señores, se se mira (non vaia ser que esto se quede no tinteiro. (88-89)

Debido a su carácter de sacrificio, en algún momento Maxa incluso se identifica a sí misma con la Virgen María—“Maxa de Cantador virxe e muda” (*Adiós* 160)—, asumiendo un papel de víctima al que absolutamente nadie hace caso. Tal declaración puede ser vista

como una crítica a la iglesia, uno de los pilares del franquismo y moderadora por excelencia de la vida de la mujer. Mediante semejante aseveración también se posiciona a Maxa como figura opuesta a su abuela, Inés, fiel devota de la iglesia. En cambio, Maxa ha perdido completamente la fe en la Iglesia y Dios tampoco la escucha, tal y como se ve en esta cita cargada de impotencia: “Dios . . . non é xordo . . .” (166). El contraste entre las dos generaciones de mujeres se manifiesta en la negativa de Maxa a rezar el rosario con Inés, quien la golpea en la cara como consecuencia de su desobediencia (163-64). Tras este momento, el abismo que separa a abuela y nieta es más amplio, ya que Maxa le ha perdido el respeto: “Nada, a esta non lle miro eu á cara endexamais” (173).

Inés encarna precisamente la “mujer casta y pura” que denota su nombre (Castellón 14-43). Rígida en sus convicciones, Inés tiene asumido el papel de mujer sumisa que le corresponde en la sociedad patriarcal en la que vive, ejemplificando la mujer pasiva promulgada por el régimen franquista.²⁴ Dada su educación conservadora, la abuela Inés no puede aceptar a Maxa y la niega a cada oportunidad. Tal tratamiento se acusa especialmente después del desgraciado incidente de la caída de Petigrí del regazo de la abuela, la cual da como resultado el anómalo desarrollo del pequeño. A partir de este momento, la abuela culpa a Maxa constantemente de todo lo que pasa y cree que Maxa está loca; incluso parece que en algún momento llega a odiar a su propia nieta.²⁵

En contraste, para la nieta, la abuela representa la verdad amarga de la diferenciación genérica exigida por una sociedad patriarcal, tal como señala Blanco: “[A] esmagadora construcción sexista, misóxina e xinofóbica que tingué de negro negativo a vida das mulleres” (“Morrer” 183). Tal comportamiento se aprecia en la diferencia en el trato de la abuela hacia

²⁴ A mi juicio, Inés se contrapondría a la abuela Lola del poema de Torres, “Elexías a Lola,” recogido en su obra *Do sulco*, en el que la abuela representa la mitificación del ámbito natural y materno. En dicha obra, su condición de modelo de mujer tradicional viene a ser necesaria para la estructura de la familia (Novo, “A voz” 140).

²⁵ Como señala Blanco, Torres se sumerge así “no escuro polvorín da familia e nas complexísimas relacións femininas do patriarcado, como a emblemática do amor-odio existente entre avoa e neta” (“Morrer” 183).

Maxa y su hermano mayor Xermán: “[P]ara min un puñal e para el a rosa” (*Adiós* 172-73).

Otro ejemplo de tal diferenciación se evidencia cuando una Maxa frustrada afirma:

Xa podo erguer a catedral máis alta con toda a filigrana para deixar varada á miña avoa que eso non será nada se é cousa de mulleres, aí os homes, xa se sabe, os homes necesitan ir polo mundo adiante a abrir buracos sexa como sexa, Xermán crávame ben esa punta, Xermán que maravilla de buraco redondo, abríchelo ti rico riquísimo neto da miña vida, o que ti vales co cravo ese tan difícil de entrar escachando a parede, que non o hai mellor, non ten un pero, xa cho creo, Xermán, canela en rama. (123)

Por consiguiente, Maxa representaría el anhelo de independencia del que la abuela carece, hecho que se aprecia con claridad mediante la siguiente cita dirigida a un supuesto público o un lector imaginario: “Dicídeme, berran os homes e mándannos calar e explican, ‘ti, nesto, chitón que as mulleres non servides para nada,’ dicídeme por que, a ver ¿onde está a diferencia á hora da verdade?” (69).

Debido a sus creencias, Inés considera anormal el deseo de su nieta de educarse, ya que, según ella, sólo los hombres tienen un futuro; como declara Maxa:

Nunca me deixa en paz, repite: O porvir é dos homes, dos homes, as mulleres non pintamos nada, nada, dime nena, para que vas mollándote ao Instituto se non botas unha man na casa con tanta historia, ti sempre preferiches as cousas raras, esta nena responde e hai que ver o que di que xa non sabe que contestarlle, esta nena tan sabichosa que quere comprender as eclipses do sol. (123)

Inés posee la firme convicción de que la actividad de la mujer debe restringirse al ámbito del hogar. Como prototipo del “ángel del hogar,” Inés considera la lectura como algo pernicioso para la mujer.²⁶ Por lo tanto, cree que Maxa no debería desarrollarse intelectualmente y que

²⁶ El paradigma de la mujer como “ángel del hogar” es el dominante en el discurso de género desde mediados del siglo XIX. Tal modelo se basa en la consideración de la mujer como representativa de los ideales de inocencia, virtud, abnegación y sumisión. Dichas características eran consideradas “naturales,” ajustándose perfectamente a la vida de sacrificio que la mujer debía llevar en su hogar (Aldaraca 30).

no le incumbe leer ni escribir: “Esta nena, sempre a ler sempre a ler, mira que é rara, todo lle ven estreito . . . os libros non son máis que langoretadas” (183) y “[T]anta letra, tanta letra, así está de melga, esta o que ten é aire metido na cabeza, Ti, o día menos pensado, voas” (204). La actitud de Inés corrobora la creencia patriarcal de que, como señala Shirley Mangini, “[r]eading was thought to rob women of either their faith or their innocence, and, therefore their virtue” (103).

La misoginia de la abuela contra la propia nieta mata el amor natural que había existido entre ambas. Así, la abuela ocupa una posición patriarcal, al haber internalizado sus preceptos jerarquizantes. Tal hecho lleva a lo que Dana Heller, en *The Feminization of Quest-Romance* designa como “gender teleology.” Dicho concepto explica la devaluación del heroísmo femenino al referirse a actos masculinos análogos. Por consiguiente, los verdaderos actos heroicos femeninos no sólo se dan por sentado, sino que las mismas protagonistas los evalúan negativamente, ya que son vistos como actos sin importancia desde la distorsionada lente de los valores falocéntricos (22).

Ante la incompreensión de la abuela, el modelo para Maxa, aparte de su propia madre, es la profesora Márgara, quien cree que Maxa debe estudiar, dadas sus grandes aptitudes: “María Briz é moi intelixente, María Briz debe estudar, porque escribe que é un primor” (*Adiós* 118). Márgara representa lo que Maxa anhela: la oportunidad de la educación y la independencia. A través de este personaje, Maxa reivindica la educación para la mujer: “[D]ánseme as letras que é unha maravilla e do demais, idiomas taquimeca o que sexa, non hai ningún problema . . .” (58). Las connotaciones positivas atribuidas a Márgara y a los conocimientos que encarna vienen reflejados también en el hecho de que Maxa siempre la conecta a elementos de la naturaleza. De ahí que, el día que Márgara visita a los Briz, Maxa exclame: “(Hoxe por Cantador naceron os primeiros gromos)” (Paréntesis original 121). Después de la marcha de sus padres y cuando ya no puede ir a la escuela, Maxa piensa en

Márgara constantemente para alegrar su existencia, relacionándola siempre con elementos de la naturaleza, como el mar, el sol o las hortensias: “Aínda lembro a ledicia que collín coa visita da señorita Márgara, estaba pero moi satisfeita, coma se alguén me animase a voar arrepuzándome” (118) y “Eu estou contando todo esto que me aleda recordalo pola razón que teñen esas cousas sinxelas, un can sen nome, unhas nenas, a señorita Márgara, as hortensias” (128).

Además de las diferencias generadas por el poder patriarcal, Maxa también se encuentra perdida por las diferencias ideológicas de las distintas generaciones. Se puede argumentar que los abuelos de Maxa ven la emigración de otra manera. Como ha señalado Lorenzo Rivas, los abuelos viven en el mundo de los que se fueron, sin atender en absoluto a la realidad presente en la que se encuentra la familia (116). Es por ese motivo que la abuela hace que Maxa lea repetidas veces las cartas que han sido enviadas desde Francia: “Esta carta foi lida polo menos tres veces . . .” (*Adiós* 160). La educación de Maxa y de su hermano, Xermán, queda totalmente olvidada por los abuelos, quienes no intentan en ningún momento suplir la falta de los padres (Lorenzo Rivas 117). Así, se sabe que Maxa lleva más de un año sin bajar a la Academia donde estudiaba para convertirse en una “secretaria modelo,” como quería su padre: “[M]axas da vida . . . decididas que xa esqueceron o secretariado, francés, inglés, Haber e Debe . . . outras obrigacións máis importantes ocupan o lugar da taquimecanografía . . .” (*Adiós* 89). Los abuelos tampoco pueden suplir a los padres de Maxa en cuanto a los cuidados del más pequeño; el pobre Petigrí sigue creciendo sin el amor de sus progenitores y no se está desarrollando igual que los otros niños: “[T]ampouco vai para enriba coma corresponde a un neno alimentado . . .” (78).

Debido a que los personajes no están exentos de parcialidades y son vistos a través del prisma de los sentimientos de Maxa (Brea López 347), paso a un análisis más profundo de otros personajes femeninos, para entender el crisol de tipos de mujer presentes, así como la

manera en que las relaciones del patriarcado se muestran en la novela a través de la relación que mantiene Maxa con dichos personajes. La madre de Maxa, Inés María, es la típica mujer joven, representativa del “ángel del hogar,” que cuida de su casa y sus hijos y lleva una relación cordial con sus suegros. Tal paradigma de esposa tradicional al servicio de su esposo se hace evidente en la siguiente cita: “[A] muller, xa se sabe, sempre onde o seu home, para que casei se non...” (*Adiós* 50). Con respecto a la breve estancia de la familia en los pisos de protección oficial, Inés María es la única que echa de menos el vivir allí, dada su amistad con Otilia, con la que hablaba de temas “femeninos.” Mediante Otilia, Torres indaga en la prensa femenina de la época, así como en la denominada “prensa del corazón,” derivada de aquella.²⁷ Según Juana Gallego Ayala, la prensa femenina “hace eco de todas aquellas cuestiones de proyección privada, que constituyen, o deben constituir, los centros de interés de las personas bajo cuya administración se encuentra el ámbito privado, y que da cuenta y establece pautas de comportamientos y modelos de referencia” (21).

Los modelos de mujer que dominan en la prensa femenina son el ideal burgués del “ángel del hogar” (madre y esposa) y su antítesis, la mujer rival. Revistas como *¡Hola!*, que comienza su publicación en 1944, y (añado) *Garbo*, que aparece en 1953, perpetúan estos roles y tipologías dominantes mediante el relato de vidas de ensueño, farándula y aristocracia (Rolón-Collazo 69). Curiosamente, a las mujeres que salen en la prensa se les permite el escándalo de la separación o cierto incumplimiento de sus deberes como madre y esposa. Por tanto, las lectoras asiduas son bombardeadas con contenidos que posibilitan su sentido como objetos de deseo, a la vez que visibilizan la evasión de las mujeres en las historias de otras más afortunadas económicamente, pero infelices a causa de sus rupturas matrimoniales (Rolón-Collazo 71-72). A tal respecto destaca la visión de Inés María y Otilia sobre ciertos

²⁷ Subraya Juana Gallego Ayala que la revista del “corazón” comparte con la revista “femenina” algunos temas, tales como las páginas de moda, la cocina, el hogar y la belleza. Sin embargo, existen tres características exclusivas de la “prensa del corazón”: “[S]u dedicación fundamental al *personaje* . . . la *fotografía del personaje*, siendo el texto absolutamente secundario y sólo complemento de la ilustración . . . [y] la *vida privada* de esos personajes” (102-03).

personajes femeninos que aparecen en la prensa rosa, como la emperatriz Soraya o la entonces princesa Paola de Bélgica, quien “entrou no Vaticano en minifalda . . . que anda esta princesa como lle peta, sen protocolos nin lilainas, como debe de ser...” (*Adiós* 16-17). Como protesta ante los estereotipos, Maxa critica la naturaleza del habla de su madre cuando se encuentra rodeada de amigas:

“Dúas mulleres xuntas son o colmo . . . Dúas mulleres xuntas, receitas de cociña . . . As mulleres, revistas, Hola, Garbo, La femme elegante. Dúas mulleres, tres mulleres xuntas falarán de modas, de que van a falar, a ver: Otilia, modista. A miña nai, labores . . . Unha, dúas, tres mulleres, tódalas mulleres acabarán falando do seu peso, seguro, se o saberei eu” (15-16).

Ante las relaciones complejas de Maxa con otros personajes, se pueden comprobar las relaciones que el entramado patriarcal establece y que Maxa lucha por cambiar. A lo largo de *Adiós María*, la adolescente interioriza el viaje de búsqueda, cuyo fin coincide con el final de la novela. Según Bermúdez, el viaje de concienciación de Maxa da como resultado una heroína derrotada, dado que el proceso de Maxa quedaría inconcluso en un final abierto que tiene como función la reflexión (“*Adiós María* como novela femenina galega” 166). Tal lectura corroboraría también las teorías de Pratt y de Pérez, quienes sostienen que el viaje que la heroína emprende tiene un desenlace fatídico. Este paradigma parece confirmado en el hecho de que en diversas ocasiones la propia Maxa alude a la “locura” que, en su opinión, la gente cree que ella padece: “[A]ndara algo tola” (*Adiós* 208). Vencida por las circunstancias, su “viaje” termina en enfermedad, ya que adolece de una anemia causada por diversos motivos, a lo que se suma la situación psicológica causada por la función de tener que llevar ella la casa, la soledad, la incompreensión de su abuela y el no ser una adolescente como las demás, al ser privada de su niñez y adolescencia.²⁸

²⁸ El ejemplo de adolescente normal que presenta Torres en *Adiós María* es Nola. La descripción de Nola que

Sin embargo, a mi juicio, Maxa no es una heroína vencida por las circunstancias. Al contrario, me adscribo a la opinión de Blanco, quien ve en el final de la historia de Maxa, representativa de aquélla de la mujer en general, la existencia de un atisbo de esperanza, (“Morrer” 183). El hecho de que Maxa se dé cuenta de su situación es fundamental, porque, para que haya cambio, es precisa la autoconcienciación que conduzca a la actuación. Es a partir de ese momento de autoconcienciación que ella empieza a cuidar de sí misma y no sólo de los demás: “Así que, a vivir por prescripción facultativa . . . como é primavera proveito as mañás á sombra das mimosas, case nada, polas tardes tomo o sol, merendo, e entre lusco y fusco póñome a contar os lucecús no herbal . . . aos cinco días estaba xa cuns azos, unha forza para deter un tren, a vida en rosa” (*Adiós* 204-05). A pesar de que los padres llevan dos años fuera, ahora la actitud de Maxa se vuelve positiva al refugiarse en su mundo verde, la naturaleza, para sobrellevar la separación y al tomar medicamentos contra la anemia: “[E]ntre o sol e o ferro penso que non pode durar o afastamento toda a vida” (205). Incluso Maxa se permite soñar y crear historias románticas como las de Corín Tellado, aunque tiene que volver abruptamente a su realidad (209-10). Además, la esperanza que se vislumbra en la vida de Maxa viene simbolizada por algunos de los elementos de la naturaleza con connotaciones positivas, como el mar o el viento, e incluso por la presencia de algunas personas en su vida como su madre, quien, aunque esté lejos, sigue existiendo.

En definitiva, lo que transmite la novela de Torres es que nada está escrito del todo. La historia de Maxa indica que puede existir un indicio de optimismo en la vida de la mujer en general, dado que, si se conciencia y lucha, puede cambiar su situación. Por consiguiente, el

realiza Maxa resalta la felicidad que Maxa no tiene la suerte de sentir: “[Q]ue guapa estaba a Nola toda de ouro e azul, . . . ten moita ledicia polos ollos, si, señor” (*Adiós* 100). Nola es la imagen ideal de todo lo que no es Maxa, tanto en lo físico como en lo intelectual, sintiendo Maxa vergüenza y envidia cuando se compara a ella. El contraste entre una Maxa identificada con Nola y la Maxa real se puede constatar en el siguiente pasaje: “[U]nha María fermosísima, rapaza loira a rirse sen motivo por todo . . .” (107) y “[U]nha rapaza que non quero tampouco que sexa nada meu pálida, irtia, mírate, fraca, mírate ben morocha entéirate ben, nin con parches, María, e cun desastre así ¿quen poderá poñerse a competencias?, a ver decídeme, como” (107).

final de la novela, en el que se ve aparentemente que nada cambia ni cambiará en la vida de Maxa, se puede ver de una forma más positiva: se intuye que Maxa, al ser completamente consciente de su represión, saldrá adelante, no conformándose a su suerte. Considero que Torres, desde su profunda convicción feminista, ofrece un personaje femenino subversivo que lucha contra todas las imposiciones patriarcales en un contexto represivo para Galicia. En *Adiós María* Torres muestra que, aunque el sistema patriarcal encarnado en el franquismo silencie a la mujer, ésta puede seguir luchando hasta conseguir el cambio. Tal lucha se evidencia de una manera aún más pronunciada en la siguiente escritora a analizar, María Xosé Queizán. Partiendo de un feminismo nacionalista, ella hace de la mujer y de Galicia el centro de toda su producción literaria.

Capítulo 3

Desafiando el silencio: maternidad, sexualidades alternativas y búsqueda de identidad en la narrativa de María Xosé Queizán

Á parte de feminista radical, son tamén unha galeguista radical, unha independentista, para ser exacta.
(Queizán, “A grande ilusión” 194)

Non quero para a miña nación que sexa unha patria. Tampouco que sexa unha matria: quero que sexa unha
nación igualitaria.
(Queizán, “A grande ilusión” 218)

Amarse é non recibir a identidade do outro como unha imaxe no espello. Amarse é aceptarse, autoestimarse.
(Queizán, “O desexo” 52)

María Xosé Queizán es la autora de la segunda novela de autoría femenina en gallego, la cual rompe con el silencio que rodeaba la creación narrativa de la mujer, con su novela vanguardista *A orella no buraco*, publicada en 1965. Destacada personalidad feminista y escritora transgresora, Queizán forma parte desde el primer momento del movimiento feminista gallego, fundado en 1976. Contribuye como pionera en la creación del ensayo feminista a partir de 1977 y crea en 1983 la revista feminista, *Festa da Palabra Silenciada*, ya mencionada en el Capítulo 1, en la que se da cabida a la creación femenina. Con posterioridad participa en el cultivo de todos los géneros literarios para intentar “normalizar” una lengua históricamente castigada.

Debido a su precocidad en el tratamiento de polémicos temas y unido a su crítica del modelo nacionalista androcéntrico gallego, el cual, en opinión de Queizán, ha ignorado por completo la historia femenina, su obra ha sido silenciada. El silencio es, por tanto, la palabra que, según la propia autora, define lo que ha sido su obra, sobre todo en determinadas etapas, como constata en una entrevista llevada a cabo en febrero de 2008:

[E]u noto que a xente xa me ten en conta, xa non son tan demo como fun noutras épocas, eu fun silenciada, postergada, isto forma parte da miña vida . . . En cuanto á miña obra, esto se verá no futuro. Eu non estou premiada en absoluto nin

reivindicada, nin citada, a Festa da Palabra Silenciada é silenciada, o silencio é a característica fundamental que rodea a miña obra. (Queizán, Entrevista personal s. pág.)

El objetivo del presente capítulo es el análisis de la narrativa de Queizán. Para tal fin, en primer lugar, haré un recorrido biobibliográfico de la autora para poder situarla en su contexto sociohistórico y literario. A continuación, me propongo centrarme en el estudio del tema de la maternidad y la crítica de un modelo androcéntrico de la mirada que Queizán efectúa en *Ten o seu punto a fresca rosa*. Le seguirá el estudio de las sexualidades alternativas y la distinción entre sexo y género, tal y como se examina en *A semellanza*. Por último, exploraré el tema de la búsqueda de identidad de un pueblo, representativo del pueblo gallego, en *O segredo da pedra figueira*, novela en la que se acusa un modelo más desarrollado que el de Torres del *quest romance* feminizado.

María Xosé Queizán Vilas, de nombre literario María Xosé Queizán, nace el 5 de febrero de 1939 en Vigo, ciudad por la que ha profesado siempre un profundo apego, presente en toda su obra literaria: “Probablemente, cando os meus ollos aprenderon a distinguir máis alá da teta materna, a miña retina deslumbrouse co fulgor da ría de Vigo” (Queizán, “Relato” 705). Hija póstuma de Xosé Queizán, un abogado republicano, y niña de posguerra, pasó su infancia en el seno de una familia de mujeres con una educación muy liberal para aquella época. Por esta razón, ya a los quince años Queizán publica en el desaparecido periódico vigués, *El Pueblo Gallego*, los primeros artículos de opinión en defensa de la igualdad de las mujeres. En 1962, realiza un viaje a Francia, el cual será clave para la autora, dado que se verá influenciada por la estética del *nouveau roman français*. Dicha corriente se palpará en su obra de 1965, *A orella no buraco* (Queizán, “A grande ilusión” 195, 201-02). Censurada por la Sección de Orientación Bibliográfica que dependía del Ministerio de Información y Turismo Español, *A orella no buraco* no se publica íntegra

hasta 1984, como la propia autora ha señalado en una nota a la segunda edición (Queizán, *Orella* 11-12).

Tras la elaboración de esta primera novela, se produce un inciso hasta 1974, período en el cual Queizán sólo escribe un cuento, “Tolería para unha desmitificación,” publicado en la revista *Grial* en 1972, y artículos en la revista *Triunfo*. En este lapso de tiempo, Queizán se dedica plenamente a su familia y a participar de manera activa en los círculos nacionalistas de izquierdas, a los que también pertenece su entonces marido, el escritor Xosé Luís Méndez Ferrín (se separan en 1974). Cabe destacar de esta faceta la participación de Queizán en 1963 en la creación del *Consello das Mocedades Galleguistas* y en la fundación del partido *Unión do Povo Galego* (UPG) en 1964, en el que milita hasta 1975, año en el que es expulsada sin saber el motivo (“A grande ilusión” 217). Desde entonces no está adscrita a ningún partido político.¹

En 1973 comienza la carrera de Filología Hispánica en el Colegio Universitario de Vigo. Consigue la Licenciatura en 1978 en la Universidad de Santiago de Compostela en el Departamento de Gallego-Portugués, formando parte de la primera generación de licenciados en gallego de la historia de Galicia. Desde 1979 es profesora—y posteriormente, catedrática—de Lengua y Literatura Gallegas en el I.E.S. Alexandre Bóveda de Vigo, labor de la que se retira en 2007. A mediados de la década de los setenta, la escritora adquiere una fuerte conciencia feminista propiciada por su entorno social y su particular vida personal. Entonces, en un contexto de grandes cambios sociopolíticos tras la muerte de Franco, se comienza a desarrollar la segunda oleada del movimiento feminista gallego, en el cual Queizán participa desde el primer momento. Queizán colabora en la creación de la AGM en

¹ A lo largo de la década de los sesenta, Queizán vive una situación de permanente incertidumbre, inseguridad y ansiedad. Tanto sus actividades políticas como las de su marido, Méndez Ferrín, llevan a continuos y numerosos registros en su casa de Vigo. De esas inspecciones, Queizán recuerda una en especial, acaecida en 1969, cuando Méndez Ferrín estaba en la cárcel y la autora se encontraba en casa con sus hijos. El hombre encargado de tal inspección—citado desfavorablemente en la novela de Méndez Ferrín, *Arrabaldo do norte* (1964)—realiza una búsqueda exhaustiva con el propósito de inculparles. Con suerte, y a pesar de la prolijidad del registro, no encuentra los panfletos de *Terra e Tempo*, el órgano de la UPG (Queizán, “A grande ilusión” 203-05).

1975 y años después funda el grupo FIGA, a través del cual propaga ideas y propuestas feministas desde una ideología marcadamente nacionalista, sobre todo en el ámbito cultural. Dada la relación que Queizán mantiene con el movimiento feminista y en concordancia con sus ideales políticos, la autora convierte en ejes principales de su labor literaria al nacionalismo y al feminismo. Una muestra de su comprometida labor feminista es la creación de la revista *Festa da Palabra Silenciada* en 1983, la cual continúa coordinando en la actualidad.

El incipiente activismo feminista de Queizán lleva a la autora a publicar en 1977 *A muller en Galicia*, el cual es recibido con un gran silencio e indiferencia, a pesar de la importancia histórica de ser el primer libro del feminismo gallego en el que se realiza un análisis de la mujer gallega, conjugando las teorías del feminismo, nacionalismo y marxismo (Blanco, *Literatura* 95-96). El ensayo parte de la concepción de “mujer gallega” y desarrolla lo que representa en dos estudios. En el primero, “A muller galega na sociedade” (escrito en 1975), la autora expone las diferencias entre la mujer rural y la mujer urbana, así como su común explotación, aunque de diversas características. Queizán examina la situación de la mujer del campo y del mar a través de la familia, el trabajo y los condicionantes ideológicos y psicológicos a los que está sometida, desmitificando el supuesto “matriarcado” gallego. Del mismo modo, estudia la situación de la mujer urbana—burguesa y proletaria—desde tales perspectivas, prestando especial atención a la relación que la mujer urbana mantiene con la familia “nuclear” (Blanco, *Literatura* 96-97). Tras ambos análisis sociológicos de la mujer gallega, Queizán llega a la conclusión de la triple explotación a la que ésta es sometida: “[C]omo sexo, como traballadora e como ser colonizado” (*A muller* 44).

En el segundo estudio, “A lingua galega e a muller. Análise estrutural de dous métodos represivos” (escrito en 1976), la autora equipara la jerarquización de la relación lingüística castellano-gallego con la sexual, con respecto a la opresión del hombre a la mujer.

Queizán ofrece unas soluciones que requieren la abolición del patriarcado, del colonialismo y de los prejuicios: en el caso de la lengua gallega, es pertinente concederle prestigio cultural y social para que se convierta en lengua del ámbito público; con respecto a la mujer, su situación debe homologarse a la del hombre en diversos campos, tales como el nivel de estudios, de trabajo, de leyes y de reconocimiento social (Blanco, *Literatura* 98). Desde los mismos presupuestos teóricos, aunque con una mayor radicalidad por la influencia del feminismo de la diferencia y siguiendo la línea independentista que parte de obras como *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1974) de Lonzi, en 1980 sale a la luz *Recuperemos as mans*, colección ensayística que consta de siete estudios sobre la explotación de la mujer por parte del capitalismo y del patriarcado (Blanco, *Literatura* 100-01). Allí, Queizán critica las relaciones de poder, el modo de producción doméstico, el matrimonio y la familia, a la vez que realiza una defensa de la maternidad libre y social, temas que, como se verá, después defenderá en sus obras de creación (Agra Romero, “Feminismo” 467).

En 1989 publica *Evidencias*, ensayo feminista estructurado en tres grandes apartados. En la primera parte, “Lingua e identidade”—recoge el ensayo “O segredo das palabras” además del estudio “A lingua galega e a muller,” proveniente del primer ensayo *A muller en Galicia* (1977)—Queizán establece la comparación entre la opresión a la lengua gallega y a la mujer por el castellano y el patriarcado, respectivamente. En la segunda parte, “A paixón do canto,” Queizán denuncia el silencio impuesto a la voz femenina durante toda la historia de la literatura. Finalmente, en “Da escravitude á independencia”—el cual incluye “Mulleres y escravas” y “Recuperemos as mans” del libro *Recuperemos as mans* (1980)—trata la situación de esclavitud en la que se encuentran las mujeres al comparar su situación con aquella sufrida por los esclavos de la Antigua Grecia. Queizán llega a la conclusión de que la mujer es desposeída de su producción y cosificada, convirtiéndose su cuerpo solamente en instrumento de producción y arma de alienación que no se puede “coñecer, nin controlar, nin

gozar.” De modo que a la mujer le es negada la sexualidad, siendo ésta sometida a los deseos del hombre (*Evidencias* 141-42, 144).

En 1995 aparece *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista*, ensayo en el que la autora reflexiona sobre la diferencia entre la llamada escritura que gira alrededor de la angustia existencial y de la incertidumbre, y la escritura de la certeza, “escrita da espiral,” que es una escritura de la confianza, de avance y cambio, la cual transmite el conocimiento con la intención de mejorar la vida (Queizán, *Escrita* 11). El ensayo se divide en dos grandes partes: “Escrita da certeza” y “Parir o pensamento.” En la primera, a través de diez ensayos, Queizán afirma que el feminismo se enfrenta a una dificultad, al tener que usar la lengua patriarcal “que nos nega, nos silencia, e que, en tantos aspectos, nos inferioriza e nos degrada” (24). Por lo tanto, se hace necesario el empleo de una “escritura de la certeza,” la cual se caracteriza por ser una escritura transgresora, humilde y ética que no sólo denuncia la injusticia que sufren las mujeres sino que pretende conseguir la dignidad de todas las personas (11-13). En la segunda parte, “Parir o pensamento,” recurriendo al carácter utópico del feminismo, Queizán trata temas tan controvertidos como el cuestionamiento de la maternidad biológica, la concepción de las mujeres como naturaleza o la reflexión sobre el aborto, los cuales serán de suma importancia en su novela posterior, *Ten o seu punto a fresca rosa*.

El ensayo que sigue a *Escrita da certeza* es *Misoxinia e racismo na poesía de Eduardo Pondal* (1998), donde, como ya se ha mencionado en la Introducción, la autora desmitifica la ideología del autor de la letra del Himno gallego y uno de los poetas inaugurales de la literatura y nación gallegas. En una lectura literal Queizán critica los poemas de Pondal por tres razones básicas: por haber sido escritos bajo un pensamiento dicotómico, en el que las mujeres aparecen como seres inferiores a los hombres; por presentar de una manera normal los abusos sexuales a las jóvenes, y por excluir a las mujeres del proyecto nacionalista. Con este ensayo, Queizán recupera el artículo “De florido poeta da

raza a desflorador racista” (1986), una de las más polémicas revisiones de la poesía pondaliana desde el feminismo gallego, ya que abre el debate dentro de la crítica. Blanco contesta a Queizán con un artículo titulado “Mulleres na utopía celta de Pondal” (1997) en el que, aunque es consciente del androcentrismo de Pondal, se decanta por una lectura simbólica y mítica, atendiendo a la contextualización histórica en la que los poemas fueron concebidos (González Fernández, *Elas* 73). No es ninguna coincidencia que el título de la novela de Queizán, *Ten o seu punto a fresca rosa*, que trata de un pedófilo que se siente atraído sexualmente por su hija adoptiva María, provenga de uno de los poemas de Pondal analizado en *Misoxinia* bajo el apartado “Pedofilia” (Cerqueira Ogando 17).

En cuanto a *Racionalismo político e literario. Conciliar as Ciencias e as Humanidades*, ensayo publicado por Xerais en 2004, se divide en cuatro partes. En la primera de ellas, “Martín Sarmiento, racionalista galego. A Galiza que puido ser,” la autora destaca la relevancia del pensamiento ilustrado para la defensa de los derechos de las mujeres, centrándose en Sarmiento, discípulo del Padre Feijóo. En la segunda parte, “A conciencia racional no galeguismo e no feminismo,” vuelve a presentar las dicotomías castellano-gallego y hombre-mujer como resultados del proceso colonizador, para luego ocuparse de una reflexión sobre el feminismo y el nacionalismo, oponiéndose a las visiones románticas o esencialistas de la nación (Agra Romero, “Feminismo” 469). En la tercera parte, “A viaxe literaria como paidea,” la autora expone cómo algunas de sus protagonistas, como Lazo de *O segredo da Pedra Figueira* y Amantia de la novela homónima, utilizan el viaje como conocimiento. Como Queizán admite, ella misma viaja por la escritura con el afán de comprender y comunicar (*Racionalismo* 58-59). En la cuarta parte, “Escrita da verdade e do compromiso,” la autora defiende la idea que la literatura debe estar comprometida con su tiempo, al igual que lo hace la literatura feminista, porque opina que a la escritora le incumbe guiar, de una manera u otra, al lector (*Racionalismo* 83).

Por último, en *Anti Natura* (2008), Queizán retoma las teorías que hasta hoy, desde la filosofía griega, pasando por la Ilustración y el psicoanálisis, reducen a la mujer a lo natural, apartándola de la cultura. De esta manera, Queizán aborda en trece ensayos temas en los que la mujer es considerada como objeto: la prostitución, el sexo (subrayando los peligros que acarrea el coito) y la reproducción. Deteniéndose en las distintas concepciones del feminismo, Queizán vuelve a enfatizar los valores de igualdad y justicia.

A partir de 1977, cuando en sus obras literarias se evidencia el comienzo de un cambio en consonancia con la evolución de su pensamiento, Queizán diversifica su labor creativa. Además del ensayo, cultiva todos los estilos y los géneros: teatro, poesía, novela y cuento, siendo además traductora, como se nota someramente más abajo. El interés de Queizán por el teatro comienza en su infancia, cuando promueve en su temprana juventud el *Teatro de Arte e Ensaio da Asociación da Prensa de Vigo*, donde se representan obras de grandes autores europeos. En 1967, funda el *Teatro Popular Galego* en la Asociación Cultural de Vigo y dirige *A puta respectuosa* de Jean-Paul Sartre, traducida al gallego por Francisco Fernández del Riego y representada en el Teatro Barbón de Vigo (Queizán, *Antígona. A cartuxeira. Neuras* 7-8).

Entre su obra dramática, que se gesta en los años ochenta, resalta una pieza que permanece inédita, *Non convén chorar máis*, así como *Antígona ou a forza do sangue*, publicada en 1989, la cual es recogida de nuevo en *Antígona. A Cartuxeira. Neuras* (2008). En esta última colección, Queizán presenta una tragedia, *Antígona*, un drama, *A Cartuxeira* y una comedia, *Neuras. A cartuxeira*, escrita a principios de los ochenta, versa sobre la vida de una echadora de cartas. Le sigue *Antígona*, basada en la obra clásica de Sófocles, aunque la *Antígona* de Queizán es “galega” y “nacionalista” (Queizán, “A grande ilusión” 211). Llamada Elvira, vive en la Galicia medieval del siglo XI, en la que el rey, don García, está apresado por su hermano, el rey de León, Alfonso VI, quien domina Galicia a través del

conde Oveco Bermúdez, el equivalente de Creonte. En dicho ambiente, los nobles gallegos, entre los que se encuentra el hermano de Elvira, Fruelo, deciden rebelarse contra las imposiciones foráneas. Fruelo fracasa en su intento de liberar al rey, dando como consecuencia la transgresión de Antígona-Elvira, quien desafía el poder, pretendiendo enterrar a su hermano en un acto revolucionario. La última obra, *Neuras*, trata en clave cómica diversas cuestiones que se acusan en nuestra sociedad, vistas a través de pacientes que visitan a una psicóloga. El tema principal es la sexualidad en sus diversas variantes, el cual se mezcla con otros, como la depresión o la bulimia (Queizán, *Antígona. A cartuxeira. Neuras* 13-14).

Al contrario de lo que suele ocurrir con la mayoría de las escritoras, quienes comienzan su andadura literaria con la poesía, Queizán es una poeta que realiza su entrada en el género de forma tardía. Reisz apunta que el retardado estreno de Queizán sorprende a la propia autora, quien no consideraba hasta entonces que la poesía fuera compatible con sus propias metas ideológicas (“Autopoética” 201). En 1991 publica su primer poemario, *Metáfora da metáfora*, al que le siguen *Despertar das amantes* (1993) y *Fóra de min* (1994). Estos tres poemarios nacen como una reivindicación concienciada de la poeta de ofrecer una producción lírica edificada sobre los principios de rescatar el cuerpo, la palabra y la imagen de la discriminación de lo maldito (González Fernández, “Las Poetas” 206). Cada uno de dichos textos se conforma alrededor de una unidad temática, la cual se divide en subtemas y secuencias argumentativas, pudiéndose leer como desarrollos parciales de un mismo proyecto ideológico (Reisz, “Daquelas” 128).

Así, en *Metáfora da metáfora*, la poeta descubre su mundo íntimo, tanto sus deseos y frustraciones como su concepción de la poesía, apoderándose de la palabra. En *Despertar das amantes*, la palabra tomada y legitimada sirve de instrumento para compartir y cantar el amor de dos mujeres a dúo. En *Fóra de min*, se presenta un universo poético que se compone de

seres distintos y en el que se denuncian actitudes intolerantes, mostrándose la aplicación de la solidaridad en tres frentes: con los emigrantes que dejaron Galicia, con los inmigrantes que llegan a ella y con las mujeres exiliadas en su propia tierra (Pena Santiago 79).

Posteriormente Queizán publicará *Non o abras coma unha flor (1980-2004)* (2004) y *Cólera* (2007). El primer volumen contiene la totalidad de su producción lírica hasta el año 2004, incluyendo, junto a los tres libros mencionados, poemas publicados en diversas revistas o escritos en ocasión de algún homenaje (Romero 10). El segundo, compuesto de veintiséis poemas, tiene como núcleo temático la memoria de la resistencia contra el franquismo, retratando la Galicia franquista desde mediados de la década de los sesenta hasta la muerte de Franco. El deseo de la libertad, la emoción del miedo y el sentimiento de la cólera, según Queizán, sólo se podía hacer expresa con “paixón poética” (*Cólera* 7). Tal hecho evidencia el importante viraje de su producción literaria en un sistema literario que precisamente intentaba potenciar la narrativa. Queizán descubre que, bajo el tópico de vulgaridad, improvisación y sentimentalismo, se esconde un género que permite ser el medio de expresión de las preocupaciones tratadas también en sus novelas y ensayos: “Parecíame un xénero afastado das pretensións da miña obra, da desmitificación para darlle a volta ao mundo . . . E, maravillosamente descubrín que podía facer todo iso coa poesía. . . . Satisfacerme coa síntese ideolóxica, gozar coa lingua, unha lingua de carne e música. Facer poesía para gozarme no pensamento” (“Autopoética” 201).

Tras la escritura de *A orella no buraco*, Queizán no retoma su labor narrativa hasta 1984, cuando publica *Amantia*. Dado que el presente capítulo se centrará en la obra narrativa de Queizán, conviene profundizar en los núcleos temáticos de la misma. Se podría decir que en la narrativa de Queizán existen dos etapas bien delimitadas. Una, en la que la novela, *A orella no buraco*, sería el único ejemplo, pertenece, como ya se ha señalado, a la NNG. La segunda etapa se gesta a partir de 1977, año en el que Queizán empieza a publicar sus

ensayos feministas, y alcanza su punto álgido a partir de 1984. A *Amantia* la seguirán *O segredo da pedra figueira* (1985), *A semellanza* (1988), *Amor de tango* (1992), *O solpor da cupletista* (1995) y *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000).² En dichas novelas, a excepción de *A semellanza*, los protagonistas son mujeres. Los temas son variados y controvertidos: la homosexualidad y la transexualidad, los métodos de reproducción asistida como la fecundación *in vitro*, y la pedofilia. Queizán es una escritora comprometida con la situación de las mujeres porque, para ella, “na herencia histórica que aceptamos, a cultura en xeral é masculina. As institucións non funcionan para nós e estamos excluídas do sistema económico imperante . . . Carecemos de cultura, de historia e de lingua. A lingua, a expresión da realidade, é como a sociedade, patriarcal” (Queizán cit. en Noia, “A Narrativa” 34: 134).

En *Amantia*, Queizán presenta a un grupo de amigas intelectuales en la época prisciliana gallega, las cuales representan sus preocupaciones: Amantia es el amor a la mujer y la nación, mientras que Exeria simboliza el conocimiento y la cultura. Por su parte, el libro de literatura juvenil, *O segredo da pedra figueira* es una obra didáctica dirigida a los jóvenes que versa sobre la recuperación de la identidad nacional gallega, tal y como se expondrá más abajo. En *A semellanza*, se relata la vida de una persona que pasa por diversas afiliaciones sexuales e identitarias. En las novelas *Amor de tango* y *Ten o seu punto a fresca rosa*, las protagonistas son mujeres en la ciudad de Vigo en dos momentos históricos diferentes. En *Amor de tango*, Queizán realiza un recorrido por la historia de Vigo a través de tres amigas que ven cómo la Guerra Civil y la dura posguerra acaban de repente con sus sueños cuando apenas empiezan a descubrir la vida. Se trata, por tanto, de una biografía colectiva de una generación que había conseguido los derechos, la cultura y la libertad, los cuales pierden en julio de 1936 con el estallido de la Guerra Civil (Gil 458). En *Ten o seu punto a fresca rosa*,

² Para un estudio de *Amor de tango*, véase el artículo de John Patrick Thompson, “A Tango of a Lost Democracy” así como el capítulo dedicado a Queizán en su tesis doctoral, “Memory for (Re)Building.” Para un análisis de *Amantia* y *Antígona*, véase Vanessa Cerqueira Ogando. Finalmente, para un estudio de la (re)creación por parte de Queizán de un imaginario específicamente femenino y gallego, véase el análisis que de *Ten o seu punto a fresca rosa* y *A semellanza* hace Minia Buongiorno en “*Jo sóc... Eu son... Ni naiz...*”

sus tres protagonistas se ven inmersas en el contexto de la década de los sesenta, de gran revuelo social, llegando hasta el momento presente. En *O solpor da cupletista* se reconstruyen los últimos días de la Bella Otero, la mítica artista de origen gallego.

Además de sus novelas, Queizán también publica cuentos en la revista *Grial*, en los que refleja su particular propuesta de diferenciar al sexo femenino. Allí salen los cuentos “Eros e Tánatos” (1977) y “O tapete de ganchillo” (1978). En 1990, Queizán participa con el cuento “As botas” en el libro colectivo *Contos eróticos/Elas*, en el que se evidencia una relación entre el erotismo sexual y la estética brutal del mundo fascista. En cuanto a *¡Sentinela. Alerta!* (2002), libro compuesto de diez relatos, Queizán denuncia el lado más oscuro de la condición humana, como el maltrato hacia la mujer y a los más débiles. En 2006 retoma el género del cuento infantil con “A bela adormecida na devesa,” una recreación del tradicional cuento de la “Bella Durmiente.” Estableciendo un paralelismo entre la protagonista y la figura de Rosalía de Castro, la autora narra cómo una niña (Rosalía de Castro), vaga sola por el bosque (el mundo de la literatura) en una noche de tempestad. Con temor, escucha a los lobos (enemigos y contemporáneos de de Castro), llegando finalmente a una casa en ruinas (refugio que se debe reconstruir), a la que accede por una puerta. Dentro, sobre el lecho, encuentra a una bella durmiente (la lengua gallega) que le entrega una pluma (símbolo de la transgresión) y la anima a escribir en acto de rebeldía contra el patriarcado.³ Con este cuento la autora, como ya ocurría en *O segredo*, señala que mediante la escritura se puede concienciar a los más jóvenes de la importancia de la lengua gallega a la vez que imaginar una sociedad libre de diferencias raciales o culturales, e insistir en la necesidad de superar el patriarcado (Cerqueira Ogando 12-13). Por último, en el ámbito de la traducción, destacan sus versiones al gallego de obras como *Fenda, loucura e morte* (1998) y *Ana soror* (2002) de Margarite Yourcenar. Cobra especial importancia en su trayectoria literaria la

³ El motivo de la lengua gallega como “bela adormecida” ya hacía su aparición en el ensayo de Queizán “A lingua galega e a muller,” en *Evidencias* (43).

escritura de dos guiones de cine inéditos: *Prisciliano* (1984), ganadora del *Premio Xunta de Galicia*, y *Con Hoxe e con Mañá*.

A lo largo de los últimos treinta años Queizán ha compaginado la docencia y la actividad literaria con múltiples actividades: recitales, conferencias, la vicepresidencia del *Consello Municipal da Muller* del Ayuntamiento de Vigo y, desde 1999, la dirección de la colección “As Literatas” de la editorial Xerais. El 24 de octubre de 1998, Queizán recibe un homenaje, *Homenaxe “Letra E.” Escritor na súa terra*, en Vigo a cargo de la *Asociación de Escritores en Lingua Galega* (AELG), la cual adjudica su nombre a un parque de la ciudad viguesa (Bar Cendón 72).⁴

Al mismo tiempo, Queizán vuelve a colaborar en algunos medios de comunicación escrita, después de aquellas primeras publicaciones en 1956 en *El pueblo gallego*. Ha publicado numerosos artículos que versan sobre los derechos de la mujer en la sociedad y en la familia. Cabe resaltar la creación en 1985, por parte del grupo FIGA, de la sección “Lilith” en el periódico *La Voz de Galicia*, donde las mujeres de dicha agrupación tienen la oportunidad de comentar asuntos de actualidad. Ha colaborado también en el periódico vigués, *Faro de Vigo*, con las secciones de “Antígona” (1993)—una columna colectiva en la que participaron mujeres de la FIGA—y de “Carapuchiña feroz” (1996-1998). En *La Voz de Galicia* se hace cargo de las secciones semanales “Tirar do fío” (1998-2001) y “A rentes de terra” (2001-2006). Destacan también sus colaboraciones en diversos libros y en revistas como *Grial*, *Tempos Novos*, *FdPS* y *Andaina* y en periódicos como *A nosa terra*, con numerosos artículos referidos a la mujer o a Galicia. Entre las numerosas preocupaciones de Queizán relativas a la mujer, se encuentra un énfasis en el tema de la maternidad social y biológica que trata tanto en su obra ensayística como narrativa. *Ten o seu punto a fresca rosa*,

⁴ El Premio Homenaje “Letra E,” sin dotación económica es creado en 1995 por la AELG con el fin de galardonar la trayectoria literaria de un escritor/a vivo/a en su lugar de origen. Consiste en la plantación de un árbol, en la inauguración de una piedra grabada con textos del autor/a homenajeado/a y en una comida de confraternización. Además de lograr la dedicatoria de una calle, la Asociación hace entrega de una escultura realizada en madera por Manuel Coia con la letra E, de escritor/a (Roig Rechou, *Informe 2007* 1776).

novela publicada en el año 2000, presenta, a mi juicio, el grueso de sus reivindicaciones al tema.

El tema de la maternidad ha sido central en las teorías feministas desde Beauvoir hasta Kristeva, pasando por Rich y la propia Queizán. En *Le Deuxième sexe* (1949), Beauvoir ya había enfatizado que la opresión de las mujeres, radicada en las diferencias biológicas, provenía de la maternidad, sugiriendo la consecuente búsqueda de la libertad mediante el rechazo a la misma. En los años setenta, la obra de Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), propone otro enfoque, manteniendo que no se debe rechazar la maternidad sino más bien reivindicarla. Rich alude a la singularidad de tal don e intenta demostrar cómo la maternidad ha sido producto de la manipulación del patriarcado, el cual la ha convertido en una institución opresora. De esta manera, Rich basa su aportación al tema de la maternidad en el desdoblamiento del término en dos partes, “experiencia” e “institución”: “I try to distinguish between two meanings of motherhood, one superimposed on the other: the *potential relationship* of any woman to her powers of reproduction and to children; and the *institution*, which aims at ensuring that that potential—and all women—shall remain under male control” (XV). Con la primera palabra “experiencia,” se refiere a las experiencias propias que puede alcanzar la mujer-madre, distanciándose y liberándose de la sociedad patriarcal, y con la segunda, “institución,” se explora la manera en que tal sistema ha ejercido su poder en la mujer-madre.

Por consiguiente, Rich critica el papel de víctima que propugnaba Shulamith Firestone en *Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, texto que dedica a Beauvoir, en el que analiza los conceptos de embarazo, nacimiento y educación de un hijo desde una perspectiva patriarcal. Para Firestone, la carga de la maternidad es la causa de la opresión de las mujeres, además de ser un proceso doloroso que pone en riesgo su vida: “*Pregnancy is barbaric*” y “*Childbirth hurts*” (188-89). Por consiguiente, Firestone propone como solución

a la tiranía de la naturaleza, la reproducción artificial; es decir, la ruptura total de la mujer con la maternidad: “Artificial reproduction is not inherently dehumanizing” (189). Según Firestone, la liberación de la mujer pasa por la destrucción de las estructuras de poder establecidas por la naturaleza y reforzadas por los hombres. La mujer debe controlar los medios de reproducción mediante la tecnología genética (191). En contraste, la postura de Rich es la de elección: la mujer debe tener el derecho a escoger entre tal posibilidad o el nacimiento natural, así como elegir ser madre en primera instancia. Sin embargo, Rich no descarta la reproducción artificial en el futuro como una solución para las mujeres. De manera análoga a Firestone, Rich considera la maternidad como representación de la privación de libertad de la mujer, para lo cual propone el término de “matrofobia”: es decir, la actitud por parte de la mujer de eliminar los lazos con la madre, para poder así liberarse, ya que la madre representa a la mujer no libre, la mártir: “Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers’ bondage, to become individuated and free . . . we perform radical surgery” (Rich 238).

Por lo tanto, la crítica feminista internacional tiene el objetivo, desde finales de la década de los setenta y hasta la actualidad, de devolver a la madre la primacía en el desarrollo individual de la mujer, así como el positivo reestablecimiento de la relación entre madre e hija. El discurso contemporáneo sobre la maternidad, vista a través de un lente psicoanalítico, cae sobre dos escuelas: la estadounidense y la francesa. En la primera, el enfoque se centra en la relación madre-hija y los efectos de la maternidad en las relaciones basadas en el género. Cabe destacar las figuras de Chodorow y Susan Contratto, quienes, en “The Fantasy of the Perfect Mother,” ofrecen una vertiente distinta a la hora de aproximarse a representaciones de la madre. La visión represora de la maternidad da paso a una nueva postura, mediante la cual se da prioridad a testimoniar y representar la maternidad de una manera positiva,

cuestionando los dos polos que prevalecen en la ideología cultural patriarcal: el de la culpabilidad y el de la idealización (Chodorow y Contratto 55-59).

En contraste, la escuela francesa parte de la conexión entre la maternidad y la sexualidad, la cual, como ha señalado Hirsch, había sido un tema tabú en la crítica feminista (166). Las feministas francesas, entre las que sobresalen Kristeva e Irigaray, parten de la superación de la problemática entre maternidad y sexualidad para construir un nuevo y liberador discurso del cuerpo. Mostrando la influencia de *Le Deuxième sexe* (1949) de Beauvoir, presentan la maternidad como algo ajeno a la mujer. Para Beauvoir, el embarazo pasa de ser asombroso a ser descrito de la siguiente manera: “[It is] rather horrible that a parasitic body should proliferate within her body; the very idea of this monstrous swelling frightens her” (326). Sin embargo, Kristeva e Irigaray no exponen la maternidad como el acto horroroso que sí hace presencia en *Le Deuxième sexe*.⁵ En el discurso teórico de Kristeva, el ámbito maternal ocupa un lugar crucial. En su ensayo “Motherhood according to Giovanni Bellini” incluido en *Desire in Language*, Kristeva comienza así: “Within the body, growing as a graft, indomitable, there is an other. And no one is present, within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. ‘It happens, but I am not there’” (237). Como elucida Hirsch, para Kristeva, la metáfora de la feminidad subversiva sería la figura de la madre que es al mismo tiempo un sujeto dividido, presente y ausente, fálico y castrado, omnipotente y carente de poder, cuerpo antes que lengua, no representable y no expresable (Hirsch 171). Sin embargo, como apunta Elizabeth Grosz, Kristeva también subraya que la maternidad oblitera la subjetividad femenina, ya que la mujer-madre no encuentra una autonomía a través de la maternidad. La madre se convierte en el objeto parcial del nuevo ser, ya que sólo a través de ella las necesidades del neonato pueden ser satisfechas (Grosz, *Sexual* 79-80).

⁵ El trabajo de Irigaray y Julia Kristeva sigue caminos diferentes a las teorías de Beauvoir. Influenciadas por la tendencia diferencialista de la segunda oleada feminista francesa, Irigaray y Kristeva se centrarán más que Beauvoir en cuestiones de diferenciación sexual y de maternidad (Tidd 120).

Por su parte, Irigaray expondrá la necesidad de que la mujer pueda ser representada más allá de su papel materno. Consiguientemente, su proyecto promueve una posición autónoma que permita reestablecer la base de la genealogía de las mujeres. Al contrario de Beauvoir o Firestone, Irigaray aboga por la asunción de la función maternal para que favorezca el desarrollo de la mujer. Así, el concepto de maternidad debe ser reformulado y la relación de la mujer con la madre no debe ser aquella de separación y rivalidad. Subraya Irigaray el hecho de que la mujer carezca de un orden simbólico propio, lo cual obstaculiza que las mujeres tengan una representación con independencia de su función maternal (*Why different?* 18-19).

La aportación de Queizán al tema se desarrolla principalmente en “Parir o pensamiento,” la segunda parte de *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista*. Esta segunda parte consta de tres artículos: “Maternidade biológica,” “Maternidade social” y “Parir o pensamento.” En mi opinión, Queizán sigue las líneas generales de las teorías expuestas con anterioridad, y en especial, las de la escuela francesa y de Firestone. Para la autora, es imprescindible la superación del “feminismo uterino,” referido a los asuntos relacionados con los órganos reproductores, la anticoncepción y el aborto. Dicho feminismo uterino, enfatiza Queizán, se refiere “ao pechado, o íntimo, o privado: a casa, cova, caverna na que estamos ‘condenadas’ polo noso nacemento” y a la satisfacción de la maternidad como exclusivo de la mujer, ausente de cualquier reconocimiento social. En su lugar, privilegia el “feminismo clitórico,” el poder de la mujer sobre sí misma y sobre su entorno. Dicho concepto designa la adquisición de un estado de ser humano completo sin estar condicionado por la maternidad, ya que simboliza “o externo, o público . . . unha visión de

luz fora da matriz, fora de madre . . . Para deixar de ser ‘natureza’ dominada . . .” (“Festa da Palavra Silenciada” 54-55).⁶

Como Beauvoir, Irigaray y Kristeva, Queizán afirma que la sexualidad femenina ha sido siempre asociada a la procreación y al masoquismo. La mujer-madre tiene que sufrir sacrificándose por los demás, para poder demostrar su valía como madre, mientras que la sexualidad y el placer propio han ocupado siempre un lugar secundario. Bajo tal sistema, la mujer, objeto pasivo en el proceso de la procreación, posee la maternidad biológica, mientras que el hombre, sujeto activo, disfruta de la paternidad social. Queizán opina entonces que la maternidad es una imposición patriarcal, señalando que en la sociedad se produce una matrofagia, mediante la cual la genealogía es masculina. De ahí que la madre se convierta en la portadora pasiva de los valores patriarcales (*Escrita* 57-59).

Para Queizán, la madre, además de serlo biológicamente, también lo es psíquicamente, puesto que, al representarse la maternidad como algo “natural,” la mujer es madre por “instinto.” Queizán critica, por tanto, el mito del “amor maternal” que se supone innato a las mujeres y que convierte la maternidad en un objetivo que, de no ser alcanzado, puede producir frustración en la mujer (*Escrita* 60). Tal mito fue ya cuestionado por Beauvoir en 1949 al poner en duda la presunta naturalidad de las conductas maternas, proponiendo su inclusión en el ámbito de la cultura. De esta manera, Beauvoir pretendía separar su aspecto biológico del social (Juliano 46). Asimismo, Queizán critica la presentación de la madre como la culpable de los traumas, complejos y problemas que pueden surgir en las criaturas (*Escrita* 61). Sin embargo, Queizán, como Firestone, opina que, dado que las mujeres son objetos para la maternidad en el sistema patriarcal, ellas deben asumir el control de su propio cuerpo y decidir sobre el “producto.” De esta manera, la separación de la sexualidad de la procreación adquiere relevancia en el movimiento de la

⁶ Queizán utiliza estos nuevos conceptos, “feminismo uterino” y “feminismo clitórico,” de una manera similar a determinados aspectos evidentes en un escrito de 1971 sobre la mujer clitórica y la mujer vaginal de *Rivolta Femminile*, grupo feminista italiano nacido en Roma en julio de 1970 (Blanco, *El contradiscurso* 255).

liberación de las mujeres: ellas descubren el placer sexual y asumen el control de la procreación mediante los métodos anticonceptivos y el aborto, logrando ser dueñas de sus úteros y órganos sexuales (*Escrita 73-75*).⁷

Los avances en la ciencia, que propician que las mujeres que no son fértiles puedan llegar a ser madres, son de igual manera una forma de control de los úteros, dado que se valen del tópico de la “infelicidad” de las mujeres que no pueden ser madres. Firestone ya advertía: “[O]ften there is a more serious error: results of the *misuse* of technology are very often attributed to the use of technology *per se*. . . . fertility control, artificial reproduction, cybernation, in themselves, are liberating—*unless* they are improperly used” (186-87). De manera análoga, Queizán informa que el uso indebido de tales técnicas puede ser perjudicial, aunque sea positiva la base de esa idea. El hombre-médico asume un papel de demiurgo, intentando que la mujer “insatisfecha” pueda ser madre. Por medio de las nuevas técnicas de reproducción, la mujer se puede separar de su condición “natural” en cuanto a la maternidad (*Evidencias 84*). Con todo, Queizán no es tan radical como Firestone, aunque mencione aspectos que recuerden a las teorías de dicha autora: “[C]on seguridade, dentro de pouco ese proceso [la fusión de un óvulo y un espermatozoide] poderá continuar nunha incubadora, en placentas artificiais, fóra do útero, fóra do corpo das mulleres” (*Escrita 91*). Más bien, es seguidora de la opinión de Rich, considerando el uso de tales técnicas como una opción: “Non se trata, desde o meu punto de vista, de estar en contra das técnicas que poden axudar a moitas mulleres . . .” (*Escrita 73*).

Las nuevas tecnologías reproductoras ayudan a la mujer a separarse de la naturaleza. La mujer debe tener el derecho de aspirar a una maternidad social, la cual es la valoración que debe primar, pasando de una maternidad biológica y natural a una maternidad legal y autónoma. Queizán argumenta que la consideración de madre social se produce en el caso de

⁷ Sin embargo, Firestone muestra su reticencia en su análisis del control patriarcal sobre el cuerpo de la mujer al considerar que, aunque mediante la píldora anticonceptiva la mujer puede controlar su fertilidad, la ciencia ve a las mujeres como seres inferiores, más adecuadas que el hombre para actuar como “conejiillos de Indias” (188).

las mujeres con cierta independencia económica, siendo ligada a la autonomía de la mujer. Añade, por tanto, que existen diversos tipos de madres que no se corresponden con los principios patriarcales: madres genéticas, legales, portadoras (uterinas) y madres de sustitución—ovulares y uterinas—haciendo posible la denominación de “madre simbólica” (*Escrita* 84).

La visión crítica e indagadora de la maternidad que se acaba de esbozar está presente en la narrativa de Queizán y cobra especial relieve en su novela *Ten o seu punto a fresca rosa*. Mediante el mismo título de la obra, extraído de un poema de Pondal en su obra *Queixumes dos pinos* (1886),⁸ Queizán anticipa uno de los temas centrales de la novela, la pedofilia, puesto que arranca con la historia de un padre que siente atracción sexual por su hija adoptiva. Como ya se ha mencionado, en su ensayo *Misoxinia e racismo na poesía de Eduardo Pondal* (1998), Queizán había realizado un análisis pormenorizado sobre la obra de Pondal, resaltando la incitación a la pedofilia en ciertos poemas, en los que notaba una insistencia por parte de la voz poética en la necesidad de desflorar a las niñas cuando son muy jóvenes (*Misoxinia* 70-73).

Ten o seu punto a fresca rosa, novela ambientada en el Vigo de los años setenta y ochenta, tiene como telón de fondo la formación del movimiento feminista y los movimientos revolucionarios de los setenta. En este contexto, se entrecruzan las historias de tres mujeres y sus familias que viven vinculadas por el amor y la muerte. En su mayoría, la narración se realiza a través de los ojos y los pensamientos de Charo Santoro, Petra Seixo y Lucía Castro, protagonistas de diferente clase social, formación y opción sexual, quienes permiten a Queizán explorar los problemas de identidad sexual y personal con respecto a la relación de todas con María Torras, una adolescente de doce años. Concebida por fecundación *in vitro*,

⁸ El poema de Pondal al que se refiere Queizán dice así: “Ten o seu punto, / a fresca rosa, / de ser collida, / a encantadora: / cand’ inda tímida, / súa testa asoma, / cuase escondida, / na verde roupa, / non dice nada, / por vergonzosa: / Mais cando apenas, / mostra as súas follas, / está decindo: / -Agora, agora” (*Queixumes dos pinos* 59).

María, hija natural de Charo Santoro, es dada en adopción a Lucía y a su marido, Antonio, cuando cuenta con un año de edad.

Por consiguiente, en la novela están representados varios tipos de maternidad, la biológica de Charo y la legal de Lucía, que facilitan a Queizán analizar de modo ficticio las modalidades expuestas en su ensayo *Escrita da certeza*. El prototipo de mujer autoafirmada, que no necesita de la maternidad para sentirse realizada, viene a encarnarse en Charo, médica cirujana de un hospital de Vigo. Muy integrada en su trabajo, como “unha profesional seria e moi considerada” (*Ten* 61), no le preocupa el estar soltera ni la falta de descendencia. Sin embargo, comienza con Petra, una enfermera, una inesperada relación que se afianza después de un año cuando Petra comienza a barajar la posibilidad de tener una “familia normal,” por medio de un hijo. Para complacer a Petra, Charo decide ser madre y accede a someterse a una inseminación artificial *in vitro*.

En contraposición a Charo, la autora filtra su crítica a la opinión social de que la mujer carente de hijos es una mujer frustrada e incompleta, sin posibilidad de realización personal, a través de Lucía, una mujer estéril de la alta sociedad viguesa. Lucía, la segunda mujer de Antonio, encarna el rol de la esposa perfecta y servicial, quien, sumida en su mundo de lujo y ensueño, no es capaz de darse cuenta del abuso sexual al que es sometida María desde bebé por parte de Antonio. Proveniente de una familia adinerada, la niñez de Lucía se caracteriza por la ausencia de su madre, amante de los viajes. Dicha ausencia lleva a Lucía a desear una familia “normal,” razón por la que decide, al no poder tener hijos, adoptar un bebé para poder cumplir con el papel de ama de casa y devota esposa de Antonio. Una mujer religiosa y prototipo de todo lo que debe ser una mujer en la llamada familia normal, Lucía se siente cada vez más distanciada de Antonio, manteniendo con él una relación de hábito.

De ahí que, mediante Lucía, Queizán también muestre la represión sexual de la mujer, dado que a Antonio le gustan las mujeres sumisas como Lucía. Como aborrece a las mujeres

que controlan su propia sexualidad y que muestran su propia independencia, se obsesiona por las niñas. Según él, las feministas, como su ex-mujer Reme, son mujeres locas que tienen “reunións pornográficas” (*Ten 93*), apelativo mediante el cual resume las lecturas de Reme sobre la búsqueda de placer por parte de la mujer en las relaciones sexuales. La relación de Antonio con su segunda esposa es posible dadas sus constantes salidas al extranjero, debido a su trabajo en la fábrica heredada de su padre. Así que acude a países del tercer mundo, tanto en Asia como en América, donde puede dar rienda suelta a sus inclinaciones pedófilas, que siente satisfechas desde la llegada de María.

Queizán evidencia su opinión desfavorable con respecto al uso erróneo de la ciencia de la reproducción para fines patriarcales a través del personaje del doctor Luna. Luna es presentado como el típico médico seductor, el cual queda prendado de Charo nada más verla, invitándola a una cena después de la entrevista realizada para evaluar si Charo es idónea para la inseminación. Charo accede, dándose cuenta de que dicha cena influirá en la decisión final del médico. Pionero de los métodos de inseminación artificial, Luna ha intervenido en innumerables nacimientos de criaturas. Por lo tanto, se cree un padre científico, ya que “[a] súa intervención no útero das mulleres levouno a considerarse un xerador de vida” (149). Para él las mujeres son meros objetos, “[s]eres reducidas a úteros, vaxinas, circuítos húmidos por onde desfilan os espermatozoides, foles inflables” (149). Cuando Charo rechaza sus avances sexuales, él, indignado, decide que cambiará el semen del donante anónimo por el suyo para inseminar a Charo. Como consecuencia, nace María. A partir de ese momento, Luna decide usar su propio semen en las inseminaciones, ya que “[s]entira unha potestade descoñecida, un vigor viril cando colleu aquela nena no colo” (151). Sintiéndose con el derecho de usurpar el lugar de Dios, Luna disfruta su posición de poder como demiurgo paterno. Además, se hace defensor de la campaña antiaborto, no por consideraciones morales o religiosas, sino porque le da repulsión el desperdicio tanto de óvulos como de

espermatozoides. Para él, el estado natural de la mujer es el embarazo, ya que la misión que la mujer debe cumplir en este mundo es preservar la especie (153).

Es evidente que, mediante su texto, Queizán desmitifica conceptos tradicionales de maternidad, tanto biológicos como sociales, y critica al hombre que se considera demiurgo, representado en el doctor Luna. No presenta la maternidad como barrera para la mujer, sino más bien como un derecho de elección y, en este caso, de realización. El hecho de que una de las protagonistas, Charo, decida tener un hijo por inseminación artificial demuestra no sólo su independencia, sino también el control de su propio cuerpo. No obstante, Queizán también deslinda los peligros que acompañan a estos procedimientos tecnológicos.

Como se puede colegir, en *Ten* se cuestiona el concepto de familia relacionado intrínsecamente a la maternidad. Aparecen diversas versiones de lo que cada personaje considera una familia normal. En la relación de Antonio y Lucía, aunque aquél no siente la necesidad de tener otro hijo (tenía una hija de su anterior matrimonio), acepta la adopción para complacer a Lucía, quien es estéril: “Accedeu por complacer á muller que se sentía frustrada por non parir” (22). En la relación de Charo y Petra, María es “un capricho de Petra que quixo ser unha pioneira no das parellas de feito que agora estaban tan de moda” (66). Por último, en la imaginaria relación de Luna con Charo, María, la hija biológica de ambos, es la pieza que faltaría para ser la suya una unión perfecta. Luna se niega a ver los cambios sociales que produce la fecundación artificial, posibilitando a mujeres solteras el ser madres o a una pareja de lesbianas o de gays, el convertirse en padres. Once años más tarde, decide contactar a Charo de nuevo y se citan en Galicia. Cuando Luna le propone matrimonio para formar una “familia normal,” ya que él es el padre biológico de María, Charo, disgustada, le confiesa que ella es lesbiana y que nunca se casaría con él. A partir de este momento Luna pierde la cordura y, asumiendo su papel de Dios, mata a María en el Monte do Castro, un parque de la ciudad de Vigo. Por lo tanto, en los tres casos, María representa el objeto que

conformaría la perfección familiar, aunque constituye en cada caso un diferente tipo de “objeto.”

Para su padrastro, está claro que María encarna un objeto sexual. Desde las primeras páginas la voz narradora enfatiza el aspecto sexual de María para introducir a la persona lectora en el punto fundamental que caracteriza la relación de Antonio con la niña. Desde que María es bebé, Antonio comienza a hacerle fotos a cambio de caramelos o cualquier otro capricho. Paulatinamente, enseña a la niña a tocarse en unas sesiones de fotos que se llevan a cabo en un estudio de fotografía privado que posee fuera de casa. Así, al inicio de la novela, se produce una pormenorizada descripción de la masturbación y del consiguiente placer sexual de la menor.

Para Antonio, la fotografía, su gran afición, es la manera en la que disimula la mirada. Caracterizado por ser un hombre retraído, no puede mirar de frente a las personas, mientras que, con el objetivo de la cámara, vence temporalmente su timidez. Con la llegada de María, ésta se convierte en su modelo: “O obxectivo da súa cámara comezou a olvidar o resto das persoas e dos obxectos para centrarse exclusivamente naquela meniña . . .” (21). Desde el principio va moldeando la sensualidad, los deseos y los conocimientos sexuales de María a través de las lecturas, de manera que “María íase facendo un produto seu, moito máis que se fose a súa filla biolóxica” (27).

El énfasis en la fotografía en el texto permite a Queizán efectuar una revisión del modelo androcéntrico de la mirada. Tal patrón ha sido objeto de un estudio en profundidad por parte de la crítica feminista. Uno de los temas fundamentales que se deriva de las sesiones de fotos es aquella de la cosificación sexual de la mujer mediante la mirada masculina, según se construye a la mujer y la sexualidad femenina en los diversos medios de representación: la literatura, la televisión, el cine y la fotografía. Sobre todo a partir de los

años setenta, las críticas feministas de cine emplearon diversas teorías, desde el psicoanálisis hasta el estructuralismo y la semiótica, para poder estudiar tales representaciones de la mujer.

Fundamentales en la crítica feminista son las teorías aportadas por Laura Mulvey en *Visual and Other Pleasures*, estudio sobre las imágenes de las mujeres en el cine clásico de Hollywood. Allí, Mulvey explora cómo los conceptos freudianos del voyeurismo y del fetichismo son los mecanismos utilizados en el cine para “construir” al espectador masculino de acuerdo con las necesidades de su subconsciente (*Visual* 8-9). Dados los juegos visuales de Antonio en el que el objeto observado es María, otro concepto psicoanalítico a destacar es aquél de la escopofilia, el cual se refiere al impulso instintivo de la contemplación placentera. Según Mulvey, Freud asocia en *Three Essays on Sexuality* la escopofilia con la objetivación de las personas, como producto de su sometimiento a una mirada controladora o curiosa (*Visual* 8). De especial relevancia para el texto de Queizán es el concepto del voyeurismo, como ocurre en la relación entre María y Antonio. El voyeurismo se define como la gratificación sexual derivada de observar a otros, especialmente a las mujeres, en secreto. Con frecuencia, el objeto del voyeur está desnudo o mantiene algún tipo de actividad sexual en su presencia, sin que el voyeur interactúe con la persona observada (Mulvey, *Visual* 10). Mientras que el fetichismo tiene como misión el construir a la mujer como un objeto bello, el voyeurismo añade una faceta sádica, la dominación del hombre, para desarticular la amenaza que la mujer, como supuesto ser castrado, plantearía desde un punto de vista psicoanalítico (13).

Atendiendo a tales definiciones, tanto el ver una película en el cine (análogo a la lectura de una representación dada), como el propio proceso de filmación (equivalente al acto de representar), han sido considerados por los críticos como actos voyeuristas. En el cine, el espectador, en la oscuridad, está en una posición de voyeur cuando observa las actividades de las personas en la pantalla, quienes “no se dan cuenta” de que están siendo observadas. No

obstante, Mulvey propone que las imágenes de mujeres están siempre sexualizadas, sin importar el tipo de argumento o lo que las mujeres hacen en la película. Dilucida que el cine está estructurado de acuerdo a un inconsciente patriarcal (9, 11). De ahí que el erotismo que desprende la mujer en la pantalla se deba a la manera en la que el cine está estructurado a través de tres miradas masculinas: la mirada de la cámara en el momento en que los eventos se filman, la mirada de los hombres en la narrativa de la película y, por último, la mirada del espectador. Sin embargo, los hombres no sólo miran, sino que su mirada lleva consigo el poder de acción y de posesión. Como consecuencia, el placer escópico del hombre utiliza a la mujer como objeto de estimulación sexual a través de la vista. En contraste, las mujeres dan y reciben una mirada, pero no pueden actuar como consecuencia de ésta, reduciéndose a un mero objeto cuyo valor viene determinado por la posesión y el disfrute del voyeur (11-14). Una de las preguntas subyacentes, entonces, es si la mujer puede poseer la mirada y ser un sujeto que desea activamente por su cuenta, ya que, como objeto, la mujer recibe el deseo masculino de una forma pasiva. En *Ten* se subvierte la imposibilidad de una subjetividad femenina que se halla implícita en el esquema escópico de Mulvey, ya que se plantea una relación en la que se intercambian las posiciones en ese esquema visual.

En *Ten*, se dan indicios de que Antonio no se conformará con ser un voyeur solamente, puesto que intenta convencer a María de que las relaciones sexuales entre padre e hija son posibles y no deben repudiarse. María no es consciente de la situación hasta que, al ser ella una ávida lectora, llega a sus manos información sobre la pedofilia en la forma de un libro que Antonio pone a su alcance, *Incesto: Diario amoroso* de Anaïs Nin, que versa sobre la relación sexual entre padre e hija. Entonces, María decide rebelarse y chantajear a Antonio, sacándole fotos cuando se masturba después de haber estado observándola en las innumerables sesiones de fotos. De esta manera, María convierte a Antonio, mediante su misma técnica, en objeto de sus fotografías con el fin de descubrirlo a la sociedad. Aunque

existe un predominio de la mirada masculina en esta obra, tal privilegio se ve neutralizado por el hecho de que la mujer, en este caso María, asume asimismo la posición de sujeto de la mirada, alternando el impulso escópico y voyeurístico con el exhibicionista. A diferencia de Antonio, no saca fotos para esconder la mirada, sino para demostrar a Antonio y al sistema patriarcal que ella también puede poseer la mirada y ser dueña de su propio placer. El primer indicio de la sublevación de María es precisamente su mirada de fastidio en las últimas sesiones de fotos que se llevan a cabo en la fábrica de Antonio, de la que se constata la propia Lucía: “Estaba sacando un ollar descarado, incluso insolente . . .” (*Ten* 41). Incluso Antonio, al recibir la carta del chantaje, se da cuenta del poder de la mirada de María: “[N]on era quen de ir á casa e enfrontarse coa súa mirada. Non era quen de mirala . . .” (142).

Sin embargo, E. Ann Kaplan considera que, aunque la mujer puede poseer la mirada, como en el caso de María, sólo lo puede conseguir mediante la estructura de dominación-sumisión. Aunque la mirada no es necesariamente masculina, para poseerla y activarla se tiene que ocupar una posición masculina (“Gaze” 330-31). Así, María adopta una postura de poder con Antonio, al saber que está en una posición de ventaja. Ella controla la situación y pierde las supuestas características tradicionales de la mujer, siendo fría, distante y manipuladora, y cada vez más parecida al hombre patriarcal cuya posición ha usurpado, conforme al paradigma de Kaplan.

El deleite visual que la mujer también puede alcanzar, convirtiendo al otro en objeto de su visión y deseo, contradice las tesis de Irigaray concernientes a la posibilidad de que la mujer se convierta en el sujeto de su propio deseo. Para Irigaray, el sexo de la mujer no es uno. Opina que la feminidad es, como el gozo femenino, plural y múltiple, y relacionada íntimamente con el tacto: “Woman ‘touches herself’ all the time, and moreover no one can forbid her to do so, for her genitals are formed of two lips in continuous contact” (*This Sex* 24). Irigaray, por tanto, considera la mirada como problemática, dado que produce una

escisión entre el objeto y el sujeto. Sosteniendo que el erotismo de la mujer está ligado al sentido del tacto y no de la mirada, concluye que, en el discurso visual, las mujeres no pueden ser sujetos de su propio deseo: “Woman takes pleasure more from touching than from looking, and her entry into a dominant scopic economy signifies, again, her consignment to passivity: she is to be the beautiful object of contemplation” (*This Sex* 26). En contraste, Queizán considera que en las relaciones lesbianas, la mirada no funciona en un sentido único, sino que establece una objetivación recíproca que se convierte en movimiento, una reciprocidad amorosa que sólo se puede experimentar entre mujeres. Por tanto, para Queizán, el lesbianismo es el medio de emancipación de las mujeres, ya que les permite ser sujetos y objetos de su propio deseo y placer. Mediante la apropiación del deseo, la mujer toma la palabra, reivindicando una posición positiva en el lenguaje. De hecho, Queizán concibe la voz feminista lesbiana como la única manera de alterar el discurso dominante y de rebelarse contra la sociedad patriarcal que oprime a las mujeres (“Feminismo lesbiano” 94).⁹

En *Ten*, se hallan diversos ejemplos de encuentros íntimos entre Charo y Petra presentados sin pudor, mostrando la fuerte convicción de Queizán de que, en el resurgimiento del deseo femenino, la reivindicación del cuerpo asume un papel muy importante (“Feminismo lesbiano” 94, 96-97). No obstante, la relación homosexual que mantienen Charo y Petra desmitifica el amor entre lesbianas, considerado tradicionalmente una relación romántica, afectiva y emocional. En la novela de Queizán se trata de una relación que puede llevar a la locura, ya que Charo empieza a perder la razón, siendo ingresada en un centro psiquiátrico cuando su relación con Petra termina.

Mediante la relación que mantienen Charo y Petra, Queizán también muestra su consideración del sexo como no biológico, ni natural, ni individual y como algo que requiere un análisis político. Sostiene que las relaciones sexuales se corresponden con las

⁹ Para Queizán, la consecución de la autonomía del deseo es equiparada a tomar la palabra. Reivindicar una posición en el lenguaje para la mujer es hacerlo también en la sexualidad: “Cuerpo, palabra, sexo está mezclado” (“Tomemos” 12).

sociopolíticas, siendo la heterosexualidad una institución política que favorece el monopolio masculino. Por consiguiente, la sexualidad sería la interpretación social del sistema patriarcal, según el cual la mujer es “sexo” aunque ella “no posee” uno, y los hombres no son sexo, pero “disponen” de uno (Queizán, *Anti natura* 64). Sólo la relación sexual entre iguales concebidos como individuos equivalentes socialmente puede iniciar un aprendizaje de un erotismo humanitario y de una sexualidad libre.

Doce años antes de la publicación de *Ten*, en 1988, Queizán plasma dicha búsqueda infructífera en Juanjo, el protagonista atormentado de *A semellanza*,¹⁰ novela en la que la autora intenta

non tanto facer un personaxe homosexual que logo atravesara polo transvestismo e a transexualidade, senón a mín o que me levou a toda esta macedonia sexual, a todo este repaso de mundos da sexualidade, foi a idea filosófica da novela que está no cerne da mesma que é a semellanza, e tamén do que é a diferenciación entre sexo e xénero, que non por cambiar os órganos sexuais se deixa de ser muller ou home, ou ó revés, non son os órganos sexuais os que nos identifican con un comportamento masculino ou feminino. (Queizán, Entrevista personal s. pág.)

A semellanza se enfoca en la vida de Juanjo, quien descubre, a través de sus propias experiencias, diversas maneras de amar y la absoluta necesidad de encontrarse a sí mismo, de descubrir su identidad y su semejanza a otras personas. En su afán de búsqueda de su identidad, Juanjo pasa por un largo proceso que empieza por una relación especial con su madre, para después descubrir los mundos de la homosexualidad, transexualidad e incluso el lesbianismo.¹¹ Es fundamental destacar la presencia materna en todas las metamorfosis de

¹⁰ *A semellanza* fue traducida al inglés en 1999 por Ana María Spitzmesser bajo el título *The Likeness*.

¹¹ Para un valioso estudio sobre la llamada “narrativa transvestida,” técnica mediante la cual el autor utiliza una voz en primera persona desde la perspectiva de un personaje del sexo opuesto para contar una historia, véase Nicola Gilmour.

Juanjo, influyendo de una manera u otra en dichas transformaciones. De esta manera, Queizán trata el amor en sus más diversas vertientes.

Para el propósito de analizar las diversas etapas en la vida de Juanjo, me apoyaré en las teorías de la distinción entre sexo y género que surgen a partir de la década de los sesenta, de mano del médico psicoanalista Robert J. Stoller, quien es el primero en introducir el concepto de género en el psicoanálisis. Posteriormente, me centraré en la visión que de tal dicotomía expone la propia Queizán, cuya postura encuentra puntos en común con las teorías desarrolladas por Judith Butler en *Gender Trouble*. Cabe resaltar también que la teoría “queer” también prueba ser una herramienta de capital importancia en el presente análisis, dado que *A semellanza* versa sobre un individuo que pasa por diversas etapas en su sexualidad.

Stoller es conocido principalmente por sus teorías sobre el desarrollo del género. La publicación de *Sex and Gender* en 1968 marca el inicio de un debate terminológico y filosófico en el que, aunque parece evidente la asociación del sexo con lo biológico y del género con lo social, da lugar a un amplio abanico de interpretaciones que pueden ser contradictorias. En su trabajo, Stoller reconoce la importancia de las teorías de Freud en lo concerniente a la sexualidad como determinada desde la infancia, sin que la sexualidad sea exclusivamente una cuestión biológica o genética, tal como expone Freud en *The Interpretation of Dreams and Three Essays on the Theory of Sexuality*. Sin embargo, como explica Stoller, también difiere de las teorías freudianas relativas al desarrollo del género (vii-viii).¹²

El trabajo de Stoller, radicado en el desarrollo, el mantenimiento y las manifestaciones masculinas o femeninas, llega a las siguientes conclusiones. En primer lugar, los aspectos de la sexualidad o, lo que para él es lo mismo, el género, son inicialmente

¹² Para una mejor comprensión de la dicotomía sexo/género desde el punto de vista psicoanalítico, véanse Joanne E. Callan y Silvia Tubert.

aprendidos culturalmente con una influencia particular de la madre y después del padre. En segundo lugar, Stoller subraya que las fuerzas biológicas contribuyen al desarrollo de la identidad de género. Para él, sexo y género no mantienen una relación unívoca, sino que llegan a tomar caminos diferentes. De ahí que el término “sexo” se refiera sólo al aspecto biológico, a la vez que asigna al término “sexualidad” significados anatómicos y fisiológicos. Por tanto, el género se referiría a los aspectos de la sexualidad que son determinados culturalmente, o sea, adquiridos después del parto, en el que priman los aspectos psicológicos y culturales, y no los biológicos.

Stoller acuña los conceptos de identidad nuclear de género, o “core gender identity,” y rol de género o “gender role.” El primero se refiere a la más temprana conciencia de la identificación de un individuo con su sexo biológico, o de su rechazo del mismo en última instancia, mientras que el segundo está relacionado con el comportamiento que uno asume en la sociedad, especialmente con otras personas para configurar su posición con respecto de ésta, siendo necesario establecer lazos con los de su género (10). Stoller, como elucida Tubert, representa la identidad de género como un núcleo cubierto por dos capas, en el que el núcleo interior es el sexo corporal. Sobre este núcleo se crea otra capa que puede ser isomorfa, correspondiente al ser sexuado, o anisomorfa, la cual se convertirá en núcleo; se trata de la identidad nuclear de género, sobre la que se depositará con posterioridad el rol de género o identidad de rol de género. El concepto de núcleo sugiere que existe un centro o nódulo inmodificable en el que se sitúan diversas capas susceptibles de cambio (Stoller 10-11, 29-30; Tubert 392).

El género sería entonces la cantidad de masculinidad o feminidad que un sujeto posee, siempre teniendo en cuenta que existe una preponderancia de elementos masculinos en el hombre y de femeninos en la mujer. La identidad de género empieza, en su opinión, con el conocimiento consciente o inconsciente de que uno pertenece a un sexo y no a otro. Luego, al

irse desarrollando, la identidad de género se vuelve más complicada, de modo que un hombre puede tener unas características masculinas muy marcadas, o ser un hombre afeminado, o incluso un hombre que tiene fantasías de ser mujer. La identidad de género abarca, por ende, aspectos como sentimientos, pensamientos o comportamientos que son utilizados cuando se tienen en cuenta los aspectos psicológicos. Siendo las bases del sexo el aspecto anatómico y biológico, se puede hablar de sexo masculino y femenino. Sin embargo, los términos de masculinidad y feminidad no se refieren exclusivamente a sexo biológico ni a anatomía (Stoller 9-10).

Las teorías de Stoller acerca del sexo, género e identidad de género son retomadas por las teorías feministas de los años sesenta y setenta. Por consiguiente, todas las reelaboraciones de la distinción entre sexo y género incorporan la concepción del sexo como una categoría que requiere una explicación científica, perteneciendo al ámbito de la biología y de la medicina. En semejante contexto Gayle Rubin, en su ensayo “The Traffic in Women” de 1975, considera que el “sistema de sexo/género” designa un sistema que oprime a las mujeres. Para Rubin, el sexo son las diferencias sexuales biológicas, mientras que el género son las normas sociales que demarcan esas diferencias (159).

Sin embargo, para el análisis presente, son también relevantes las teorías feministas postestructuralistas sobre la distinción entre sexo y género. Como elucida Toril Moi en *Sex, Gender and the Body*, Butler en *Gender Trouble* y Elizabeth Grosz en *Volatile Bodies*, se pueden apreciar unos términos recurrentes relacionados con los dos conceptos. Por una parte, el sexo se concibe como biológico, natural, esencialista, estable, pasivo, coherente, prediscursivo, prelingüístico, presocial y no histórico, además de ser cuerpo, base y sustancia. Por otra, el género sería político, cultural, inestable, no coherente, discursivo, lingüístico, social, histórico y “performativo” (Moi 33-34).

No obstante, no todas las postestructuralistas están de acuerdo con tales dicotomías. Para Butler, por ejemplo, como expone en *Gender Trouble*, el sexo está construido culturalmente al igual que el género, de modo que “the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all” (11). Butler impugna la idea de binarismo del género, porque tal presunción implica la consideración implícita de una relación mimética entre género y sexo, mediante la cual el género refleja el sexo o viene restringido por él. Añade que, si se pone en tela de juicio el binarismo de sexo-género, el término “hombre” no designaría sólo a cuerpos de machos ni el de “mujer” a cuerpos de hembras. Concluye que el género es independiente al sexo, convirtiéndose en un constructo voluble por el cual los términos “hombre” o “masculino” podrían referirse a un cuerpo de varón o de fémina, ocurriendo lo mismo en el caso de “mujer” o “femenino”: “When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one” (*Gender* 10). Siendo el sexo considerado como “construido,” desaparecería la tradicional distinción de sexo/género. Por consiguiente, el sexo no sería la base del género, como mantienen las teorías esencialistas, sino más bien, su efecto. En la opinión de Butler, el sexo es el efecto “performativo” del género.

Tal concepción puede entenderse de dos modos: por una parte, como una noción de que el individuo realiza una “actuación” de género constantemente, lo que produce “sexo” e “identidad de género,” o ambas cosas. Por otra parte, puede referirse a lo que los críticos denominan “la representación de género,” refiriéndose a las representaciones en el escenario o la pantalla, lo cual, a mi modo de ver, también pueden aplicarse a la literatura en tanto que el escritor se “viste” de distintos personajes para elaborar sus historias. Butler reconoce que tal idea del género como “acto” tiene puntos de semejanza con las teorías de Beauvoir y otros

existencialistas, para los que los actos son los que definen a una persona; es decir, una persona consiste en lo que realiza. Según esta interpretación, cada persona “representa” su género y, cuando una persona se comporta de acuerdo con ciertas normas de género, éstas se mantienen y se refuerzan (Moi 54-55). Si el sexo es algo construido, cultural y opuesto a lo natural, es factible cambiarlo mediante la acción política. Butler considera que los términos de hombre y mujer o masculino y femenino varían su significado según su relación entre ellos, de manera que el género “mujer” (u “hombre”), permanece contingente y abierto a interpretaciones (*Gender* 10).

De las teorías postestructuralistas se deriva la denominada “queer theory,” término que se empieza a utilizar en los años noventa por teóricas como la propia Butler, Rich, Teresa de Lauretis o Diana Fuss, influenciadas principalmente por las teorías de Michel Foucault. Dicha teoría analiza las experiencias de individuos que viven una situación de marginalidad debido a su orientación sexual, como en el caso de Juanjo en *A semellanza*, permitiendo una consideración de la sexualidad que trasciende las categorías de identidad como género y raza. Así enfatiza la posibilidad de experimentar una multiplicidad de sexualidades femeninas (o masculinas) que se solapan entre ellas (Zerbe Enns y Sinacore 478). Las identidades no son fijas y, por tanto, no se pueden categorizar ni etiquetar. Puesto que las identidades consisten en varios componentes, lo que se construye es una subjetividad inestable, multifacética y en constante cambio.

Tal concepto clave es el que, a mi parecer, define las diversas etapas de la vida de Juanjo en la novela de Queizán. Su devenir vital transcurre en tres espacios narrativos: Galicia (Lugo sobre todo), Barcelona y Marruecos, que son representativos de los cambios que se producen en la sexualidad de Juanjo: heterosexualidad, homosexualidad y transexualismo. Tales espacios marcan asimismo la división tripartita de la obra, de acuerdo con las diversas etapas de descubrimiento de Juanjo. Así que Galicia, la tierra materna, es la

etapa de descubrimiento de su homosexualidad, mientras que Barcelona, representativa de una ciudad vanguardista y más abierta, representa una etapa de liberación. Por su parte, Marruecos, representativo del Oriente, y de “lo otro” por excelencia de España en términos culturales y políticos, constituye el espacio donde se lleva a cabo el cambio definitivo, el del sexo, en la constante búsqueda de identidad por parte de Juanjo.

La acción que se desarrolla en Galicia versa sobre la infancia de Juanjo y la relación con su madre, Merceditas Valladares. En esta ocasión, la ciudad gallega elegida por Queizán como lugar de nacimiento de Juanjo no es Vigo, sino Lugo. Tal elección obedece, a mi entender, a la simbología que ofrece la ciudad lucense. La muralla romana, característica de la ciudad, representa el “muro” contra el que Juanjo tendrá que luchar para poder ser aceptado por la sociedad, aunque tal intento resulta infructuoso: “Quixera encontrar unha voz forte dabondo para atravesar as murallas que nos cercan e os protexen, furar as cavernas nas que se esconden, abrir as sepulturas decorativas onde nos encerran, onde nos asfixian. . . . Afogo baixo as aparencias” (*A semellanza* 103). La imagen de Galicia que es expuesta es, a mi parecer, asociada con atraso, prejuicio, tradición, superficialidad y hermetismo: características que revelan la crítica de Queizán a una sociedad gallega anclada en el conservadurismo.

La familia de Juanjo es adinerada, una de las más importantes de la ciudad, para la que la tradición, la religión y la reputación son muy importantes. Tales hechos son reflejados a lo largo de los primeros capítulos en el afán del padre, Celso Vieitez, de estudiar la genealogía de los Valladares, instigado por su mujer. Son continuas las referencias a personajes de la nobleza e incluso posibles santos en los antepasados de la familia: “Regularmente [Celso] dáballle conta a Merceditas dos achádegos que facía e quedaba pagado co entusiasmo dela ante os lonxanos devanceiros, tan bos cabaleiros e de grande facenda, que se relacionaban cos nobres e mesmo cos reis de España e Portugal, participando nas guerras e

nas conquistas contra os mouros” (26-27). Tal indagación no sempre da los frutos deseados, puesto que Celso encuentra personajes inmorales con los cuales Merceditas no quería estar emparentada, sólo admitiéndose los Valladares de comportamiento excepcional en la construcción de su historia familiar: “[P]asaba por alto esos aspectos escabrosos e quedábase únicamente co que lle interesaba” (57).

En esta primera etapa se aprecia que la figura de la madre ejerce en Juanjo no sólo una influencia positiva, sino también negativa. Ella le transmite todos los sueños de un supuesto pasado glorioso familiar así como el orgullo de casta, el ser un Valladares. En esta primera etapa, la de la infancia de Juanjo, éste busca desesperadamente una identificación con su madre. Tal búsqueda se manifiesta en diversos momentos de la narración, como cuando la ausencia materna lleva a Juanjo a vestir su ropa y a maquillarse como ella, “como vira facer á nai” (48). Entrando en su habitación, Juanjo usa su ropa y joyas, además de oler su perfume, “Maderas de Oriente,” para después masturbarse frente al espejo, todo lo cual acentúa su aspecto narcisista. Es mediante la madre que Juanjo llega a tener consciencia de su cuerpo y su buen parecido: “O máis guapo despois da mamá” (49). Juanjo hace representaciones con su madre, sobre todo acerca de aquellos supuestos antepasados gloriosos: “Chegaban mesmo a representar moitos lances desas vidas . . .” (60). El mundo de las representaciones es un mundo por el que se siente atraído desde niño: “Juanjo, máis que poeta quería ser actor e representar múltiples papeis, vestirse de época, con pelucas e todo iso, saír ao escenario, exhibirse . . .” (57-58). Tal teatralidad o performatividad de la vida de Juanjo es manifiesta a lo largo de la novela, debido a las múltiples identidades que irá asumiendo.

Como apuntan Ana Acuña y Carmen Mejía (15), la relación que mantienen madre e hijo tiene límites poco definidos, tal y como se hace evidente en las representaciones teatrales que, como un juego de complicidad, llevan a cabo: “Recollía á nai do chan. Evitaba mirarlle

as pernas . . . Procuraba non oprimirlle as tetas ao erguela nos brazos, nin achegala moito contra o seu corpo para non queimarse coa súa calor, nin sentirlle o alento perto da súa boca...” (60). La excesiva dependencia mutua entre madre e hijo se verá más clara cuando el Juanjo adolescente deja embarazada a una joven, Araceli, y tiene que casarse. La madre se siente defraudada y celosa: “O que máis lle roía as entrañas era a convicción de que ningunha muller podería sustituíla, que o universo que Juanjo e mais ela levantaban, non o podería nunca trazar con outra muller . . . Era como se llo roubaran... Pensou morrer de pena” (67).

La trayectoria personal de Juanjo sufrirá un cambio más radical cuando, en una de sus salidas nocturnas, descubre una faceta sexual distinta: la homosexualidad. Ante esta metamorfosis se producirán en él actitudes diferentes: sorpresa, novedad, deseo, gozo y aceptación. En cuanto a la reacción de los padres ante su homosexualidad, desvelada a través de un escándalo—la madre de su amigo Chinto les descubre manteniendo relaciones sexuales—, demuestran actitudes diferentes. Su madre asimilará su condición, sintiéndose aliviada: “[T]ivo, xa daquela, a certeza de que ninguén a podería suplantar. Juanjo nunca encontraría unha semellante” (67). Por su parte, su padre no quiere volver a verlo, lo que provocará, junto con la sociedad asfixiante y retrógrada, que Juanjo tenga que vivir su sexualidad clandestinamente en un apartamento de Lugo.¹³ Sin embargo, Juanjo es feliz, abriéndose ante él un nuevo mundo de posibilidades. Deja a su mujer, quien vuelve a Francia, y a su hijo, quien será educado por sus propios padres.

A raíz de tal descubrimiento, Juanjo reflexiona sobre las distintas maneras de amar del hombre y de la mujer: “Comezou para Juanjo unha nova vida. Considerábase crecido, feito.

¹³ No existen marcadores temporales que determinen el momento histórico en que transcurre la acción, aunque puede tratarse del correspondiente al momento en que se publica la novela, 1988. De ser así, cabe recordar la situación de la homosexualidad anterior a tal momento para comprender también la precocidad de Queizán al publicar una novela con dicha temática. Bajo la dictadura de Franco, la homosexualidad es considerada como un mal de personas degeneradas. Mediante la ley del 14 de julio de 1954, los homosexuales son objeto de medidas de seguridad, previstas en la Ley de Vagos y Maleantes. La situación legal de los homosexuales se agrava con la promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970, entre cuyas medidas figuraban el internamiento en centros de reeducación y la prohibición de residir en determinados lugares (Alonso Tejada 217-20).

O que máis o atirou nas primeiras relacións con un home fora o encontro inclemente con outro corpo . . . Admiraba esa aspereza viril, tan distante da fragilidade feminina . . . Era unha loita entre iguais. O pracer da semellanza” (76). Esta faceta homosexual provoca en Juanjo un rechazo de cualquier preocupación social y una marginación social aceptada por él mismo.

Este primer momento de “libertad” homosexual se corresponde también con el período de transvestismo que experimenta Juanjo. Para Marjorie Garber, el transvestismo es la evidencia directa de cómo se forma el género. Además, apunta al poder de transgresión que posee: “[It has] extraordinary power . . . to disrupt, expose, and challenge, putting in question the very notion of the ‘original’ and of stable identity” (16). Para Queizán, los casos de transvestismo, los disfraces y las actuaciones son aspectos alejados de la realidad, ya que el que un hombre esté vestido de mujer o una mujer con atuendo masculino no produce un cambio de situación; no se puede evitar la opresión ni el sufrimiento en la realidad social (Queizán, “Feminismo lesbiano” 101). Sin embargo, Butler considera que los espectáculos “drag” masculinos son subversivos de las normas sociales de género, siempre teniendo en cuenta que tal subversión depende del contraste, o disonancia de género, entre los cuerpos masculinos (sexo) y el comportamiento y la ropa femenina (género). En algunas ocasiones Butler recurre a la concepción de los años sesenta de la dicotomía sexo/género, ya que la considera esencial para el efecto político. Por consiguiente, la versión del “drag” de Butler es políticamente radical:

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

Tal visión del “drag” de Butler puede ser apreciada en el caso de Juanjo, cuando en las fiestas en su piso de Lugo se convierte en la “Señora Viúva de Roquefort.” Entonces no es un ser oprimido por la sociedad, sino un igual entre amigos que también se disfrazan de mujer y se atribuyen nombres artísticos, acentuando así el aspecto de teatralidad de la vida de Juanjo. Las fiestas son sonadas y constituyen un espacio libre en el que él y sus amigos pueden ser ellos mismos. Dicho contexto corrobora el paradigma expuesto por Judith Lorber en *Paradoxes of Gender*, donde explica que el género para los individuos significa igualdad. La institución social del género depende de la producción y del mantenimiento de un limitado número de estatus de género—hombre y mujer—convirtiendo a los miembros de cada grupo, similares entre ellos. Los individuos nacen con sexo pero no con género, por lo que la representación de la masculinidad o de la feminidad debe ser aprendida. La vestimenta a menudo esconde el sexo, pero despliega el género (Lorber 22).

El concepto del género como representación se hace explícito en la aseveración de Juanjo de que “[n]on sabía como, pero fora interiorizando o xeito de muller, de tanto representalo” (*A semellanza* 135). De esta manera, Juanjo construye cuidadosamente su género mediante la manera de vestir, de hablar, de caminar y de gesticular, de acuerdo a las maneras en las que una mujer “normal” haría. No obstante, y como ya había pasado en su primera huída, es descubierto manteniendo relaciones sexuales por la madre de Chinto, alias “Queixumes dos Pinos.”¹⁴ Este hecho precipita una vez más la huida de Juanjo hasta Barcelona, donde se exilia, escapando de un padre avergonzado y de un papel equivocado de marido y padre. Tal decisión tiene el propósito de forjar la que Juanjo cree su auténtica identidad, ya que, como declara, “para ser el mesmo, para poder comportarse como era, como quería ser, tería que fuxir, deixar a xente que amaba, renunciar ao seu país” (118). Es significativa la elección de Barcelona como lugar más libre en el que Juanjo puede vivir su

¹⁴ Al otorgarle a un transvestido el nombre artístico referido a una de las obras fundacionales de la literatura gallega, *Queixumes dos pinos* de Pondal, Queizán efectúa una parodia del poeta una vez más, como ocurría con el título de *Ten o seu punto a fresca rosa*.

sexualidad. A este respecto, cabe destacar que Barcelona y, en concreto, la localidad de Sitges, es el sitio donde se organiza con más fuerza el movimiento gay en los años setenta, con numerosas conexiones internacionales.¹⁵

En Barcelona, una ciudad abierta al mar y no amurallada como Lugo, Juanjo recurre a la prostitución para sobrevivir. Con el tiempo, se percató de que tampoco será aceptado en este espacio supuestamente más abierto, salvo en un pequeño círculo y ya finalmente, ni allí. Por tanto, la ambigüedad de su identidad le acompañará toda su vida. La añoranza de su tierra materna se hace evidente en la siguiente cita: “[B]otaba de menos as brétemas lucenses, o frescor das laxes húmidas fronte a estes edificios requeimados. Soñaba con carballeiras frondosas mentres contemplaba as casas modernistas da cidade . . . Volver para Lugo era, ás veces, unha tentación que había que descartar” (136). En Barcelona, Juanjo continúa con su transvestismo, puesto que le gusta vestirse de mujer, pero da primacía a su símbolo de identidad masculina, su pene. A tal respecto resaltaré las teorías de Garber, quien, en su discusión sobre la construcción de género, estudia los casos de transvestismo y transexualidad como casos límite de la demostración de la “subjetividad masculina” (96). Siguiendo las teorías de Stoller, Garber apunta a la prevalencia del pene como el objeto propio de fetichismo de la subjetividad del transvestido, ya que el transvestido necesita su pene como insignia de su masculinidad, siendo el momento de la erección el momento culmen de tal ratificación (95). Aunque los transvestidos utilizan con frecuencia nombres de mujeres, no se trata de una subjetividad femenina sino de una masculina en “drag,” que expresa la idea del hombre de lo que la “mujer” es. Tal ratificación de su sexo es lo que el psicoanálisis denomina la “protesta masculina,” mediante la cual, a pesar de la indumentaria de mujer y del nombre, el transvestido-hombre reafirma su masculinidad (Garber 96). En el

¹⁵ La asociación gay catalana participa en el Día del Orgullo Gay de 1973 en Nueva York y en el congreso de Sheffield de 1975. Cabe destacar que se calcula que más de cien mil homosexuales y bisexuales viven en Barcelona en estas fechas, canalizando su actuación en dos grupos: “Dignitat” y FAGPC (Front d’Alliberament Gai de Catalunya). El primero nace en 1974 y el segundo en 1976 (Alonso Tejada 220-21).

caso de Juanjo, pretende satisfacer las fantasías de su pareja, el “moro,” al asumir un papel en el que supuestamente es una mujer, mostrando sumisión. Al mismo tiempo, reafirma su masculinidad y su narcisismo a solas, tocándose el pene: “Non pode, nunca pudo, resistir a excitación ao apreciarse no espello, ao tocarse. As fantasías sexuais que os demais acostuman a pór noutro obxecto, Juanjo remíteas a si mesmo. Non pensa en ninguén ao masturbarse. A mesmísima imaxe abóndalle para ver medrar o seu pene e notar o pracer galgándolle corpo arriba” (*A semellanza* 140).¹⁶

La relación que Juanjo mantiene con el “moro” es el colofón de una fascinación que siente hacia el Oriente desde niño, cuando decide disfrazarse de “moro” para los carnavales: “A nai quería vestilo de príncipe pero Juanjo insistira moito en ir de mouro. Andaba obsesionado cos mouros aquela tempada” (46). Para Juanjo, el Oriente es “lo otro,” lo “diferente” y lo “exótico,” en consonancia con la posición que ocupa el Oriente dentro del mundo occidental, tal como explica Edward Said: “The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other” (1). Uno de los motivos más persistentes del Oriente es aquél de su asociación al sexo. Señala Said que el Oriente representa la fuente de experiencia sexual que se cree inalcanzable en Europa, sugiriendo “not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies . . .” (188). Como subraya Said, el discurso Orientalista de lo exótico asigna un género al Oriente, atribuyéndole

¹⁶Aunque la superficie cristalina del agua le devuelve a Narciso una visión de “su” perfección—es decir, de su agraciada figura o metafóricamente, el ideal de sí mismo—se trata sólo de una imagen seductora y engañosa (Tietjens Meyers 104). De modo semejante, considero que la imagen de Juanjo reflejada en el espejo es también engañosa, ya que nunca se corresponde con el “otro” ideal que él presupone. Para romper con tal ilusión falseada, uno debe proyectar su perfección en otra persona, que representaría el complemento que necesita. Sin embargo, al no poder materializar su otra mitad, su amor nunca es correspondido. El espejo representa además el desconcierto íntimo de Juanjo, quien se presenta desde el principio como un protagonista problemático (Pozo Garza 94).

cualidades tradicionalmente denominadas femeninas, “passive, seminal, feminine, even silent and supine” (138), a la vez que se configura como la madre de Europa, “[the] womb out of which . . . [Europe was] brought forth” (88).

En contraste, en *A semellanza* Queizán invierte tales papeles, asignando al Oriente “moro” un género masculino y a Europa-Juanjo una identidad femenina. Tal inversión ocurre cuando Juanjo es considerado exótico por su pareja el “moro” en su etapa de Barcelona. En este momento la relación atraviesa una etapa de maltrato: el “moro” veja a Juanjo, cuestionando su masculinidad y éste, sumiso, asume una posición subordinada para complacer a su pareja. El “moro” no le permite a Juanjo usar su ropa, las túnicas que tanta fascinación le producen, ya que “non casaba coa súa beleza loira, exótica, de walquiria . . .” (*A semellanza* 141). La inversión de papeles es llamativa, ya que enfatiza la colonización sexual que ocurre como producto de la fascinación europea por el Oriente, como ha señalado Lou Charnon-Deutsch (“Exotism” 252-53). Tal inversión obedece, por tanto, a un intento de Queizán de desestabilizar asignaciones fijas de género para cuestionar cómo el cuerpo individual y el colectivo están representados y construidos.

No obstante, a mi juicio, la consideración del Oriente como la madre de Europa también está presente en la novela, ya que Juanjo va a Marruecos para “renacer,” esta vez con un físico completamente de mujer. En tal “renacimiento,” sumamente doloroso, es relevante que Juanjo llame en sus delirios a su madre, Merceditas.¹⁷ Para él, la idea del cambio de sexo surge del azar. Sin embargo, el querer ser una mujer ya es una urgencia que viene desde su infancia. Tal cambio transformará sus deseos: “Daquela dureza dos comezos, cando desexaba aos homes como iguais, cando estimaba a virilidade do outro opóndose á súa, tan distinta da blandura feminina, pouco quedaba. Fórase amanteigando” (*A semellanza* 135). En esta etapa

¹⁷ Según Jessica Benjamin, siguiendo las teorías de Stoller, los transexuales tienen dificultad de separarse de la simbiosis maternal. La separación de la madre puede provocar una profunda identificación melancólica con la misma, la cual se manifiesta en una excesiva feminidad, tanto en niños como en niñas (56).

Juanjo padece una crisis de identidad, manifiesta en un caos interior delirante: “¿Qué era? ¿En qué vultos, en cal das prominencias aniñaba a súa identidade? . . . Podía pasar por home. Tamén podía pasar por muller. Pero, ¿quen lle preguntou o que quería ser? . . . Ao nacer adxudicáranlle unha identidade e non podía saír dela. Era determinada e determinante” (139). Aquí, mediante su protagonista, Queizán presenta la identidad como algo independiente del cuerpo, a la vez que muestra la rigidez social por asignar un género específico a un cuerpo específico, lo cual constituye una predeterminación que coarta la libertad.

El viaje de Juanjo a Marruecos, el tercer espacio narrativo, viene precipitado por dos factores: su amistad con Azucena, un amigo que quiere realizar la operación de cambio de sexo y, fundamentalmente, la muerte del “moro” en extrañas condiciones. Allí Juanjo consigue un cuerpo de mujer que le permite realizarse como mujer socialmente e igualarse a su madre, dado que ahora sí podía ser “toda unha muller, como a nai, tan guapa como a nai...” (148). Cuando vuelve a Barcelona, Juanjo ya es Rafaela. Su metamorfosis física conlleva un deseo de metamorfosis plena, radicada en la necesidad imperiosa de actuar un papel femenino para que los demás la acepten como mujer:

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

Mediante tales divagaciones por parte de Juanjo, Queizán canaliza su crítica a la sociedad patriarcal, la cual considera el deseo como patrimonio masculino y asigna la pasividad al ámbito femenino. En su papel de mujer, Juanjo-Rafaela pretende ser sumisa, pasiva y dedicada, como corresponde al papel de la mujer en una sociedad patriarcal. En tal orden simbólico fálico, sexualmente se crea una relación de sujeto masculino y objeto

femenino. También es importante con respecto al tema de la performatividad del género el hecho de que, como Rafaela, Juanjo vuelva a su sueño de ser actriz. Como ya se ha señalado, la actuación no era algo nuevo para Juanjo-Rafaela: “Fora un actor permanente que en vez de representar a outros personaxes, representárase sempre a si mesmo. Mais a constante permanencia en escena impedíalle a recapacitación” (168). Ahora Juanjo-Rafaela “soñaba con representar ás grandes heroínas das traxedias con lucimento. Víase no escenario como Xulieta, como Antígona...” (167). De modo semejante, Juanjo considera la tragedia de Yerma como su propia historia (167). De alguna manera, tales heroínas trágicas vaticinan el triste desenlace de su vida.

Según Garber, el transexual, junto con el transvestido, se encuentra en el polo opuesto de lo que es la supuesta subjetividad masculina, representando el otro caso de límite extremo, tal y como es construido en la cultura occidental. Como sucede con el transvestismo, los transexuales también esencializan sus genitales, ya que el pene trasciende el aspecto meramente anatómico para hacerse sumamente importante a la hora de contribuir al sentido general de la “subjetividad masculina” (Garber 96). En el caso de Rafaela-Juanjo, la vagina adquiere el mismo valor fetiche, como desarrollaré más adelante. El transexualismo pone en cuestión el esencialismo de la identidad del género, ofreciendo no sólo soluciones quirúrgicas, sino también hormonales y psicológicas. De ahí que el transexualismo no sea solamente un producto quirúrgico, sino también una construcción social, cultural y psicológica (Garber 108-09). Para Garber, la cirugía que se lleva a cabo en los transexuales es la forma literal de la construcción de género (117).

Cuando Juanjo decide cambiar de sexo y convertirse en Rafaela experimenta relaciones amorosas insatisfactorias con hombres, las cuales la conducirán a una nueva faceta, la del lesbianismo. En un momento difícil de su vida, Rafaela conoce a Chicha, elemento clave en su última metamorfosis, manteniendo con ella un apasionado romance:

“Alí estaba o espello. Unha vez máis a semellanza” (*A semellanza* 181). Sin embargo, la relación se convierte en insatisfactoria para Chicha, quien ve a Rafaela como un hombre más y la abandona: “O teu desexo é un desexo masculino. Nunca poderás desexarme como unha muller, como unha semellante” (187). Rafaela entonces cree que, a pesar de sentirse mujer, no lo es por carecer del sentido de la maternidad: “Sentira, aínda o sentía, desexo pola nai, pero nunca o desexo de ser nai” (182). Llega a la conclusión de que la única manera de ser salvada es a través del amor: “Era o amor o que a faría ser muller, ou ser o que fose. Ser. Deu en lembrar á nai a cotío, aquela que o amara totalmente. Nunca debeu deixala.” (183). Sólo su madre le amó, pero es incapaz de presentarse ante ella convertida en mujer.

En su ensayo, “Feminismo lesbiano,” Queizán mantiene que en la reconstrucción del deseo femenino las mujeres empiezan por el deseo de sí mismas y por la reivindicación de un cuerpo históricamente degradado. Amar no es hacerse objeto de deseo a la mirada del otro, ni recibir la identidad del otro como una imagen en un espejo. De ahí que, para Queizán, la relación entre lesbianas, entre iguales físicas, no esté orientada a la dominación, sino a la recreación (“Feminismo” 94-95). En el caso de Rafaela y Chicha la relación lesbiana no funciona, debido a los prejuicios de Rafaela concernientes al supuesto comportamiento de las mujeres, quienes deben ser dominadas y complacientes. Rafaela, está claro, se considera un objeto sexual, demostrando la visión de Irigaray de que la sexualidad femenina es definida a través de parámetros masculinos (*This Sex* 23). Las continuas referencias a su cuerpo como una obra de arte prueban su autoobjetivización: “Teño unha cona ¡preciosa!, era o primeiro que lle espetaba aos partenaires de leito antes de espirse con artístico protocolo . . . A vaxina era só iso, a morada do pene, non tiña outro obxecto” (*A semellanza* 156). De modo que Queizán corrobora la visión de Irigaray de que la vagina sólo es, según la opinión patriarcal,

“a hole-envelope that serves to sheathe and massage the penis in intercourse: a non-sex, or a masculine organ turned back upon itself, self-embracing” (*This Sex* 23).¹⁸

No obstante, Queizán hace una distinción entre lo que se denominaría el colectivo de lesbianas feministas y el de lesbianas, ambos representados en la novela. Mientras que el lesbianismo feminista busca la formación de modelos sexuales de igualdad, las lesbianas actúan como imitadoras de hombres, asimilando el sexo entre lesbianas como si fuese entre gays (Queizán, “Feminismo” 101-02). Esta última actitud es, en mi opinión, la que se aplicaría a Juanjo en su relación con Chicha, en su faceta de lesbiana convertida en Rafaela. En un principio, Rafaela se convierte en mujer para agradar a los hombres, asumiendo lo que ella cree inherente a las mujeres y considerando que las lesbianas feministas, representadas en el texto por Chicha, poseen un comportamiento viril, un deseo masculino. Cuando está con Chicha, Rafaela cree sentirse una mujer entre las mujeres, dado que piensa haber alcanzado la finalidad de sus continuas metamorfosis. Sin embargo, Chicha no la considera una semejante, aseverando que el deseo de Rafaela es masculino. Asumiendo que Rafaela se ha convertido en un objeto para el disfrute de los hombres, el cuerpo de Rafaela es, para Chicha, una impostura, una mentira.

Rafaela cree que la operación de cambio de sexo justifica aún más su deseo de ser mujer; en su opinión, “se hizo mujer,” usando erróneamente la famosa frase de Beauvoir de que “una mujer no nace, se hace” (Beauvoir 295). Rafaela cree que el ser mujer sólo está ligado al cambio de sexo.¹⁹ La postura de Chicha la saca de su error: una mujer no debe estar

¹⁸ De hecho, Queizán va más allá, afirmando que el coito es una práctica que debería prohibirse al ser un acto con graves consecuencias físicas y sociales, como embarazos no deseados o cáncer de útero. Además, enfatiza que el coito no es la única manera de concebir un hijo. Asimismo, considera que en el patriarcado, el dominio proviene de quien posee pene y mediante el coito la relación de dominio y subordinación se hace más evidente (*Anti natura* 103, 108). Tal idea recuerda, en mi opinión, la visión de Irigaray de la perturbación que sufre el sexo femenino mediante el coito, considerado como un “violent break-in: the brutal separation of the two lips by a violating penis, an intrusion that distracts and deflects the woman from this ‘self-caressing’ . . .” (*This Sex* 24).

¹⁹ En contraste a Juanjo, Azucena irradia “xenuína feminidade” (*A semellanza* 138). Azucena sabía “onde lle brillaba a identidade” (140), y siempre tiene claro el cambio de sexo como la última medida a tomar para ser lo que siempre había querido ser: una mujer. A través de este personaje, Queizán muestra su teoría de que unos órganos sexuales no convierten a un hombre en una mujer.

marcada por la naturaleza, la marginación es social y, por tanto, las mujeres pueden ser libres. “Ser mujer” es mucho más que poseer unos atributos físicos femeninos. Sólo después del rechazo de Chicha se da cuenta Rafaela de su error y, por primera vez, odia su cuerpo de mujer que tantas satisfacciones y orgullo le había producido en el pasado. Por primera vez se refiere a sí mismo como hombre: “Dispúxose a abandonar aquela casa, a largar a táboa de salvación sen unha súplica. Non implorou. A fin de contas *el* era un Valladares” (Énfasis mío, *A semellanza* 191).

El abandono de Chicha le provoca a Rafaela un desconcierto sentimental y personal. No sabe quién es, Juanjo o Rafaela, y se produce una última simbiosis de lesbianismo y homosexualidad en su búsqueda de identidad. Renace el deseo de ser homosexual y lo intenta en un pub gay con un hombre, lo que produce el rechazo de éste cuando descubre que Juanjo/Rafaela carece de pene. Por lo tanto, a Juanjo-Rafaela, “[m]atáronlle a muller, matáronlle o home que levaba dentro. Non era ningún” (197). La desesperación, el desconcierto y el rechazo motivan el suicidio del protagonista en el mar: un regreso simbólico a la madre y a los orígenes.

Significativamente, el suicidio se produce en Lugo, el lugar de donde la historia arranca. Como constata la siguiente cita, Juanjo y Lugo comparten el esplendor de un supuesto pasado glorioso y el derrotismo presente: “A cidade . . . mantiña aínda as murallas derrotadas, arruinadas por partes, como recordo dun pasado mítico” (24). El río, aunque sucio, oscuro y lleno de basura, es para Juanjo o Rafaela su infancia, el recuerdo de su madre y el aroma de ella: “Mentres as augas engolen o seu corpo, o río chéiralles a ‘Maderas de Oriente’ . . . A nai, ao velo, abre os brazos para acollelo e abrázase a ela con forza, bicándolle as pucharquiñas do sorriso. Abandónase nos brazos do amor” (198).

Cabe destacar que el suicidio de Juanjo, ahogado, recuerda al de Virginia Woolf, a la que se hace referencia en diversas ocasiones a lo largo de la novela. De hecho, la propia

historia lleva a relacionar *A semellanza* con Woolf y su obra *Orlando*, en la que se narra la historia de un joven que sufre una transmutación de hombre a mujer en el reinado de Carlos II de Inglaterra. Orlando se sume en un profundo sueño y, cuando despierta, posee un cuerpo de mujer. A Orlando, la transformación no le produce confusión, dado que el cambio de sexo modifica su porvenir, pero no su identidad. Al contrario que en el caso de Juanjo, es la misma persona, con la misma personalidad e intelecto, pero en otro cuerpo. En contraste, en Juanjo-Rafaela se produce una nueva crisis de identidad con cada cambio de sexo, dado que sexo, género y sexualidad se presentan como íntimamente vinculados.

Si el tema de la búsqueda de la identidad es clave en *A semellanza*, se revela también en una vertiente más amplia en *O segredo da pedra figueira*, única incursión de Queizán, hasta la fecha, en el género de la literatura juvenil. Mediante *O segredo*, Queizán recrea los mitos y la etnografía de Galicia, además de aportar la creación de una de las escasas piezas literarias en gallego cuyo protagonista es una heroína. Mediante dicha novela, Queizán representa lo que reivindica: “[A] palabra actual, a palabra do traballo, da realidade. O que é cambiar e mellorar e ser persoa a través da vivencia e o traballo e a relación coa xente, en contra da palabra revelada que se lle facilita (a la protagonista adolescente Lazo) e ela rexeita” (Queizán, Entrevista personal s. pág.). Para el estudio de la presente novela, ofreceré una lectura del texto en consonancia con los conceptos expuestos en el ensayo de Queizán, *Racionalismo político e literario. Conciliar as Ciencias e as Humanidades* (2004), al tiempo que proporcionaré una lectura de *O segredo* como otro ejemplo importante del llamado *quest romance* feminizado. Cabe resaltar la importancia de la creación de una heroína transgresora en la literatura gallega, ya que, como constata Queizán en el ensayo *Evidencias*, “[a] nosa situación dependente e colonizada deu como resultado a carencia de heroes na literatura. Os nosos heroes, heroes de resistencia, que os houbo e segue habendo, non puideron ser enaltecidos, non puideron pasar á Historia” (38).

O segredo narra el viaje que emprende una tribu, la de los Amala, desde las frías tierras del norte de Europa, en concreto desde Tule, Dinamarca. Tal comunidad sufre la expulsión de su territorio por parte de la malvada tribu de los monstruosos Lurpios. Después de innumerables y peligrosas aventuras, los Amala llegan a las tierras del sur, a una ciudad multicultural llamada Findasol. Aunque resulta válida la lectura de la historia como un relato iniciático contado en clave feminista, cuyas protagonistas son mujeres, considero más relevante para mi análisis la apreciación de la novela según una interpretación simbólica, tal como postula Noia, en la que el pueblo gallego estaría en búsqueda de su identidad en una sociedad gobernada por la sabiduría de las mujeres (“A narrativa” 34: 132). De hecho, Noia considera que la obra versa “sobre la supuesta historia de perdida conciencia nacionalista gallega y (constituye) una metáfora contra el poder masculino” (“La narrativa” 249).

Como Queizán ha apuntado, la metáfora del viaje señala una necesidad de salir de la cueva platónica: es decir, de emerger de las tinieblas de la ignorancia para alcanzar la luz, el conocimiento del bien, la *paideia* como consecución suprema. En *O segredo* la meta es la ciudad imaginaria de Findasol, que representa a Galicia y marca el término de la búsqueda del pueblo de los Amala (Queizán, *Racionalismo* 57-58). Dado que Findasol es un lugar en el que conviven diversas culturas, el presente relato da pie a Queizán a realizar un recorrido etnográfico, así como aludir a los distintos pueblos que habitaban Galicia antaño. En *O segredo*, la búsqueda de identidad materializada en un viaje sirve a Queizán para utilizar los mitos, creencias populares e historias gallegas, además de simbologías primitivas que posicionan a las mujeres en su centro.

En mi opinión, existen en la novela tres heroínas, de la misma familia y de diversas generaciones. Tal hecho enfatiza las relaciones entre mujeres como la base del desarrollo de un pueblo. Las heroínas son la adolescente Lazo, su madre guerrera Marpesia y su abuela Sensatanai, la cual es la maga de la tribu. Tales personajes son piezas fundamentales para el

posterior desarrollo de la adolescente, cuya identidad se forma a lo largo del viaje. Para Queizán este viaje es de retorno, en la que lo “otro” es uno mismo. Lazo es la representante de una heroína que tiene que pasar por un proceso antes de llegar al ansiado fin: en este caso, Findasol y el hallazgo de la Pedra-Figueira, piedra eterna e inmutable con la que se puede alcanzar la Palabra, la Sabiduría y la Luz (*O segredo* 108).

Como la novela versa sobre una búsqueda, *O segredo* representa un modelo del *quest romance* femenino, según las características del *quest romance* feminizado ya delineadas en el Capítulo 2.²⁰ Pérez ya había incluido *O segredo* entre las obras con una reconocible, tradicional variante mítica del *quest romance* subversivo, cuya finalidad feminista es reescribir la historia cultural para remediar la ausencia de figuras femeninas, además de presentar a una heroína fuerte que eclipsa a los personajes masculinos (“Contemporary” 45). El primer paso apuntado por Pérez hacia un *quest romance* femenino es la transformación romántica del viaje de búsqueda en uno de interiorización, el cual favorece un heroísmo no basado en la fuerza física sino en cualidades intelectuales y espirituales (“Contemporary” 37-38). Sin embargo, en *O segredo* se aprecian ambas modalidades de heroísmo femenino en la novela. Un heroísmo basado en la fortaleza física viene ejemplificado en el episodio del Gran Dragón, animal que amenaza la tribu de los Tule, el cual es vencido por las valientes guerreras: “A loita contra o Gran Dragón fora encarnizada. As bizarras guerreiras da tribo . . . perderan a xuventude e mesmo a vida combatendo contra a fera poderosa” (*O segredo* 10-11). La valentía de las guerreras queda constatada a lo largo del relato, ya que está compuesta de ellas la flota guerrera que emprende el viaje antes que el pueblo, para conquistar la nueva tierra.

Tal arrojo de las guerreras contrasta con los otros heroísmos: el intelectual y el espiritual. En *O segredo*, estos tipos de heroísmo son evidentes en los personajes de Lazo y

²⁰ Como ya se señalaba en el Capítulo 2, los avances feministas en España tras la dictadura favorecen la aparición en la década de los noventa de muestras de un *quest romance* feminizado, caracterizadas por la finalización exitosa del viaje de la protagonista.

Sensatanai. Como su propio nombre indica, Sensatanai es la madre sensata del pueblo de los Amala, una mujer que irradia conocimiento y sabiduría a su tribu. Es una mujer instruida que “pasaba todo o tempo que podía lendo as runas e ampliando os seus coñecementos do mundo” (17), ocupada en instruir a su nieta Lazo para ser su sucesora. De ahí que Lazo aprenda de su abuela las historias de los Libros Antiguos que ella conocía, sobre todo la genealogía del pueblo de los Amala, ya que, como señala Sensatanai a su nieta, “[é] preciso conservar a memoria da nosa estirpe e a sabedoría dos nosos devanceiros. Os pobos necesitan historia. Eu podo morrer . . . e non quero levar todo o que sei á cova. Debe quedar aquí . . . fágote depositaria dos meus coñecementos e tes obriga de transmitilos. Non o esquezas” (*O segredo* 32). De tal cita se desprende la idea de la importancia de la genealogía femenina para poder transmitir las historias de un pueblo y la necesidad de no silenciarlas. Entre las numerosas lecciones que Sensatanai enseña a Lazo también destacan la independencia femenina—que estriba en “ser donas do nosos corpo, dos nosos atributos, das nosas propias virtudes. De non ser así, o que é bo pode trocarse en malo” (19)—, y el respeto a la libertad hasta sus últimas consecuencias: “[N]unca interromper a liberdade dos outros” (20).

Cuando Lazo encuentra la Pedra Figueira, la cual le permitiría obtener el poder de la sabiduría de la verdad revelada, decide que no quiere ser portadora de tal honor. Al contrario, desea ser una niña normal que desarrolle su vida con sus propios conocimientos, decantándose, en consecuencia, por las enseñanzas de su abuela. Por consiguiente, a diferencia de los libros de literatura infantil en los que la solución es la magia, *O segredo* enfatiza la ciencia y la voluntad humana. La aventura que emprende Lazo es de conocimiento, en la que se busca la libertad, la verdad y la autonomía (Queizán, *Racionalismo* 58-59). En este respecto, a mi entender Lazo representa el ideal feminista de

búsqueda de libertad y autonomía que propugna Queizán: una mujer que se “haga” a sí misma y que no precise del poder masculino para su desarrollo, poder escaso en la novela.²¹

En el *quest romance*, la mujer ocupa un papel supeditado en su interacción con el héroe; según la interpretación de Joseph Campbell: “Woman . . . represents the totality of what can be known. The hero is the one who comes to know . . . By deficient eyes she is reduced to inferior states . . .” (116). Sin embargo, con respecto a *O segredo*, sugiero que la heroína Lazo presenta las características propias al héroe de Campbell. En consecuencia, procederé a una adaptación tanto de la estructura presentada por Campbell, como de sus distintas claves simbólicas o etapas de aventuras.

La imagen del héroe propugnada por Campbell es una en la que éste recupera su identidad como parte activa del espíritu colectivo e individual. Al mismo tiempo, como portador del destino de la humanidad, protagoniza el sentido de la vida misma, demostrando, como sostiene Campbell, que “[i]t has always been the prime function of mythology and rite to supply the symbols that carry the human spirit forward, in counteraction to those other constant human fantasies that tend to tie it back” (11). Aquí Campbell alude al monomito, modelo común de la aventura mitológica del héroe o visión ampliada de los “ritos de paso,” el cual suele adaptarse a un paradigma de tres fases, separación-iniciación-retorno, que se desarrollan de la siguiente manera: “*A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man*” (Cursiva original 30). El héroe del monomito es un personaje de atributos excepcionales, normalmente honrado por su comunidad (Campbell 37) y guiado por unas claves: unos acontecimientos concretos en forma de pruebas, tales como el cruce del umbral o la lucha contra el dragón. Con posterioridad, tras encontrarse con auxiliares y

²¹ A pesar de que existen personajes masculinos en puestos de poder, como el rey Gotila, en la novela éstos pasan prácticamente desapercibidos a la persona lectora, en contraste con las heroínas o los demás personajes femeninos, tales como la madre de Lazo, las guerreras y las mujeres de la *Illa Lobeira*.

oponentes, el héroe halla el elixir del conocimiento y la iluminación para traerlo de vuelta a la humanidad (sociedad o comunidad). Sin embargo, como se ha notado, en el caso de *O segredo* tal elixir se rechaza. Tampoco se conforma el recorrido de Lazo con la estructura de viaje circular notada por Campbell. En su caso, Lazo llega a Findasol, adquiere un poder que se niega a aceptar—el de la sabiduría de la mágica y misteriosa Pedra-Figueira—y se establece en la tierra soñada por los Amala.

En *O segredo* la primera fase de la estructura del monomito de Campbell, la separación, se produce por la necesidad. Tule, el lugar de origen de los Amala, es invadido por los Lurpios, seres malvados montados a caballo, lo cual obliga a los Amala a refugiarse en la isla de Rocasul, para después proseguir al sur. Así, el viaje por mar da comienzo en una barca: “Silenciosamente foron subindo á barca para emprender a grande travesía” (*O segredo* 9). En la segunda fase de Campbell, la de la iniciación, sugiero la existencia de dos tipos de pruebas: aquéllas que se corresponden con las narraciones que Sensatanai lleva a cabo durante la travesía para hacer el viaje más placentero, y otras que realmente acaecen al pueblo de los Amala, incluida la heroína.

Campbell explica cómo el héroe es normalmente ayudado por consejos, amuletos o seres sobrenaturales (97). A tal respecto cabe destacar que, en el caso de Lazo, su abuela Sensatanai es la fuente de sabiduría que la ayuda a lo largo del viaje, haciéndola portadora de sus conocimientos. Además, el pueblo de los Amala es auxiliado por amuletos, de los que se tiene que desprender para evitar la muerte en el episodio de la Caverna de los Tesoros, simbólica de la avaricia (*O segredo* 39-45).

Blanco ha notado que la narración de las incidencias del viaje, así como los cantos y los cuentos que se suceden, toman la forma de relatos folclóricos gallegos. Así, con respecto a las difíciles pruebas por las que el pueblo tiene que pasar y de las que aprende Lazo, ayudada por su abuela, existen varios mitos y leyendas provenientes de la sabiduría popular

gallega. La historia principal construye así un mundo que tiene de base la mitología gallega, conviviendo elementos clásicos, como los dragones y las sirenas, con las galaicas de las mujeres-lobas, los tesoros, las ánimas, los misterios de la Costa da Morte, los ritos solares de Fisterra o el culto a las piedras (Blanco, *Literatura* 210).

Mediante algunas leyendas, Lazo aprende que no será tarea fácil transmitir la tradición, puesto que la mujer es castigada por intentar buscar la libertad. A tal respecto, señalaré el episodio de las mujeres de la *Illa Lobeira*. Cuando la embarcación está casi a punto de llegar a Findasol, el navegante jefe, Sucamares Maior, decide hacer una parada en una isla habitada sólo por mujeres, caracterizadas por ser “belísimas, de longos e morenos cabelos soltos deica o van. . .” (*O segredo* 82). Estas mujeres les reciben de una manera muy amigable y todos pasan un día agradable. Sin embargo, tanta amabilidad hace desconfiar a Sensatanai, quien prueba tener la razón ya que, llegada la noche, las bellas mujeres se convierten en mujeres lobas que diezman el pueblo de los Tule, episodio que recuerda al de las sirenas de Ulises.²² Sensatanai insta a los suyos a huir sin intentar combatir contra ellas, ya que, al estar bajo un maleficio, no existe un remedio eficaz. Sensatanai narra el porqué de tal encantamiento posteriormente. Debido a la negativa por parte de los padres de las bellas mujeres a la libertad de éstas de poder elegir a su pareja, los padres conjuran un maleficio contra ellas. De ahí que el sueño de estas mujeres de escapar de la autoritaria tradición y vivir en libertad tenga un alto precio: el castigo de habitar para siempre en una isla, donde se transforma su humanidad en bestialidad.

Después de varios avatares, se sucede la última fase, la del retorno del viaje. No obstante, en este caso, no se trata de una vuelta física, ya que los Amala consiguen la libertad en la nueva tierra, dejando atrás la que era suya. Logran llegar a la ansiada tierra del sur, que

²² Así como las sirenas con su irresistible canto llevan a los marineros a su perdición, las mujeres de la *Illa Lobeira* también ejercen una embrujadora influencia sobre los habitantes de Tule. Sin embargo, no todos mueren, debido a los sabios consejos de Sensatanai, una versión femenina de Ulises, quien salva a su tripulación enfrentándose a las sirenas y tapando los oídos a sus marineros.

es tal y como la soñaban—“[T]erra, verde, sucada por pequenos ríos que regaban ribeiras vizosas e amenos vales protexidos por altas montañas e cheos de froitas aromáticas” (27)—y en cuya ciudad principal, Findasol, se hablan numerosas lenguas y existen varias culturas y religiones. De esta manera, Findasol se convierte desde ese momento en el lugar de donde ya nadie les obligará a irse.

La transgresión que Queizán promueve en toda su obra también deja su huella en *O segredo*, al presentar a una heroína que, aprendiendo de la sabiduría femenina, alcanza su grado máximo de conocimiento durante la travesía, así como las armas necesarias para luchar en contra de lo impuesto. Aprende que la historia debe ser contada y que la transmisión de la verdad a través de las mujeres, perpetuada. Adquiere también el conocimiento de que la libertad tiene un precio alto, siendo, sin embargo, imprescindible luchar por ella. El grado de madurez que alcanza Lazo se ve culminada por la elección que la propia Pedra Figueira hace de ella para ser su guardiana ante la avanzada edad de la actual vigilante.

Debido a que la identidad de Lazo se moldea en un viaje, aludiré a la teoría de la “identidad en tránsito” elaborada por Rosi Braidotti, la cual, a mi modo de ver, tiene diversos puntos en común con la identidad cambiante de Lazo. Partiendo de las ideas de Braidotti sobre el nomadismo, propongo el estudio de *O segredo* como un ejemplo de la construcción de las cartografías nómadas de sujeto y conciencia. El concepto de sujeto nómada se puede aplicar, a mi juicio, al personaje de la protagonista, Lazo, quien, como su nombre sugiere, va a actuar como lazo o conexión con su pueblo.

Braidotti realiza un análisis de las subjetividades feministas en el contexto de las teorías nómadas, arguyendo que el concepto de conciencia nómada se refiere al tipo de conciencia crítica “that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour” (5). Añade que no todos los nómadas son necesariamente viajeros, apoyándose en el hecho de que algunos de los más increíbles viajes pueden llevarse a cabo sin moverse de un

determinado hábitat. Al contrario, lo importante es “the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling” (5). De esta manera, el sujeto nómada se convierte en un símbolo de transitoriedad: “The nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement; it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity” (22). Ser nómada y vivir en tránsito no significa, de acuerdo con Braidotti, que uno/a no pueda o sea capaz de crear las bases necesarias y estables de identidad que permiten la función de cada persona en la comunidad. Más bien, Braidotti insta a las feministas a cultivar una conciencia nomádica que consistiría en no considerar una identidad como algo permanente, ya que el nómada está simplemente de paso, haciendo determinadas conexiones que le ayuden a sobrevivir, sin que se deje limitar por una identidad fija (33).

En *O segredo*, está claro que el nomadismo presentado tiene su correspondencia con un viaje: la travesía que un pueblo al completo debe realizar, guiado por mujeres hacia el asentamiento en otro lugar. En este caso, el viaje moldea la conciencia nómada de los viajeros, empezando por Lazo. Lazo y, por consiguiente, el pueblo (gallego), representan ese ideal de una identidad cambiante, favorecida por la expulsión que sufre el pueblo de los Amala de su tierra y su consiguiente búsqueda de una nueva identidad simbolizada en otra tierra prometida. De la desventura de haber sido despojados de su tierra y a través de las enseñanzas de las mujeres, se sugiere que el pueblo gallego puede recuperar su identidad y su historia, al no negar el papel fundamental de la mujer en dicha tarea.

A la luz de lo que antecede, se puede colegir la preocupación de Queizán por la mujer—evidenciada en la promulgación de libertad en cuanto a la maternidad—y por Galicia, manifestada en la búsqueda de identidad que sólo es posible con la sabiduría e historia de las

mujeres. Tal busca de identidad abarca también la sexual, sumándose Queizán al estudio que la crítica feminista realiza de la dicotomía sexo/género. De manera semejante, el eje central de la producción de Carmen Blanco es la mujer y Galicia. Blanco, escritora proveniente del ámbito académico, posee una profunda y radical ideología libertaria. Tal compromiso se verá reflejado en *Vermella con lobos*, objeto de análisis del siguiente capítulo. Recreaciones feministas de los cuentos clásicos, en ese texto Blanco presenta diversas visiones de Galicia y los problemas de la mujer que coaccionan su libertad.

Capítulo 4

***Vermella con lobos* de Carmen Blanco: recreación subversiva de los cuentos clásicos desde el feminismo libertario**

Alicias Galicia libres con luces nos ollos libres imos.
(Blanco, *Vermella* 89)

Miles de mulleres sostemos o mundo. Miles de mulleres movemos o mundo. . . .
Miles de mulleres melloramos o mundo.
(Blanco, *Atracción* 57)

O amor e a liberdade son o camiño para a desaparición do poder sexual e de todos os demais poderes.
(Blanco, *Atracción* 63)

El feminismo libertario es la ideología vertebradora que emana de la totalidad de la obra y actividad de la escritora y académica lucense, Carmen Blanco. Su extenso corpus se inicia con obras fundacionales de estudios feministas en Galicia, pasando por la colaboración en revistas feministas gallegas como *Festa da Palabra Silenciada*, la creación de su propia revista, *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, hasta sus obras narrativas de creación, *Vermella con lobos* (2004) y *Atracción total* (2008). La primera de ellas, *Vermella con lobos*, será el tema central del presente capítulo. El libro consta de diez cuentos, recreaciones de los cuentos de hadas tradicionales, donde Blanco realiza una reescritura desde un punto de vista feminista libertario, ideología que propugna también de forma activa.

Para el propósito de analizar este libro de cuentos, en primer lugar delinearé aspectos biográficos importantes y la relevancia de una ideología libertaria para la producción de Blanco. A continuación, efectuaré una breve síntesis del género del cuento de hadas, aludiendo a sus principales recreadores en la tradición de Europa Occidental, así como a la postura diferenciada de dos especialistas en el tema: Jack Zipes y Bruno Bettelheim. Posteriormente, me centraré en la comparación de las versiones tradicionales de los cuentos con las reescrituras feministas que de los mismos ha llevado a cabo Blanco en *Vermella con lobos*. En dichas recreaciones y mediante la utilización de la intertextualidad, Blanco trata temas recurrentes como la necesidad de la reconstrucción del linaje materno, las relaciones

positivas entre las mujeres, el anhelo de una utopía libertaria en la que exista igualdad para todos en cada aspecto, así como la promulgación del amor libre sin ataduras. Debido a su ideología, el tema de fondo evidente en varios cuentos es la Guerra Civil española y la represión posterior en la dictadura de Franco.

Carmen Blanco García, de nombre literario Carmen Blanco, nace en el año 1954 en la ciudad gallega de Lugo. Ha trabajado intensamente, sobre todo como ensayista, en las relaciones existentes entre el poder, la mujer y el género. Mediante su temática feminista y libertaria, abre un camino hasta entonces inexplorado en Galicia.¹ En cuanto a la literatura y cultura gallegas, Blanco ha publicado los libros *Conversas con Carballo Calero* (1989) y *Carballo Calero: política e cultura* (1991), así como diversas ediciones introducidas de autores/as contemporáneos/as como *Códice Calixtino* (1992), *Historias fidelísimas* (2003) y *Memoria solar* (2004) de Luz Pozo Garza, o en colaboración con Rodríguez Fer, *Con pólvora e magnolias* de Méndez Ferrín (1989) y *Os eidos* de Uxío Novoneyra (1990). Edita y traduce la muestra bilingüe de poesía gallega, *Extranjera en su patria* (2005). Ha colaborado en numerosos libros colectivos, actas de congresos, revistas especializadas y periódicos.

Ejerce como profesora titular de Literatura Gallega de la Universidad de Santiago de Compostela en la Facultad de Humanidades del Campus de Lugo y fue profesora agregada de Lengua y Literatura Española y de Lengua y Literatura Gallega de enseñanza media en Santiago de Compostela, Chantada y Lugo, así como titular de estas últimas disciplinas en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Lugo.

¹ Con respecto a sus escritos feministas, Blanco ha publicado *Literatura galega da muller* (1991), *Escritoras galegas* (1992), *Libros de mulleres* (1994), *O contradiscurso das mulleres* (1995), *Nais, damas, prostitutas e feirantas* (1995), *Mulleres e independencia* (1995), *El contradiscurso de las mujeres* (1997), versión actualizada de la obra homónima traducida por Novo, *Luz Pozo Garza: a ave do norte* (2002), *Alba de mulleres* (2003), *Sexo e lugar* (2006) y *María Mariño: Vida e obra* (2007). También es la autora de *Estraña estranxeira* (2004), la cual es una muestra de obra poética. Además, ha cultivado la creación plástica, diseñando e ilustrando los poemarios *Tigres de ternura* (1981), *Historia da lúa* (1984), *Vulva* (1990) y *A muller núa* (1992) de Claudio Rodríguez Fer, al igual que el *Manifiesto por un movemento vital* (1990) de este mismo autor.

En cuanto a sus actividades feministas más públicas, Blanco ha formado parte del movimiento feminista gallego desde sus inicios en los años setenta en la AGM y FIGA. En 1977 establece una tribuna libertaria denominada *Unión Libre* con Rodríguez Fer, con quien posteriormente coordina su revista anual, *Unión libre. Cadernos de vida e culturas*.² En los años ochenta y noventa participa en la revista feminista *Festa da Palabra Silenciada* y colabora con Queizán en la sección feminista colectiva “Lilith” del periódico gallego, *La Voz de Galicia*. Es la autora de la letra del himno gallego de la Marcha Mundial das Mulleres, “Marchando máis alá” (2000), interpretado por el grupo de música tradicional gallega, Milladoiro, y la cantante Pilocho.

Crea el alter ego de Emma Luaces en homenaje a la anarquista rusa, Emma Goldman, y a su linaje materno de las Luaces de la aldea gallega de Ver, con el que firma una versión gallega de *Safo de Lesbos* y el poemario *Lobo azul* en los cuadernos de *Unión libre*. Mantiene una sección, “Musa libertaria,” en la revista *Marea Negra* desde el año 2004. Nacida en el seno de una familia republicana que sufrió la represión franquista, es secretaria de la Asociación para la Dignificación de las Víctimas del Fascismo desde su fundación en 2005 y forma parte del *Consello da Memoria* desde 2006. Dicha preocupación con la recuperación de la memoria colectiva constituye una importante vertiente de *Vermella con lobos*, la cual se analizará con mayor detalle en este capítulo.

Blanco se declara a favor de la libertad radical y total, siendo ésta sinónima de “anarquista” o “libertario” en su significado originario. Para el anarquismo la dominación en todas sus formas, ya sea la ejercida por los gobiernos o las instituciones religiosas, es considerada la fuente de todos los males. El anarquismo, por tanto, tiene como misión fundamental abolir toda jerarquía, especialmente la estatal, y así, todo lo que suponga la

² Entre 1996 y 2008 la revista ha dedicado monográficos a *Mujeres Escritoras*, *Labirintos celtas*, *Literaturas integrais*, *Erotismos*, *Cantares*, *Negritudes*, *Indíxenas*, *Paz*, *Memoria antifascista de Galicia*, *Amores*, *Vermellas*, *Cinemas* y *A voz das vítimas do 36*.

dominación y la subordinación en la sociedad. De igual manera, persigue la creación de una sociedad que tenga como base la equidad y la reciprocidad, en la que cada persona sea valorada y respetada como individuo. Esta visión de la sociedad se conjuga con una teoría de cambio social que enfatiza la creación de una sociedad propiciada por los individuos, quienes deben reconocer en un primer momento todo su potencial. De esta manera, la visión del anarquismo de la creación de una sociedad ideal y las teorías anarquistas de cómo ésta se puede conseguir tienen mucho que ofrecer al pensamiento feminista. Los análisis anarquistas de las relaciones de dominación y subordinación ofrecen un modelo para entender la situación de la mujer en la sociedad como parte de uno de los grupos de “oprimidos” (Ackelsberg 17).

Blanco, quien ha sido una persona de ideología libertaria profunda y radical, está en contra de todos los poderes que significan la subordinación de la mujer y la desigualdad de los individuos: el sexual, el colonial, y los de clase, edad y religión. Tal compromiso se verá reflejado en los diversos cuentos, objeto de análisis de este capítulo, en los que realiza una dura crítica a los elementos fundamentales del patriarcado. Como instrumento de su crítica Blanco utiliza un género, el del cuento de hadas, el cual se remonta al siglo XVI, aunque ya se puede notar su inclusión en otros géneros literarios en el siglo XIV. No es hasta la publicación de *Le piacevoli notti* (*Las noches plácidas*, 1550-1553) de Giovan Francesco Straparola, obra consistente en dos volúmenes, que un número considerable de cuentos de hadas fueron publicados para una audiencia adulta mixta. Por ende, se puede considerar a Straparola como el primer escritor en Europa en publicar numerosos cuentos de hadas para una audiencia culta. Según Zipes, no hay evidencia de que Straparola ejerciera una influencia sobre el también italiano, Giambattista Basile, quien escribió historias para todas las edades en dialecto napolitano en *Lo Cunto de lo cunti*, más conocido como *El Pentamerón*, publicado en 1634. Basile adapta los cuentos que se cree que fueron transmitidos oralmente

en la zona de Creta y Venecia. Su trabajo es, además, el primero en el que la totalidad de las obras se puede encuadrar en el género del cuento de hadas (Zipes, *Dreams* 9).

Italia goza de un ambiente más propicio que otros países europeos para el florecimiento del género, debido a la prosperidad de las ciudades y el alto grado de alfabetismo de su población. A pesar de tener Inglaterra también condiciones favorables para empezar a cultivar el género, sólo se encuentran algunos rastros en obras de Shakespeare y Spenser, debido a las reglas puritanas imperantes. En cambio, en Francia, existen condiciones que podían favorecer el auge del género y, como consecuencia, éste se desarrolla allí de forma espectacular de 1690 a 1714. Entre otras razones, Francia es, en términos de cultura, el país más influyente y la lengua francesa posee una gran reputación, al ser la lengua utilizada en las cortes europeas. Al mismo tiempo, y sobre todo a partir de mediados del siglo XVII, los cuentos de hadas van siendo aceptados en las cortes y los salones literarios de mujeres, donde se recitan, gracias a lo cual finalmente se publican en la última década de dicho siglo. Entre los más famosos escritores/as de cuentos de hadas franceses se encuentra Mme. Marie-Catherine d'Aulnoy, quien publica cuatro volúmenes de cuentos entre 1696 y 1698 (Zipes, *Dreams* 11-12).

Otro tanto puede decirse de Charles Perrault, considerado generalmente como el más importante de los escritores franceses de cuentos de hadas con la publicación de *Histoires ou contes du temps passé* (1697), supuestamente dirigidos a un público infantil, entre los que destacan, para el interés de este análisis, sus reelaboraciones de los cuentos de “Cenicienta,” “Caperucita Roja,” “Barba Azul” y “La Bella Durmiente.” Todos los escritores franceses de la época están interesados en mostrar ejemplos de buen comportamiento en sus cuentos. Es entonces cuando el nombre del género del cuento de hadas es acuñado, término que proviene del francés *conte de fée*. Con la aparición en el siglo XVIII de la traducción, no literal, al francés en diez volúmenes de *Las mil y una noches* (1704-1717) a cargo de Antoine Galland,

el género literario del cuento de hadas se convierte en una forma social aceptada, la cual posee un canon alrededor de 1715. Este auge continúa, culminando con la publicación de *Le Cabinet des Fées* de Charles Mayer entre 1785 y 1789 (Zipes, *Dreams* 12-18).

El género del cuento de hadas en el ámbito francés tiene una gran influencia en su desarrollo en Alemania, lo que provoca su continuidad en Europa Occidental. Como los autores franceses, los escritores alemanes de clase media empiezan a utilizar el cuento de hadas para celebrar las costumbres alemanas. En consecuencia, además de dos colecciones dirigidas a un público culto—*Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786) de Johann Karl Musäus y *Dschinnistan* (1786-1787) de Christoph Martin Wieland—numerosos cuentos franceses se hacen populares en Alemania a finales del siglo XVIII a través de las series de la *Blaue Bibliothek* y otras traducciones. El cuento de hadas ya no representa la ideología de la aristocracia, sino que constituye una especie de arma de crítica de los peores aspectos de la época (Zipes, *Dreams* 18-19).

En semejante contexto sobresalen los hermanos Grimm en el siglo XIX, quienes comienzan a coleccionar los diversos cuentos—en vez de reescribirlos y adaptarlos—que proceden, contrario a lo que se cree, de mujeres de clase media e incluso aristócratas, invitadas a su casa, donde ellas cuentan las historias en voz alta mientras ellos las transcriben (Zipes, *Brothers Grimm* 28). Publican primero el libro *Kinder-und Hausmärchen*, que es seguido de una notable acogida y que determina la dirección de las ulteriores publicaciones de los hermanos. Posteriormente, el trabajo de los Grimm goza de una inmensa popularidad en Inglaterra, después de la primera traducción al inglés de Edgar Taylor. Blanco, en sus recreaciones, se basa en los cuentos de “Blancanieves,” “La Bella Durmiente” y “Caperucita” de los Grimm (Zipes, *Dreams* 20).

Es a partir de 1830 y hasta 1900 cuando el género del cuento de hadas es utilizado exclusivamente para una audiencia infantil. Tal empleo se acusa sobre todo desde 1835,

cuando Hans Christian Andersen, influido enormemente por los escritores alemanes románticos y los Grimm, empieza a publicar sus cuentos, siendo muy popular en Europa y Estados Unidos (Zipes, *Dreams* 20). Andersen no sólo reelabora los cuentos para los niños, sino que también inventa cuentos específicamente para ellos, sin olvidar a los adultos. Andersen es la inspiración de Blanco en su reescritura del cuento de “La Sirenita.” A partir de 1860, numerosos escritores comienzan a utilizar el género del cuento de hadas como una manera de subvertir la estructura formal de los cuentos canónicos, así como una forma de mostrar libertad de expresión y una crítica a los prejuicios de género y la propagación de estereotipos sociales que de ellos emanan. En este contexto se encuadra *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, el cual ha tenido una gran influencia en el género del cuento de hadas hasta la actualidad (Zipes, *Dreams* 20-22). Como se verá más adelante en este capítulo, la historia de Alicia sirve a Blanco para establecer una unión entre todos los cuentos que conforman *Vermella con lobos*.

Ya a principios del siglo XX, el género se institucionaliza por completo, siendo incluido en otras modalidades del arte (teatro, ópera, ballet, música, poesía), con lo cual se puede afirmar que no ha perdido su atractivo para el público adulto. Conforme avanza el siglo XX, el género va siendo utilizado en algunos casos como instrumento de ideología política, como se verá más adelante, y ya, desde 1970 hasta la actualidad, el cuento de hadas se convierte en un género más agresivo que posibilita a la persona lectora a enfocarse en los problemas sociales que le atañen. Es por esta razón que formalmente el cuento se convierte en un género muy complejo estéticamente (Zipes, *Dreams* 22-25).

La postura que sostiene Zipes en cuanto a la función del género es aquella de función social y de revelación, ya que los cuentos tradicionales presentan una serie de fisuras donde se filtran la falsedad y la verdad de la sociedad mediante la presentación de estereotipos sociales y las ideologías o prejuicios de determinadas sociedades. De esta manera, Zipes se

inclina a la caracterización del cuento como un género muy abierto que sirve de instrumento en cualquier sociedad para poder realizar una crítica. Por lo contrario, Bettelheim, en *The Uses of Enchantment*, arguye una función muy diferente para los cuentos, de la que el propio Zipes ha discrepado en una sección de su estudio de 1979, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, titulada “On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children” (Zipes, *Breaking* 160-61).

Bettelheim considera que los cuentos de hadas son fundamentales en el desarrollo psicológico del niño, sosteniendo que el cuento libera el inconsciente del niño o de la niña. Así, él o ella puede revisar conflictos y experiencias que de otra manera podrían ser reprimidos y causar como consecuencia problemas psicológicos, tales como las frustraciones narcisistas y conflictos edípicos. En *The Uses of Enchantment* Bettelheim lleva a cabo un análisis de los cuentos de hadas más famosos, siguiendo las teorías psicoanalíticas de Freud. Para los propósitos de este estudio, la postura tanto de Zipes como de Bettelheim resulta importante, dado que propongo que Blanco establece una funcionalidad social en sus cuentos en los que subyacen elementos que son necesarios de entender desde un punto de vista psicoanalítico.

Es evidente que el cuento de hadas ha sido un género que ha posibilitado la perpetuación de un discurso oficial, ya que de sus narraciones surgen consideraciones sociales de profundo contenido ideológico al servicio del patriarcado, así como la propagación de unas imágenes específicas de la mujer. Al ser, además, un género complejo y abierto, representa una herramienta muy valiosa para las escritoras, las cuales realizan sus reescrituras subversivas mediante la técnica del concepto literario de intertextualidad.

La teoría de la intertextualidad, término acuñado por Kristeva en 1967, insiste en que un texto no puede existir como un ente hermético o autosuficiente debido a dos razones. Por un lado, la persona escritora es lectora de textos y, por lo tanto, en su trabajo se evidenciarán

innumerables referencias e influencias provenientes de varios ámbitos. Por otro, la persona lectora se puede considerar como co-productora del texto en cuanto que, en el proceso de lectura, ofrece nuevas interpretaciones que provienen de su propia experiencia (Warton y Still 1-2).

Mediante la intertextualidad, las escritoras que realizan las reescrituras de los cuentos de hadas conciben los textos literarios como obras dialógicas, las cuales se pueden contestar unas a otras infinitamente y ser reescritas, al tiempo que dicha intertextualidad les da la libertad de re-presentar personajes o situaciones de otros géneros con su incursión en diversos campos. Sin embargo, la importancia no radica en la recuperación, sino en el uso contestatario o subversivo que de tales elementos se hace. Las recreaciones de los cuentos, así como las nuevas versiones y nuevas lecturas de los mismos, pueden ser vistos con una nueva lente, la cual evidencia zonas oscuras de los discursos oficiales que de ellos emanaban (Fernández, *Nuevas* 12).

No es sorprendente que sean las mujeres las que tomen la iniciativa de llevar a cabo una renovación de los clásicos infantiles si, como se sabe, las mujeres son las transmisoras principales de la literatura popular en las sociedades rurales de toda Europa.³ Tal hecho se tiene que poner en relación con la reconstrucción o destrucción del canon literario por parte de las creadoras contemporáneas desde una perspectiva feminista o liberadora. Las nuevas escritoras de cuentos tradicionales reformulan los finales de las historias, haciendo patentes los factores de opresión y las pautas de conducta que están presentes en los cuentos originales a través de los estereotipos. Así, como señala Carolina Fernández:

[P]ara un colectivo como el de las escritoras, la re/escritura de los cuentos tradicionales se presenta como un instrumento cargado de posibilidades: un mecanismo decisivo en el descubrimiento de los sistemas representantes de la opresión patriarcal; un arma ideal

³ Noia señala la importancia del papel de la mujer como transmisora del patrimonio oral, quien cobra una gran importancia en Galicia, siempre “un país de forte emigración masculina” (“A muller” 85).

para reformular e impedir que sigan perpetuándose todas las ficciones, los mitos, las iconografías, las narraciones e incluso las representaciones físicas de una mujer hecha por entero según los cánones patriarcales y ofrecida para el consumo de las más jóvenes lectoras como modelo de feminidad. (*Nuevas* 21-22)

De esta manera, desde esta ansia de emancipación y libertad, existen numerosas escritoras que han reescrito cuentos de hadas, sobre todo a partir de 1970.⁴ Entre ellas destaca Blanco, quien, tomando como referencia aspectos de la cultura y sociedad gallegas, realiza en *Vermella con lobos* una versión libertaria de diez cuentos tradicionales que se irán explorando individualmente.

El primer cuento a examinar, “Branca coma a neve,” está basado en el cuento de Blancanieves, uno de los cuentos de hadas más conocidos. Se trata de una historia de tradición antigua que ha dado lugar a múltiples versiones. Entre las más célebres se encuentra la versión de los Grimm, en la que se relata la historia de una reina que desea fervientemente el nacimiento de una niña blanca como la nieve, con las mejillas sonrosadas como la sangre y el pelo de color negro como el ébano de la ventana. Después de verse cumplido su sueño, ella muere y el rey contrae segundas nupcias con una mujer malévola que no puede permitir que Blancanieves compita con ella en belleza. Por ese motivo la madrastra la va odiando progresivamente, al serle desvelado por un espejo mágico que Blancanieves es la mujer más bella del reino. Un día decide mandarla matar, aunque la vida de ésta es perdonada por el cazador, quien la deja escapar. Blancanieves llega, pues, a la casa de los siete enanitos, quienes le permiten quedarse a cambio de realizar las labores domésticas. Sin embargo, la madrastra descubre que Blancanieves está viva todavía y empieza a urdir un nuevo plan para

⁴ En *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de “Barbazul,”* Carolina Fernández cita a algunas escritoras del ámbito anglosajón: Angela Carter, Margaret Atwood, Jennifer Strauss, Anne Sexton y Suniti Namjoshi (22-28). En el ámbito español, cabría destacar la inclusión de motivos provenientes de los cuentos de hadas en las novelas de Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Matute y Carmen Laforet, autoras estudiadas por Dorothy Odartey-Wellington. Para otra importante aproximación que incluye la adaptación de formas y contenidos de las escritoras españolas y latinoamericanas, véase Patricia Anne Obder de Baubeta.

aniquilarla. Decide disfrazarse de anciana y con diversas argucias logra engañarla. Al intentar matarla en sendas ocasiones, consigue su propósito la tercera vez, cuando le da a comer una manzana envenenada.

Al verla muerta, los siete enanitos deciden que no la enterrarán, dada su gran belleza, sino que la pondrán en un ataúd con tapa de cristal para poder ser contemplada. Los años pasan y un buen día un príncipe pasa por la montaña en donde está depositada Blancanieves y se enamora perdidamente de ella. Le ruega a los enanitos poder llevarse el ataúd y ellos deciden obsequiárselo. Al recogerlo, uno de los sirvientes del príncipe tropieza con una piedra, provocando que Blancanieves deseche el trozo de manzana envenenado y vuelva a la vida. La historia termina con la boda de Blancanieves con el príncipe, mientras la madrastra recibe su castigo, al ser obligada a bailar sobre unos zapatos rojos candentes hasta su muerte.

Quizás el tema primordial del cuento tradicional de Blancanieves sea la rivalidad que el patriarcado impone a las mujeres, dado que, mediante la relación existente entre la madrastra y la hijastra, se enfatiza la supuesta imposibilidad de una relación positiva entre las mujeres. Tradicionalmente el origen de tal enfrentamiento se ha identificado con una lucha edípica, en la cual la madre—en este caso, la madrastra—demostraría sus celos por la relación entre padre e hija. Según las teorías psicoanalíticas inspiradas en Freud, lo que subyace en la relación materno-filial es el conflicto edípico, entendido como un conflicto emocional que se da en el niño y la niña durante la infancia cuando se sienten atraídos por el progenitor de distinto sexo. En cuanto al niño, busca identificarse con el padre para lograr desplazarlo en un futuro, y así conseguir el amor de una mujer como la madre. En lo que concierne al complejo de Edipo en la niña, Freud considera que es estructuralmente diferente y complementario al del niño. Para la niña, la finalidad no sería la consecución de un premio, ni de la autoridad, simbolizados en el padre, ni compensación por su abandono de la madre, sino la ayuda a entender la subordinación tanto de ella como de la madre, radicada en su

supuesta castración física y simbólica. Por consiguiente, la niña abandona a la madre como el objeto de deseo y se centra en el padre, poseedor del poder (Grosz, *Lacan* 69).

Para la mujer, la compensación a su castración edípica sería el narcisismo. Al reconocer la mujer su supuesta castración, reconoce también que su cuerpo tiene que asumir el papel de objeto de deseo por parte del hombre (Grosz, *Lacan* 126-27). La causa del narcisismo deriva entonces de una cultura dominada por el hombre, en la que se percibe a la mujer como un objeto. En el cuento de los Grimm, la madrastra es un ser narcisista que se ve amenazada por el crecimiento y la belleza de la hijastra. Su narcisismo se constata mediante la necesidad de que el espejo mágico le asegure que su belleza no tiene parangón. El tema de la reina que consulta a un espejo mágico sobre su mayor don—en este caso, su belleza—, subraya su inseguridad, a la vez que repite el antiguo mito de Narciso, el cual cuenta la historia de un joven que se amaba tanto a sí mismo que muere víctima de su propio amor. La madrastra narcisista se siente amenazada por el crecimiento de la hijastra, porque significa la belleza de ésta y la vejez de la madre (Bettelheim 201-03). El espejo, además, enfatiza esa lucha entre mujeres puesto que, según Gilbert y Gubar, la voz del espejo es la voz del rey y del patriarcado y, por tanto, el origen, una vez más, del enfrentamiento entre madre e hija (“The Queen’s Looking Glass” 202).

Por consiguiente, es la figura patriarcal y el sistema del patriarcado los que empujan a las mujeres a las relaciones de rivalidad y odio entre ellas, tan frecuentes en los cuentos de hadas. Es por lo que las mujeres aparecen simbolizadas en imágenes contrastadas, tales como la madrastra opuesta a la buena madre. Estas luchas entre mujeres son competiciones que tienen, en la mayoría de los casos, el matrimonio como finalidad. Tal competencia separa y divide, con la única finalidad de perpetuar el ciclo patriarcal (Novo, “Fada” 59).

Todos estos elementos aparecen en “Branca como a neve,” junto con el énfasis en la relación entre madre e hija, con distintas variantes. En contraste con el cuento de los Grimm,

en la reescritura que realiza Blanco falta el personaje de la malvada madrastra. Blanco la transforma en una fascinante mujer, amiga de la madre, amante del padre y maestra de los placeres sensuales para Branca. Es una mujer que transmite saber y belleza en lugar de envidias. La atractiva amante del padre de Branca representa la fuente de sabiduría de la que bebe la propia Branca en su despertar sexual. Se trata de una mujer que se preocupa por su aspecto físico pero que no tiene las connotaciones narcisistas del cuento original. De relevancia también para su reescritura de este personaje malvado, Blanco retoma cuatro de los elementos que aparecen en el cuento de los Grimm relacionados con la madrastra: el peine, el espejo, los zapatos rojos y la manzana. No obstante, no se trata de un peine envenenado, un espejo maléfico, unos zapatos incandescentes o una manzana mortal, sino de elementos que refuerzan el carácter femenino y coqueto de dicho personaje, a la vez que resaltan su sensualidad: “[E]nsinoute a comer as mazás sensualmente” (“Branca” 49-50). De ahí que se pueda apreciar que la manzana, la cual en el cuento original trae fatales consecuencias, en el cuento de Blanco representa el conocimiento de la identidad femenina de la protagonista según lo que ha apuntado Ellen Cronan Rose al respecto de las reescrituras de Olga Broumas (“Through the Looking Glass” 220). A mi parecer, la manzana en el cuento de Blanco tiene claras reminiscencias a la historia bíblica de Eva, simbolizando el aprendizaje sexual de Branca en clave positiva.

Algunos estudios feministas basados en las teorías de Freud, como los de Nancy Friday en *My Mother/Myself: A Daughter Search for Identity* y Marie Cardinal en la novela *The Words to Say It*, sostienen que el odio proveniente de la relación entre madre e hija es la condición fundamental para la consecución de una liberación femenina y autodeterminación. Sin embargo, como elucida Hirsch, los estudios de Friday y Cardinal ejemplifican los problemas con los que se encuentra la crítica feminista, al tomar como referencia unos paradigmas que denigran a la mujer y las relaciones entre las mujeres. Así, el trabajo de

revisión llevado a cabo por escritoras como Chodorow en Estados Unidos o Cixous, Kristeva e Irigaray en Francia, aboga por un modelo psicoanalítico como referente para conformar un sujeto femenino que pueda redefinir visiones autodenigrantes, tales como aquéllas elaboradas por Friday y Cardinal (Hirsch 131).

Relevante para el análisis del cuento de Blanco es la teoría de Chodorow, cuyo feminismo psicoanalítico es, como subraya Hirsch, orientado a la figura materna. Según la exégesis realizada por Hirsch, sostiene Chodorow que la base de la identidad femenina no radica en el período edípico sino en otro anterior, el pre-edípico, en el que la unión de la madre con la hija es fundamental, puesto que la cercanía de la hija a la madre definiría el proceso del desarrollo de la mujer en la cultura (Hirsch 131-32). Chodorow argumenta que esa unión preedípica con la madre no se produce de igual manera en los niños que en las niñas: dicho período de amor a la madre por parte de la niña sería más prolongado y, por tanto, más influyente que en el caso del niño (*Reproduction* 108). De igual manera, en “Branca como a neve,” Branca es presentada como una hija que posee una excelente relación con su madre, quien es fundamental en el desarrollo vital de la protagonista y en su recuperación de una historia propia: “Agora quero contarche, filla, a miña historia para que poidas así tamén recuperar a túa” (“Branca” 47).

Por consiguiente, el texto de Blanco contradice la narrativa matrofóbica dominante que, señala Hirsch, prima tanto en la novelística femenina anglosajona y norteamericana en los siglos XIX y XX (y añadido, en la española), en la que el crecimiento como persona de la hija dependería del silencio y de la negación del punto de vista de la madre (Hirsch 167).⁵ En contraste, en el cuento de Blanco, el entendimiento entre Branca y la “guapísima amante de pai” (“Branca” 49) es fundamental. Ésta representa el papel de amiga de los tres personajes, a la vez que alude a la posibilidad de establecer lazos solidarios entre mujeres, siendo amiga de

⁵ Para un valioso trabajo sobre la representación de las relaciones entre madre e hija en la narrativa española contemporánea de autoría femenina, véase Christine Arkininstall.

la madre y maestra de Branca, respectivamente. A través de este personaje Blanco transmite la idea de libertad, entendimiento y ausencia de rivalidad entre las mujeres, liberadas de tensiones y de reglas que tienen como misión competir por el amor del padre. La madre no duda en afirmarle a la hija: “Tiveches unha enorme sorte en tela como amiga, igual que nos ocorreu a nós” (“Branca” 50).

Otro punto de comparación útil con el cuento de Blanco es la constatación de Hirsch de la minimización del papel del hombre en la narrativa familiar feminista del Reino Unido y de EEUU a partir de 1970. Como ya se ha aludido, el enfoque más importante en la misma proviene de la relación entre madre e hija. Basándose en las teorías de Chodorow, Hirsch sostiene que, de aparecer un personaje masculino, éste ya no tiene ese papel central del que gozaba en las novelas del siglo XIX. Como mucho, desempeña un papel protector o incluso el de un elemento de alivio, al que se recurrirá cuando el lazo entre madre e hija pasa por un período de tensión (Hirsch 133). Tal paradigma aparece en “Branca coma a neve,” donde el papel del padre no es tan importante como la relación entre madre e hija o la relación entre mujeres. No obstante, a mi parecer, el padre de Branca, aunque aparece de forma breve, podría ser considerado ese personaje protector señalado por Hirsch, así como los siete hombres buenos que pasan por la vida amorosa de Branca hasta que encuentra al amor de su vida.

La necesidad de fortalecer la relación entre mujeres y de forjar una identidad que permita la recuperación de la historia de las mujeres es un concepto fundamental en las teorías feministas de Irigaray, quien aduce que el patriarcado se funda sobre un matricidio originario, anterior a la muerte del padre al que hacía referencia Freud en *Totem y Tabú*. Dicho matricidio es el que introduce a las mujeres en la Ley del Padre, entendiendo éste como el acto de repudio que se produce por parte del niño y de la niña con respecto a su

madre y la consecuente sumisión a la ley que prohíbe el incesto (Irigaray, “The Bodily Encounter” 36).

Irigaray contesta al paradigma edípico de Freud con la utilización de otros mitos, como los de la tragedia de Antígona o de Orestes.⁶ Con semejantes mitos, Irigaray pretende demostrar la importancia de recuperar la base de una genealogía de mujeres que fue destruida para favorecer la imposición del patriarcado. Argumenta que una vez conseguida la autonomía de la mujer y una representación de la misma alejada de su “única” función, la de la madre, encontrará su lugar en dicho linaje (“The Bodily Encounter” 36-38). Las mujeres tienen así que reconstruir esta genealogía, a la vez que afirmar su existencia, mediante la restitución de la relación entre madres e hijas. No se puede “volver a matar” a la madre, que ya ha sido sacrificada en el origen de la cultura (43-44).

El cuento de los Grimm sobre Blancanieves representa el tema del matricidio, ya que se subraya implícitamente el fallecimiento de la madre después de dar a luz a la hija. Es con su muerte que comienza el patriarcado, en el que las relaciones entre mujeres son de rivalidad y en el que una relación positiva entre madre e hija se hace imposible. En “Branca,” sin embargo, la madre es la que toma la voz del relato, devolviendo así la voz silenciada, a la vez que ocultada, de las madres a la historia: “Son a nai morta, Branca. No conto, cando ti naces eu morro, porque o mundo en que foi creado non concibe que poidamos vivir xuntas” (“Branca” 47). En sus palabras, se hace manifiesto el deseo de recuperar el linaje materno al que alude Irigaray. Es un intento de “resucitar” a la madre, además de anular el matricidio como base del patriarcado.

⁶ En la tragedia de Orestes se relata el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo, después de que ésta asesinara a su marido, Agamenón, ausente durante muchos años y culpable del sacrificio de la hija de ambos, Ifigenia. Orestes mata a su madre y, como consecuencia, se vuelve loco, lo mismo que su hermana Electra. Sin embargo, el hijo matricida no es castigado a consecuencia de tal muerte, sino que es ayudado por Apolo a recobrar la cordura y así poder establecer el orden patriarcal. De modo similar, en el mito de Antígona, se recrea el tema de conservar el poder a toda costa. Creonte, suegro de Antígona, al condenar a ésta a muerte por haberle desobedecido, desencadena un río de sangre en la que mueren Antígona, su prometido Hemón y la madre de éste, Eurídice, quien, al ser incapaz de soportar el dolor, se suicida (Irigaray, “The Bodily Encounter” 36-37).

Mediante una relación positiva entre madre e hija, comienza el entendimiento que refunda la historia para que las hijas se puedan reconocer en las madres, recuperar el linaje matrilineal e iluminar lo que Luisa Muraro denomina “el orden simbólico de la madre,” que sólo se puede alcanzar aprendiendo a amar a la madre (21). No obstante, como apunta Novo (“Fada” 60), para rehacer esa historia, Blanco acude a un momento soñado y quizás utópico, el cual es anterior al patriarcado y anterior a la lucha de sexos, liberando así al hombre de su trampa de dominio: “Eu son a nai primeira e son, como o pai primeiro, anterior a todos os contos” (“Branca” 47).

El motivo de la madre como la encargada de rehacer la historia queda patente también en el cuento de Blanco, “Mamaña querida.” Concebido a partir del tradicional cuento de la Cenicienta, se trata, sin embargo, de una versión muy libre. La versión más conocida del cuento de la Cenicienta es la de Perrault de 1697. El argumento gira alrededor de una bella joven que es despojada de su posición dentro de su familia al contraer su padre segundas nupcias y a la que se da el cruel apodo de “Cenicienta.” Cenicienta es forzada por su malvada madrastra y sus feas hermanastras a una vida de servidumbre doméstica. No obstante, Cenicienta acepta la ayuda de un hada madrina, que la transforma para que pueda acudir al baile real y atraer la atención del apuesto príncipe. Desafortunadamente, la magia llega a su fin con la primera campanada de medianoche. En ese momento, ella huye, dejando atrás una zapatilla de cristal que encuentra el príncipe. Él afirma que se casará con la joven cuyo pequeño pie quepa en la zapatilla. Al ser comprobada su identidad, Cenicienta contrae matrimonio con el príncipe (Perrault 157-65).

En el cuento de Blanco se retoma el aspecto luchador de Cenicienta mediante el personaje de la abuela. Mediante su recreación, Blanco relata la vida de sus abuelos republicanos y, en especial, de su abuela materna. La vida de la anciana, Mamá Luz, está marcada primero por la orfandad y, después, por la represión política con el advenimiento de

la dictadura franquista. La hija de la anciana, Aurora Xusta, es la que relata la historia vital de Mamá Luz a su hija. De ahí que Blanco reconstruya la historia de una familia en la República, la Guerra Civil y el posterior régimen de Franco desde las perspectivas de las distintas generaciones de mujeres de una familia opuesta a la dictadura. Conforme va avanzando el relato, se presentan diversas facetas de la Cenicienta que se pretenden recrear. Así se introduce a una niña de la aldea lucense de Ver que se queda huérfana de madre y que debe responsabilizarse, junto con sus hermanas mayores, de las hermanas más pequeñas y de las labores de la casa. Después está la Cenicienta trabajando en los durísimos tiempos de la Guerra Civil, sacando adelante a sus hijas en la ausencia de su marido, en el frente republicano, así como la Cenicienta que ve cómo su hombre es apresado en una cárcel nacionalista y condenado a muerte.

Mediante la abuela, Blanco presenta la imagen de una mujer fuerte y afirmada, con una ideología propia, fiel a sus principios; una mujer trabajadora que se hace a sí misma, que no cree en Dios sino en las personas, una mujer comprometida con una política de izquierdas por convicción propia. Así que la abuela de “Mamaña querida” no es “[a]tea, de esquerdas e frentepopulista porque o fose o avó. Era así porque así se fixera ela . . . ela era totalmente atea consciente e foi consecuente ata o final” (“Mamaña” 63). Es, en definitiva, todo lo contrario a la Cenicienta del cuento de Perrault, que sólo puede ser feliz con la llegada de un príncipe que la rescate de su triste existencia. Puede que sí haya un príncipe en la versión blanquiana—el gran amor de la vida de la abuela, Benigno—por el que deja todo para llevar una vida incierta, pero es claramente distinto al personaje presentado en la versión de Perrault.

Blanco relata así la vida de la mujer desde los márgenes: una niña huérfana, una mujer republicana en la dictadura, una proletaria en la sociedad clasista y una atea en la España católica del franquismo. Con esta recreación Blanco recupera la idea de la mujer como

transmisora de una historia suprimida y como elemento fundamental para la recuperación de la memoria de un pueblo vencido. Para recobrar esta historia se tiene que reconstruir el linaje materno de la teoría irigariana, ausente en el pensamiento androcéntrico occidental. Debido a dicha ausencia, la madre no puede transmitir a su hija una imagen de la mujer culturalmente valorada, a la vez que la hija percibe a la madre de forma negativa, como alguien a quien ella no querría parecerse. A fin de superar tal matrofobia, Irigaray considera que, dado que la relación simbólica entre madre e hija es fundamental para que se desarrolle ésta, a la madre se le tiene que otorgar voz. Semejante voz sólo se puede alcanzar mediante el reconocimiento cultural a la reconstrucción de una relación vertical entre madres e hijas—es decir, a la genealogía materna—, la cual posibilitaría asimismo la relación horizontal de las mujeres, o sea, de sororidad (Wright 263).

Dicha importancia es claramente perceptible en el cuento de Blanco, en el cual la genealogía materna se presenta a través de una historia solidaria de vidas vividas, contadas y escritas por mujeres. A este respecto cabe destacar los tres personajes protagonistas de la historia: se puede apreciar la presencia de la voz de la hija, Aurora Xusta, quien cuenta a la vez a su propia hija la vida de su abuela, Mamá Luz. Por tanto, las generaciones se entremezclan para contar la historia de una familia que vivió las dificultades de los distintos momentos históricos a los que se hace referencia. La idea de la recuperación de la historia a través de los nietos de los que combatieron en la Guerra Civil queda patente aquí, junto con la necesidad de sacar a la luz la historia de todos en la actualidad.⁷

Como apunta Richards, citando a Manuel Vázquez Montalbán, muy poco se ha recuperado de la memoria histórica en la España democrática. La década de los años

⁷ En octubre de 2007 se aprueba la Ley de Memoria Histórica, la cual reconoce y amplía los derechos de los represaliados de ambos bandos durante la Guerra Civil y la Dictadura, a la vez que establece medidas a su favor. Recientemente, el Gobierno español ha remitido cuatro Decretos que desarrolla la Ley, resaltando algunos puntos fundamentales como la elaboración de mapas de fosas de la guerra y la total eliminación de los símbolos franquistas. Por su parte, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica tiene entre sus objetivos el localizar el mayor número de fosas comunes de la Guerra Civil y la identificación de cadáveres (www.memoriahistorica.org).

cuarenta, la más cruda del franquismo, permanece en las tinieblas del desconocimiento. Hasta los años sesenta no se puede hablar de periodismo, dado que la prensa en España durante la dictadura es firmemente controlada por el Estado, con lo cual miles de fusilamientos tienen lugar bajo ley secreta. Además, y contrario a lo que ocurre en Italia y Alemania en sus sendas dictaduras, la longevidad de Franco no favorece la recuperación de archivos sobre la Guerra Civil o la dictadura (Richards 6).

La utilización de Blanco de la leyenda o del mito con fines políticos le sirve para articular en época posfranquista el sufrimiento y el trauma de una familia, de una clase y de una nación: la España de los vencidos, los republicanos. Que los cuentos de hadas puedan servir propósitos políticos de adoctrinamiento constituye el punto central de Zipes. Este fenómeno se hace más evidente a partir del siglo XX, cuando el género del cuento de hadas experimenta grandes cambios, sobre todo en la primera mitad de siglo. En especial, Zipes resalta los casos de Alemania y España, en los contextos del Nazismo y de los Nacionales en la Guerra Civil, en los que la utilización del cuento para expresar sentimientos políticos es fundamental (*Dreams* 23-24). Este uso queda claro desde el comienzo de “Mamáña querida” mediante las dos citas de Shakespeare que Blanco elige como epígrafes, referidas a la falta de libertad, la desventura y la derrota: “Freedom lives hence, and banishment is here” y “[T]he worst is not / So long as we can say ‘this is the worst’” (“Mamáña” 61). En efecto, en la historia de Blanco se pueden observar distintos elementos que llevan a la identificación de una ideología anarquista o libertaria, ideología política de la propia Blanco y opuesta a la ideología dominante del franquismo.

En “Mamáña querida,” los ideales anarquistas y progresistas se reflejan en la elección de los nombres de Aurora, Luz y Esperanza para la abuela, madre y nieta,

respectivamente.⁸ Aquí Blanco es fiel al republicanismo y a la esperanza del cambio, que era lo único que les quedaba a los vencidos durante el franquismo: “Esperanza, que leva no seu nome o que nunca perderan, porque sempre, ata nos peores momentos, agardaron a caída de Franco e a volta da República” (“Mamaíña” 61-62). En este sentido, Galicia también puede ser considerada la Cenicienta que trata de representar Blanco. La nación o Estado franquista que emerge tras la victoria de los Nacionales supone la desaparición de la República y con ella, las aspiraciones para la autonomía de Galicia. El pueblo es despojado de lo que consideraba suyo, como le ocurre a la Cenicienta cuando es privada de su posición en la familia, al morir su madre y usurpar su lugar la malvada madrastra y sus hermanastras.

También la alegoría del matricidio al que se refiere Irigaray como elemento fundacional del patriarcado se presta aquí a una lectura política. En el texto de Blanco se presenta la “muerte” de la República en la forma de la “separación” forzosa de la madre, Galicia, y la consiguiente imposición del régimen franquista: es decir, del poder patriarcal materializado en la larguísima dictadura. A este respecto, Franco simbolizaría al padre, quien, por conseguir el poder y perpetuar el patriarcado o la dictadura, es capaz de todo. Con el objetivo de dar voz a esa “madre” muerta, el relato de Blanco está poblado de numerosas mujeres que cuentan su historia y a través de las cuales se puede recuperar una historia silenciada.

Blanco retoma el motivo de la vida de la abuela, esta vez la paterna, en “Silva Rosa,” en el cual se recrea el cuento de la Bella Durmiente del bosque. Existen dos versiones famosas del cuento: una de Perrault y otra de los Grimm. Según la versión de éstos últimos, “Brier Rose,” dicho cuento versa sobre la historia de un rey y una reina que tienen una hija, Preciosa Rosa, la cual es dotada de todas las posibles gracias por varias hadas madrinas, menos una. Enfadada por no haber sido invitada a la celebración de presentación de la

⁸ Como señala Murray Bookchin, otros nombres que los más fervientes padres anarquistas utilizaban para sus hijas eran “Libertaria” y “Emancipación” (49).

pequeña, profiere un mal augurio para la princesa: el morir a la edad de quince años después de ser herida con un huso de hilar. Con suerte, una hada más tiene que dar su omen y, aunque no es capaz de revocar la mortal sentencia, sí puede disminuirla. Así es que, en lugar de morir, Preciosa Rosa caerá en un sueño de cien años cuando cumpla los quince. A pesar de todos los cuidados de sus padres, el destino se cumple y Preciosa Rosa se pincha con un huso y cae en un profundo sueño. A continuación, toda la gente y animales del reino se duermen también y el castillo es rodeado de espinos, a la espera de que pasen esos cien años. Una vez que éstos ha transcurrido, un valiente príncipe, después de escuchar la historia sobre la Bella Durmiente, decide ir a rescatarla. Llega sin dificultad, ya que los espinos le abren el paso a la torre donde ella está; la besa y ella se despierta. Acto seguido, se despiertan todos para la celebración de la boda de la pareja, viviendo felices hasta el fin de sus días (Grimm 186-89).

De forma semejante a Blanco, quien utiliza algunos de sus cuentos como armas de crítica al franquismo, cabe destacar cómo, por lo contrario, en el contexto franquista, los cuentos de “La Bella Durmiente” y “Blancanieves” son utilizados con fines políticos, para exaltar al régimen. Así, cabría resaltar el relato de Ernesto Giménez Caballero, “La fábula maravillosa de España,” en el que se aprecian motivos de ambos cuentos de hadas. En éste, la España nacionalista es encarnada por una bella joven, portadora de todas las gracias que toda mujer debe poseer. España, como Blancanieves, es fruto de las envidias de su madrastra, la República, quien, al tratar de matarla, consigue que España caiga en un profundo sueño, motivo que recuerda a la Bella Durmiente. A continuación, España es depositada en una urna de cristal para ser admirada por la gente, a la espera de un príncipe azul que acuda a despertarla. El príncipe es nada más ni menos que Franco, quien un 18 de julio, siglos después, logra cruzar el bosque y sacar a España de su letargo. Según la historia franquista, España y el Caudillo así vivieron felices (1023-24).

En “Silva Rosa,” Blanco mantiene bastantes correspondencias con “Brier Rose” de los Grimm. Así, conserva el nombre de la protagonista, Rosa. La protagonista, narradora de la vida de su abuela, lleva el mismo nombre que ella, lo cual es una clara referencia a la importancia de la genealogía materna. La Silva Rosa del principio del cuento es la nieta que se encuentra en un bosque de robles gallego, el cual es comparado con el bosque encantado del cuento de la Bella Durmiente y el favorito de Silva Rosa nieta por sus connotaciones mágicas. El motivo del sueño es también retomado por Blanco en dos facetas que se corresponden con la utilización en gallego de dos términos: “sono” y “soño.” El primero se refiere al estado de letargo y al sueño onírico y el segundo, al anhelo, haciendo que Silva Rosa nieta vea plasmado en ese bosque lo que en sus sueños podría ser el bosque del cuento. Las correspondencias entre ambas historias se acusan también en los personajes: Bella es la abuela de Silva Rosa y la tía abuela Concha es, como la anciana que tiene el huso en el relato de los Grimm, la que hila lana de oveja en la casa de la aldea lucense de Ver.

En el cuento de los Grimm, el bosque tenebroso, el cual es símbolo de la tierra y por consiguiente, de la Gran Madre y del principio femenino, representa el inconsciente (Cirlot 112). En el de Blanco, se convierte en el bosque de robles de la localidad gallega de Ombreiros al lado del río Miño a su paso por Lugo. Es relevante que el roble poseyera un marcado simbolismo para los celtas, que lo consideraban sagrado (Cirlot 346). A mi parecer, la alusión implícita a los celtas contribuye a la lectura nacionalista de Blanco. El nuevo bosque se transforma en un lugar luminoso y lleno de vida, en una isla protectora para el sueño de igualdad, de lo que Silva Rosa llama la “revolución profunda,” que dará un nuevo “perfume” al mundo (“Silva” 55). Se hace evidente la relación de la mujer con el bosque materializado en un mundo natural simbólico de fecundidad y longevidad, y en las flores, referentes aquí a la unión de las mujeres.

En su interpretación del cuento de la Bella Durmiente, Bettelheim sostiene que el tiempo del sueño de ésta es un tiempo mítico, alegórico y psicológico para la preparación de la madurez (233-34). Sin embargo, tal sueño no ofrece el conocimiento ni interpretaciones nuevas. En el cuento de Blanco, el sueño viene representado por el estado de reflexión que la protagonista alcanza cuando está en el bosque. No es un letargo, sino que es un sueño imperecedero de conocimiento y de la capacidad de ensimismarse en otros mundos, lo que implica un anhelo de recuperación de la historia; no sólo de la historia de las mujeres y del linaje materno sino también de la historia de los represaliados de la Guerra Civil, y especialmente de las mujeres: “E quién podría contar os sueños e os pensamentos das mulleres ensimesmadas que no mundo houbo” (“Silva” 57). De ahí que la narradora sea la voz privilegiada que cuenta, tomando como referencia a su propia abuela, las importantes vidas y los sueños de las mujeres, hechos que deben permanecer para conformar una historia feminista y para recuperar la genealogía materna.

En el cuento de Blanco, el sueño se desdobra en dos planos. Como la Bella Durmiente, Silva Rosa se sume en un profundo sueño. La diferencia es que ésta última no necesita dormir, ya que su sueño representa el anhelo y la lucha por el porvenir. Silva Rosa sueña despierta con “infinitos bosques de mulleres, cada muller un bosque rodeado de olorosas roseiras salvaxes” (“Silva” 55). Por consiguiente, se trata de un bosque marcado por el sueño de la utopía feminista y socialista, puesto que la rosa no sólo es el símbolo de la sexualidad femenina sino también del socialismo. De nuevo, en dicho topos, se hacen patentes la recuperación de la historia no oficial de las mujeres y de los desventajados para poder perpetuarla y pasarla a las generaciones venideras.

En el cuento se señala la lejanía de tal sueño o anhelo: el de la utopía feminista de igualdad y entendimiento entre las mujeres para romper con las reglas del patriarcado. Sin embargo, se presenta también la firme creencia de que, hasta que llegue el momento en el que

tal revolución dé sus frutos, las mujeres pueden sobrevivir en sus particulares “illas,” que son “como pequenos bosques,” y se señalan la inteligencia y el respeto como las bases de tales islas (“Silva” 55). La mujer tiene que trabajar consigo misma primero para poder solidarizarse luego con el resto de las mujeres.

Como la metáfora de la isla-bosque, la abuela a la que Silva Rosa recuerda, poseía entendimiento e inteligencia. Blanco retoma algunos de los núcleos temáticos que ya aparecían en el cuento anterior de “Mamáña querida,” aunque ahora rinde homenaje a su otra abuela, víctima también de los horrores de la Guerra Civil y las diversas consecuencias de la misma: el miedo, la represión y el exilio. En su sueño, Silva Rosa nieta ve a su abuela en distintos momentos de su vida antes de la guerra. Son eventos que imagina, dado que sobresalen hechos como la boda de su abuela o el nacimiento del primer hijo de ésta, a la vez que se alude a su carácter solidario, comprometido con los pobres: “[V]íaa dándolle de comer a todos os pobres coñecidos na vella cociña de lareira . . .” (“Silva” 56). En algún momento, Silva Rosa nieta no puede continuar con la historia de su abuela, ya que ignora mucho de ella y de la historia de todos con respecto a la guerra y sus consecuencias. Por consiguiente, vuelve a emerger la idea de la recuperación de la memoria histórica a través de la nieta, a quien de pequeña “lle contaran historias de roubos nos pazos e de mortes no monte . . .” (“Silva” 56).

A Silva Rosa nieta su abuela nunca le cuenta su relato favorito, el de la Bella Durmiente, porque a ella sólo le gustaba contar historias verdaderas: otra alusión por parte de Blanco a la memoria histórica. Contradictoriamente, para Silva Rosa nieta, su abuela se corresponde en su sueño con la Bella Durmiente, con quien comparte una sola característica: la del sueño, en el sentido de ensimismamiento. Así, Silva Rosa nieta ve en su sueño a su madre y a su propia hija ensimismadas, soñando despiertas, porque es un anhelo que “contiña incontables realidades e abría as portas a unha existencia múltiple” (“Silva” 57). De esta

manera, Silva Rosa nieta subraya la importancia del conocimiento de los pensamientos de otras mujeres: mundos perdidos para siempre quizás, dada la represión imperante en el franquismo. Sin embargo, se reconforta al pensar que sabe muchos de los pensamientos de su abuela, ya que siendo anciana, y después de la muerte de su marido, cuando se ensimismaba, hablaba en alto de los momentos felices, antes de la Guerra Civil (“Silva” 58).

Así es como Silva Rosa nieta rememora los momentos más apacibles de la existencia de su abuela: su marido, sus hijos, su hija, su hermano exiliado en Argentina o su hermana Carmiña. Luego, sobreviene el sufrimiento al recordar la abuela la muerte de Carmiña o el miedo por su familia represaliada y en peligro después de la contienda, la vigilancia a la que es sometido su marido, la angustia cuando sus hijos participan en la guerra, el odio a Franco, la muerte de su marido y la venta de la casa y sus tierras (“Silva” 57-58). La abuela se contenta reviviendo su vida anterior, para poder olvidar el presente hasta el momento de su muerte. Silva Rosa nieta abandona entonces el bosque, “botando unha última ollada aos carballos” (“Silva” 59). Simbólicamente, dicho bosque también representa, en mi opinión, el devenir vital de la abuela de Blanco. Su luminosidad se debe al hecho de que, a pesar de todo, Silva Rosa abuela fue feliz.

Los motivos de la isla, del sueño y de la crítica al franquismo dominantes en “Silva Rosa” vuelven a aparecer en “Quérote Pai Pan, dixo Tigridia.” Aquí Blanco recrea la fábula de Peter Pan, personaje que proviene de la pluma del escritor escocés, James Matthew Barrie, el cual hace su primera aparición en 1902 en una sección de *The Little White Bird*. A partir de esa fecha se populariza el personaje, el cual aparece en obras como *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), la pieza teatral *Peter Pan* (1904), o la novela *Peter and Wendy*, adaptación de la obra anterior publicada en 1911 (Zipes, *Dreams* 228, 226, 230). De acuerdo a la historia de Barrie, Peter Pan es un niño sin padres que se rehúsa a crecer y que habita, junto con otros niños (los Niños Perdidos), una isla: el País de Nunca Jamás. En la isla habitan también otros

seres maravillosos, como hadas o sirenas. En una de las más famosas historias de Peter, éste invita a su amiga Wendy y a los hermanos de ésta (John y Michael) al País de Nunca Jamás, donde también vive Garfio, su mayor enemigo. Aunque Peter quiere que Wendy se convierta en la madre de su pandilla de amigos en la isla, al final Wendy decide que su lugar está al lado de sus padres y hermanos.

El relato de Blanco comienza con la mención de una isla muy particular: “Si. A illa era de verdade aínda que estaba no continente” (“Quérote” 19). Es una isla en la que yace un tesoro de memorias: “[A] miña infancia foi feliz e máxica mais transcorreu un pouco apartada do mundo. Lémbroa con pracer: é un tesouro gardado que me reconforta . . .” (19). La isla es descrita como una “illa de mazás” (isla de manzanas) (19), a la que luego se sitúa espacialmente en Lugo (Galicia): “Ese lugar de illa era Lugo” (20). Más adelante, tal isla utópica es comparada con la de Barrie, compartiendo con ella diversos elementos: “Estaban a casa, o bosque, os animais, os indios, as estrelas, as fadas, as sereas, os paxaros, as criaturas perdidas, o barco dos piratas, Shelley, o lago, o lobeco e as barcas atrancando ou en arrancada” (23).

Por encima de todo, la isla es una metáfora poderosa de paz y refugio, donde la protagonista podía olvidar con su familia la represión franquista que ocurría en el “exterior.” De esta manera se establece una clara oposición entre dichos espacios: la isla es “encantada” (19) y también brillante, mientras que fuera “podía haber horror e estar escuro” (20). Sin embargo, a mi parecer, dado el contexto histórico del franquismo que se hace evidente en el cuento, la isla también puede tener un significado negativo, ya que puede ser vista como una alusión al aislamiento a la que se ve sumida España, debido a las políticas de autarquía que adopta el régimen durante la primera década y media. Dicha autarquía significa la política de autosuficiencia económica al que recurre el franquismo como arma para mantener cerradas las fronteras de España. Para la dictadura, la autarquía económica es solamente una pequeña

parte de un plan mayor de control que se extiende a los ámbitos político y cultural, siendo vista también como una cultura de represión que produce una continuación de la guerra mediante la destrucción cultural (Richards xvii). El concepto de autarquía invocaba al sacrificio, a la disciplina y a la unicidad nacional y reunía la esencia de la “hispanidad,” a la vez que silenciaba visiones alternativas de identidad. Ir al contrario de lo que se propugnaba, significaba el encarcelamiento (Richards 22-23).

Por consiguiente, en el cuento de Blanco es relevante que, aunque de la casa de la infancia salen recuerdos mágicos, también se hace mención a la realidad radicada en la represión de la dictadura. De ahí que abunden tanto las referencias a la represión franquista y a los horrores derivados de la Guerra Civil, como las torturas a las que eran sometidas las mujeres republicanas: “[A]s conversas sobre o avó republicano condenado a morte . . . o relato da ameaza dos mozos falanxistas de rapar a beleza de Luisiña a Roxa, ou como a inminencia de que nai fose unha nena perdida da guerra” (“Quérote” 20).⁹ Se alude también al odio que la abuela Mamá María siente contra Franco. Ella es descrita como “colo comunal” (regazo generoso) (20), lo que da la idea de una madre fecunda de todos que desafían la exclusividad del régimen del Padre o Dictador.

En uno de sus relatos, Barrie narra el viaje que Peter Pan y Wendy realizan juntos a la Isla de Nunca Jamás. Blanco retoma ese mismo motivo para relatar el recorrido vital de sus propios padres, como ya ocurría en “Mamáña querida.” Mediante los padres se describe un nuevo mundo utópico que tiene dos partes equilibradas, siendo un “universo perfecto con dous mundos” (20-21). Mientras que el mundo de la madre es “realista,” el mundo del padre es “mágico.” Pai Pan posee características que lo equiparan a Peter Pan, entre las que destaca su alma de niño, ya que en él permanece inalterable el brillo de la infancia: “Era o novo que nunca morre, a felicidade aventureira, a liberdade permanente . . .” (25). Así podía hacer

⁹ El rapar la cabeza de una víctima era considerado como una forma de “purificación” y fue una práctica común en los años inmediatos posteriores al final de la Guerra Civil (Richards 58). Para un artículo valioso sobre las torturas a las mujeres, véase Blanco, “Memoria de mulleres.”

cosas imprevisibles como “as continuas sorpresas da arte exquisita dos xantares de festa. Calquera día podía haber caixóns cheos de perdices . . . pero todo o diñeiro collía nunha caixa de habanos de recendo riquísimo e tanto fondo á vista que me facía chorar por dentro” (22). En contraste, en el mundo “realista” de la madre reinan la armonía y la lógica que dominan en el relato de diversos recuerdos de la niñez, como los del verano en la Playa de las Catedrales, las meriendas y los cuentos de la infancia (21-22).

Sin embargo, en dicho mundo complementario de los padres sigue irrumpiendo la cruda realidad que se estaba viviendo. Así, las referencias a Franco se hacen evidentes, convirtiéndose Franco en Garfio, el mayor enemigo del Peter Pan de Barrie y representante del poder. De modo semejante, el barco pirata de Barrie se convierte en “unha labrada e escura mesa de despacho onde Franco asinaba sinistros papeis . . .” (22). Nai Moira y Pai Pan eligen vivir en paz en su nuevo mundo lejos de Garfio o Franco, ya que “a indignidade cargada de dignidades apesta” (26).

De este modo, los dos mundos de Nai Moira y Pai Pan crean un nuevo mundo de libertad, una isla en la que se combinan elementos de Barrie y de Blanco, definida como una “illa marabillosa como o mapa mundi da mente del e dela” (24). Blanco transforma al padre y a la madre en seres maravillosos, dos pájaros libres, “emancipados do opresivo mundo dos maiores” (27) y capaces de mantener la paz en su isla, simbólica de una nación imaginaria libre del posterior régimen franquista. En clara referencia a la Guerra Civil de tres años se constata que ellos “sabían que os tres anos eran o principio da fin, por isto escaparon o día que naceron” (27). En esa nueva isla creada por ellos, que “realmente existe” (25), se recupera la historia escrita con “tinta azul das fadas” (24), de las madres, de los hijos y de las mujeres y hombres en general. Desde mi punto de vista, esta historia constituye la historia silenciada de los represaliados del franquismo, a la que se alude en la siguiente cita: “Antes ninguén o dixera, porque as señoras non falaban desas cousas . . .” (25). Al final del cuento,

la isla es definida como “o brillo de Venus” (27); es decir, la isla del amor que sólo puede mirar al futuro: “Abandona o vello e voa todo seguido ata o mañá” (27).

La idea de madre plural que caracteriza a la abuela, Mamá María, también es importante con respecto a Nai Moira, equiparada a Tigridia, a una hada, a una sirena y a un pájaro. Más importante aún es el hecho de que Tigridia sea también la madre de los huérfanos, y la madre de los irlandeses y los escoceses que carecían de madres buenas (26). Quizás tales alusiones llevan de nuevo a una interpretación nacionalista en la que Escocia e Irlanda bien carecen de una madre “natural,” bien tienen una “mala madre,” que sería, en su caso, Inglaterra. En el caso de Galicia, está claro que la “mala madre” sería el estado franquista. También en este relato vuelve a aparecer la idea de una relación positiva entre las mujeres, ya que no se da una rivalidad entre ellas por conseguir el amor de Pai Pan: “[Q]uérote, Pai Pan, dixo Tigridia; quémoste, Pai Pan, dixeron as estrelas; quémoste, Pai Pan, dixeron as sereas; quémoste, Pai Pan, dixo a Paxara Nunca Xamais; quémoste, Pai Pan, dixeron as nais nenas e quémoste, Pai Pan, dixo Nai Moira” (25).

Una relación de complicidad entre mujeres sigue enfatizándose en el relato que da título a la obra, “Vermella con lobos,” recreación del tradicional cuento de Caperucita Roja. Entre las distintas versiones del cuento sobresalen la de Perrault (1697) y la de los Grimm. Ambas versiones coinciden en contar la historia de una niña a la que llaman Caperucita Roja, por la caperuza de color rojo que siempre lleva puesta, regalo de su abuela. Un día, la madre de Caperucita le encarga internarse en el bosque para llevar a su abuela una tarta y una botella de vino (o, en la versión de los Grimm, una tarta y mantequilla). Caperucita se encuentra por el camino a un lobo que la distrae para llegar él antes a la casa de la abuela. Mientras Caperucita recoge flores en el bosque, el lobo llega a la casa de la abuela y se la come. Cuando por fin Caperucita llega a la casa, el lobo está en la cama de la abuela, fingiendo ser ella. En la versión de Perrault de 1697, Caperucita muere también devorada por

el lobo: una moraleja que advierte a las señoritas adolescentes de los engaños de los hombres. Sin embargo, en la versión de los Grimm, el final del cuento es mucho más positivo, ya que, aunque la abuela y la nieta son devoradas por el lobo, son salvadas por el cazador. Además, en esta versión, el lobo muere (Grimm 101-05; Perrault 113-15).

En su reescritura, Blanco presenta claramente dos partes. En una, la que abre el cuento, teje una denuncia del poder patriarcal: “Daquela, cando o mundo era bosque, todo o abranguía o territorio do pai” (“Vermella” 13). Se hace así eco de la versión clásica de Perrault, en la que el lobo no muere y triunfa el patriarcado. En la segunda parte Blanco presenta a una Caperucita y una abuela muy diferentes, ya que aquélla, aliada de su abuela, es instruida por ésta en su despertar sexual.

En la primera parte, sobresale la presencia de un “Patriarca,” que es, mediante dicotomías binarias, “[o] construtor e o destrutor. O protector e o conquistador. O salvador. O liberador sempre. Sempre o dono” (“Vermella” 14). Dicha presencia se ve acentuada conforme progresa la narración. Al contrario que en “Silva Rosa,” el bosque es propiedad del padre: “O bosque era a casa do pai” (14), haciendo de la figura del padre un ente omnipresente, aunque ausente, en la vida de Caperucita. Aparece la idea del patriarcado en la forma del lobo y del cazador, que amenazan con “vencer” a la mujer: “A fera e o cazador eran o mesmo . . . Avoa e neta péchanse na casa do bosque. Non lle abren ao lobo cando chama” (15). Al presentar también a la madre de Caperucita en un ámbito doméstico, cuyos consejos son dictados por el rol impuesto, se hace referencia a las reglas de comportamiento del patriarcado. Hasta aquí se ve que Blanco se basa en la versión de Perrault, retomando los elementos más relevantes de dicha versión, donde aparece una moraleja sobre el comportamiento de las señoritas.

En la segunda parte del cuento la relectura de Blanco se produce bajo un punto de vista psicoanalítico. Constituye, como ha notado Novo, un homenaje a Angela Carter, puesto

que Blanco se basa en algunos de los cuentos de Carter incluidos en *The Bloody Chamber*. En *The Bloody Chamber*, que consta, entre otros, de los cuentos “The Werewolf,” “The Company of Wolves” y “Wolf Alice,” Carter explora los contenidos latentes que se desprenden del cuento de Caperucita Roja (Novo, “Fada” 54). La versión de Blanco sigue una receta similar, inspirándose sobre todo en la versión cinematográfica de Neil Jordan, *The Company of Wolves*, basada en el cuento de Carter del mismo título. La protagonista de Jordan, Rosaleen, es una niña que, en sueños, se convierte en Caperucita Roja. Asediada por sus deseos más íntimos y ambiguos, la protagonista de Carter conoce a un mozo encantador mientras atraviesa el bosque hacia la casa de su abuela, al que reta a llegar antes que ella a casa de su abuela. Efectivamente, él llega antes y mata a la anciana. El apuesto joven, que en realidad es el lobo, ordena a la protagonista a quitarse la ropa y quemarla. Por su parte, ella hace observaciones tal y como sucede en el cuento de hadas de Carter, como “What big teeth you have!,” a lo que ella responde con una carcajada: “The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat” (Carter, *Bloody Chamber* 147). De modo semejante, el cuento de Carter tiene un apacible final en el que Caperucita yace en la cama de su abuela entre los brazos del “tierno” lobo: “[S]weet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf” (147). Por consiguiente, Carter muestra una protagonista que desafía la autoridad, a la vez que representa la posibilidad de un amor erótico que puede ser salvaje.

De igual manera, en “Vermella con lobos,” Blanco presenta a su Caperucita Roja como una mujer que toma la iniciativa con absoluta certeza, guiada por su instinto como una loba. La capucha roja simbolizaría su deseo y pasión, las cuales se reflejan en las citas que abren el cuento. Del cuento de Perrault, Blanco elige “Viens te coucher avec moi” (“Vermella” 11), convirtiendo el peligro de un engaño y muerte seguros en un mandato erótico y amoroso. En la misma línea habría que situar los versos del poeta lucense Rodríguez

Fer, que aluden a la metáfora del lobo como un amor pasional y sexual, para convertirlo en el símbolo del amor por excelencia: “[E]ti deixas / rédea solta / ao noso lobo” (11).¹⁰

Blanco convierte el lenguaje de miedo que se produce en el momento clave del encuentro entre Caperucita y el lobo del cuento de los Grimm, en un nuevo lenguaje de amor erótico, altamente sensual: “Morde . . . Devórame, Bicho, Xitano, Viaxante. Que eu xa te devoro . . . Alimentémonos de noite . . . Meu Doce Lobo: Mátame Feroz. Para que nunca morra” (16-17). Para enfatizar la aceptación de la libertad de tener relaciones “desiguales”—es decir, aquéllas que critica la sociedad—, Blanco introduce elementos de otro cuento, el de “La Bella y la Bestia,” no sólo al inicio, mediante la cita “Je vous aime, la Bête” (11), sino también al final, cuando la protagonista hace una referencia a su lobo de la siguiente manera: “E era o delirio: Ámovos, Besta. Todo en ti é mellor . . . Monstro meu” (16). De nuevo, constituyen, a mi parecer, alusiones al amor “salvaje,” a la falta de represión de la sexualidad de la protagonista, dado que es entonces que la Bella o Caperucita descubre su lado animal.

Tales citas reforzarían la independencia antipatriarcal de las mujeres en todos los aspectos. La figura de la abuela se hace representativa de la evolución que debe dar la mujer. Al inicio del cuento y en la primera parte encarna el mandato represor de la familia y sociedad, evidente en la cita que Blanco elige de Rosalía de Castro: “Non cantes, non chores, non rías, non fales / nin entres, nin sallas sin mo perguntare” (11). Sin embargo, dicha abuela tradicional sufre una importante transformación, ya que Blanco la va convirtiendo en la aliada de la protagonista, dueña de un “refugio” en el bosque. Deja de ser una abuela estricta como manda el modelo de familia tradicional, para hacerse una mujer que se solidariza con

¹⁰ Bettelheim considera que los animales que aparecen en los cuentos de hadas representan normalmente la naturaleza animal que toda persona lleva dentro. En la mayoría de los casos, son masculinos, porque se debe asumir que los recreadores de tales cuentos consideran que, para alcanzar una unión feliz, es la mujer la que debe superar su visión del sexo como algo animal y repugnante, y por tanto, toda la represión que rodea al tema sexual (285).

Caperucita y le transmite su sabiduría sexual, tal como hacía la amante del padre con Branca en “Branca como a neve.”

En los cuentos de Carter, según arguye Cronan Rose, Carter contesta al modelo freudiano referente al complejo edípico. Freud consideraba que la mujer solamente puede conseguir la madurez sexual cambiando su relación con el padre por el de un amante. En cambio, Cronan Rose sugiere que una mujer consigue afirmar su sexualidad mediante la identificación con otra mujer, que bien puede ser su madre o su abuela (225). Tal paradigma es pertinente para el cuento de Blanco, donde la relación de Caperucita con la abuela no sólo sería una de hermandad y solidaridad, sino también de necesidad en cuanto el desarrollo pleno de la protagonista, remarcándose de nuevo la importancia de reestablecer las relaciones entre madre e hija de modo positivo. Es por esta razón que la Caperucita del final del cuento de Blanco, al igual que la de Carter en “The Company of Wolves,” termina sin miedo en los brazos del “apacible” lobo, quien se convierte en la representación del amor “desigual” y ofrece diversas variantes al amor que se puede dar entre dos personas.

La crítica por parte de Blanco al modelo de familia tradicional vuelve a aparecer, más evidente aún, en el cuento “Lugar para ti,” versión muy libre de “Bucles de Oro y los tres ositos.” La fuente original de este cuento parece ser una narración escocesa antigua, en la que una raposa entra en la casa de tres osos para ser devorada al final por los dueños de la vivienda. En versiones posteriores, la raposa es cambiada por una mujer enfadada, como en el relato de Eleanor Muir de 1831. De 1894 proviene otra versión de la tradición oral, en la que la intrusa se sirve leche, se sienta en las sillas y duerme en las camas de los osos. En ambas historias, la intrusa es severamente castigada, puesto que se trata de un cuento que aconseja el respeto a la propiedad privada. Por último, en la versión de Robert Southey, quien fue el primero en publicar la historia en 1837 en *The Doctor*, se introduce un cambio significativo: la mujer no es castigada al final, sino que logra huír y no se sabe cuál es su destino, dándose

por tanto, un final abierto (Bettelheim 215-16). La mayoría de las revisiones del cuento enfatiza el sentido original de advertencia al respeto de la propiedad privada y da primacía a la idea de la familia nuclear. Así que la intrusa, siempre un ente femenino, intenta no sólo apropiarse de las pertenencias de otros, sino también interferir en la vida familiar, que parece completamente estable y cerrada. En “Lugar para ti,” Blanco utiliza el papel de Bucles de Oro, la narradora, para realizar una crítica a la estructura cerrada de la familia “tradicional,” en la que no existe un “lugar” para otra persona y donde cada miembro de la familia posee una función delimitada.

El cuento está estructurado en tres partes: “Tres en Tara,” “Catro na Barda” y “Dous no Mera.” En la primera, “Tres en Tara,” se presenta una nueva visión de familia en la que se inaugura un “lugar para ti,” en el que no se atiende al fanatismo religioso: “O meu pensamento loitaba contra as cruces. Contra a cruz do poder e contra a cruz sobre a pedra do poder” (“Lugar” 41). Por lo tanto, los tres osos son “tres amigos” y “tres sen cruces” (41) y cada uno de ellos posee un “lugar para si” (41), un lugar simbólico que alude a la independencia y a la apertura de la familia. Esta noción se refuerza con la frase “[t]res a triple espiral” (41), en la que el espiral constituye el símbolo de infinito, para así oponerse a la estructura cerrada presente en las versiones tradicionales del cuento. Nuevamente se hace evidente el sueño de un bosque. En este caso, trata de un bosque solitario en el que la protagonista recibe el presentimiento de que algo ocurre en su familia. Estando enfermo el padre de la protagonista, acude ésta a su llamada, junto con toda la familia, contrastando el hermético número tres de los tres osos con una casa “chea de fillos e netos con tres e tres e tres e moitos máis que tres” (42). En la segunda parte, “Catro na Barda,” a esa familia abierta de la primera parte se le une una persona más: la hija de la narradora. El tema del sueño se vuelve a hacer presente en forma de una “revolución profunda” (“Lugar” 43), haciendo eco al cuento de Silva Rosa (“Silva” 55), el cual alude al maduro amor libre entre las personas,

deseo de la anarquista Emma Goldman (Novo, “Fada” 59). Por último, en la tercera parte, “Dous no Mera,” esta idea del amor libre vuelve a surgir.

Desde una lectura nacionalista, se puede ver, propongo, una clara crítica a la familia española tradicional y a la religión, dos de los pilares del franquismo. Como ya se ha explicado con respecto a la obra de Torres, bajo la dictadura la familia era considerada como la microestructura que tenía su paralelo en la nación, donde era necesario que reinaran la pureza y la moralidad. A su vez, la familia estaba relacionada íntimamente a la religión, la cual tenía que garantizar el correcto comportamiento de la mujer y salvaguardarla para su misión: la maternidad. La familia ideal era una estructura jerárquica encabezada por el padre, representante de la autoridad.

Además del tema de la familia como una estructura cerrada, desarrollado en las distintas versiones del cuento de “Bucles de Oro y los tres ositos,” otro de los temas fundamentales que se desprende en varias es aquél del respeto a la propiedad privada. Este motivo no se aprecia en la reescritura de Blanco. No obstante, dicho tema está presente en otro cuento, “O cuarto oculto,” donde el tema de la “propiedad,” en otra de sus variantes, se hace evidente: aquélla de la mujer como propiedad del hombre.

Tradicionalmente, y a diferencia de otro tipo de propiedad patriarcal, el honor de la mujer dependía de su silencio, de su castidad y de su reclusión en el hogar (Stallybrass 126). En *The Sexual Contract* Carole Pateman señala cómo el patriarcado considera el matrimonio como un contrato en que la mujer debe asumir una posición subordinada con respecto del hombre, ya que obtiene su protección a cambio de la obediencia (159). Como consecuencia, el hombre, al considerar a la mujer como una “propiedad” que debe obedecer, no permite que ésta acceda a un sistema de intercambio cultural por sí misma.

Tal situación lleva a los casos de violencia de género, la cual puede tener diversas manifestaciones, como el maltrato psicológico que se evidencia en “O cuarto oculto.”

Mediante dicho cuento, Blanco critica un tema que, desafortunadamente, está de alarmante actualidad en España,¹¹ insertándolo dentro del tradicional relato de Barba Azul. La versión más conocida (1697) viene de la mano de Perrault, quien comienza con una descripción minuciosa de las riquezas de Barba Azul. Temido por las mujeres debido a su barba azul, la cual le otorgaba un aspecto muy feo, tiene además en su contra una leyenda popular, según la cual se ha casado varias veces, habiendo desaparecido sus esposas de forma misteriosa. Para intentar ganar el favor de alguna de las dos hijas hermosas de una dama del lugar, Barba Azul decide organizar numerosas celebraciones en una casa de campo. Después de los festejos, la menor de las hijas, a quien no se le da un nombre, decide casarse con él. Las nupcias se llevan a cabo y, al mes de estar casados, Barba Azul sale de viaje, dejando a su mujer a cargo de la casa. Antes de marcharse, le entrega un manojo de llaves que le permiten abrir todas las habitaciones de la casa, incluso aquéllas donde se atesoran sus riquezas.

Existe, sin embargo, una prohibición: la de no entrar en el gabinete que se encuentra en el piso de abajo, aunque la llave más pequeña del manojo le puede dar acceso. La restricción es desobedecida, decidiendo entrar la esposa de Barba Azul. La escena que encuentra es desoladora: un cuarto bañado en la sangre de los cuerpos de las anteriores esposas de su marido. Ante tal panorama, se le cae la llave al suelo y se impregna de sangre. Aunque la mujer arregla el cuarto para que no quede ninguna prueba delatora de su desobediencia, la sangre en la llave permanece como una mancha indeleble, haciendo evidente su curiosidad. Barba Azul llega antes de lo previsto y, teniendo como prueba la llave, decide matar a su esposa, desoyendo sus ruegos. Para fortuna de ésta, sus hermanos le habían prometido una visita, y cuando Barba Azul se dispone a culminar su amenaza, éstos le dan muerte.

¹¹ En un artículo del 3 de diciembre de 2008 de *El País* se constata que “Una de cada tres mujeres reconoce haber sufrido maltrato en la pareja,” al dar a conocer el resultado de una encuesta llevada a cabo en las comunidades de Madrid, Valencia y Andalucía, según la cual una de cada tres mujeres ha sufrido algún tipo de maltrato a manos de su pareja (ya sea sexual, psicológico o físico).

El cuento se cierra con la explicación del narrador sobre cómo todos salieron beneficiados de ese matrimonio funesto: la esposa de Barba Azul pasa a ser la heredera de sus bienes, comprando cargos de capitán para sus hermanos, y su hermana Ana se casa con un gentilhomme. Incluso la esposa se casa de nuevo. Después de tal conclusión hay dos moralejas de contenido muy relevante: en la primera, se critica el carácter curioso considerado inherente a la mujer y, en la segunda, Perrault asegura que en su contexto de 1697 ya no existen maridos como Barba Azul, puesto que al final la esposa y su nuevo cónyuge ejercen el mando por igual (123-29).

En “O cuarto oculto,” Blanco repite la historia de Barba Azul mediante la presentación de una desigualdad en la relación amorosa que se expone. El hombre, Azul, al igual que Barba Azul, es rico, mayor y poderoso. Por el contrario, la protagonista, Princesa, quien también narra la historia, es una adolescente ingenua e hija de madre separada que debe afrontar un embarazo inesperado por su relación con Azul. Una característica que comparten los personajes femeninos de ambos cuentos es su búsqueda del saber. Con respecto al cuento de Perrault, ha sido interpretada la curiosidad de la esposa de Barba Azul como el deseo de penetrar en zonas del conocimiento masculino prohibidas para la mujer, a fin de alcanzar una equidad intelectual fundamental para una relación libre (Fernández 36). De modo semejante, en el cuento de Blanco, se hace explícito en las primeras líneas que la protagonista se acerca a Azul en un intento de descubrir lo que desconoce; en ese sentido, Blanco realiza una crítica a la desigualdad y, por tanto, a la inexistencia del amor libre.

Donde más se diferencia el cuento de Blanco de aquel de Perrault es en su presentación del tema del maltrato. Ahora el marido no es uxoricida como Barba Azul, sino un maltratador psicológico, a fin de controlar la vida de su víctima. Dicha vejación se produce por medio de su acoso a Princesa, empezando con las continuas llamadas, unas anónimas, otras para preguntarle sobre su vida. A las llamadas, le siguen las pintadas en color

azul de las paredes de la ciudad que se encontraban entre la casa de Princesa y cada uno de sus lugares de trabajo.

El color azul tiene una gama de significados conforme progresa el relato, que se abre con tal palabra. Primero, el color está asociado a elementos positivos: es el color favorito de la protagonista, quien relata su primer encuentro con Azul en un día en el que el cielo era de un azul intenso. Él se llama a sí mismo “Príncipe azul,” haciendo referencia a los cuentos de hadas y a uno de los personajes más populares por antonomasia, o incluso se define como “Barba Azul,” que aún no tiene un significado negativo en la narrativa de Blanco (“O cuarto” 81). A continuación, el azul con connotaciones positivas se torna en “azul oscuro,” “azul mariño” y “azul noite” (84), cuando Princesa se convierte en el blanco del acoso de Azul o Príncipe. Entonces todo se convierte en azul para la protagonista, color asociado también a la melancolía, la soledad y la depresión: “Azul o meu cerebro incerto. Azul o meu confuso corazón” (84) y “[a]quilo non podía seguir así e fun ao médico. Tiña unha depresión” (85). De hecho, el azul es el color más sobresaliente desde que la protagonista entra en el “cuarto oculto”: clara referencia, a mi parecer, a la relación furtiva que ambos mantienen, una relación escondida por considerarse prohibida, dada la diferencia de edad y de posición social. Tales hechos se evidencian con la decisión por parte de Azul de terminar la relación, una vez que Princesa queda encinta.

Poco a poco el color azul, que connota todo lo que ella quiere olvidar y superar, se va convirtiendo en el azul positivo del principio del cuento; así se define como “bálsamo,” se compara a un “ceo feliz” (86), y todo “resplandecía multicolor” (87). Al final surge una nueva mujer autoafirmada: “Sentíame chea de forza” (87), para la que el color azul no supone nunca más un acoso, sino que vuelve a encerrar sólo connotaciones positivas y reconfortantes, como el agua del mar o el cielo: “[A]zul xa non es ti. Azul é esta auga que me

molla. Azul o ceo que contemplo liberada. Azul o aire que respiro sentindo esta alegría presente que sei que xa non me abandonará nunca porque saín do teu cuarto oculto . . .” (87).

Si en “O cuarto oculto” uno de los temas clave es la autoafirmación de la mujer, en “Os meus ollos falaban ao corazón máis fondo que o hermoso canto das escravas” Blanco lo retoma con su recreación del cuento de “La Sirenita” de Andersen. Dicho cuento, de 1837, versa sobre la más joven de las sirenas que vive junto a sus cuatro hermanas y su padre en un palacio en el fondo del mar. La Sirenita posee un gran don para el canto y sueña con algún día poder nadar a la superficie como hacen sus hermanas. Su abuela le promete que, al cumplir los quince años, se le permitirá tal privilegio. Al llegar ese día, la Sirenita está muy contenta, ya que podrá por fin cumplir su sueño. Sale por primera vez a la superficie y se encuentra maravillada con el prohibido mundo de los hombres que antes sólo podía imaginarse. Sin embargo, ella, desoyendo un aviso, salva a un apuesto joven, cuya barca se ha volcado por el mar encrespado.

La Sirenita se queda con él en la playa hasta que debe esconderse cuando se acercan tres mujeres. Así es como el joven, cuando despierta, cree que quien le ha salvado la vida es una de las tres jóvenes. La Sirenita, muy triste, vuelve a su palacio: sabe que el suyo es un amor sin esperanza. Acude a ver a la Hechicera de los Abismos, quien le advierte que debe pagar un alto precio por su deseo de estar con el príncipe: su cola se transformará en piernas, la Sirenita perderá su voz para siempre y sufrirá cada vez que quiera caminar. Lo peor es que, si el hombre al que ama se casa con otra, su cuerpo desaparecerá en el agua como la espuma de una ola. La Sirenita bebe la pócima y cuando vuelve en sí, aparece en la playa, donde es encontrada por el príncipe. Éste la lleva a su castillo y la colma de atenciones. El príncipe, sin embargo, está enamorado de aquella joven que cree que le salvó la vida. Un día, esa joven llega y el príncipe le pide la mano en matrimonio. Se celebran las nupcias y los recién casados parten en una nave, a la cual también es invitada la Sirenita. Ésta sale a cubierta y allí

ve a sus hermanas, quienes le dan un puñal mágico obtenido de la bruja, con el cual debe matar al príncipe para que todo vuelva a ser como antes. No obstante, es incapaz de realizar tal cometido, y una vez que despunta el alba, se arroja al mar. Las hadas del viento que viven en el cielo consideran que la Sirenita, por su bondad, puede obtener un alma inmortal. La Sirenita en estado invisible, después de despedirse del príncipe y su esposa, asciende al cielo envuelta en una nube (Andersen 35-59).

El motivo de las sirenas es comúnmente asociado a la maldad femenina. Concebidas como seres agresivos con un insaciable apetito sexual, las sirenas representan el elemento bestial de la naturaleza humana. En vez de ser pasivas, son peligrosas, ninfómanas y brutales (Dijkstra 258). De ahí que, en la mitología griega, las sirenas que habitan en una isla del Mediterráneo canten de forma tan bella que atraen a los marinos inevitablemente a la muerte más cruel. En la recreación de Blanco se subvierten los paradigmas tradicionales de feminidad. Su relato está poblado de sirenas, las cuales, mediante la intertextualización, provienen de varios ámbitos—como las leyendas más famosas del imaginario europeo—y niegan los presupuestos patriarcales presentes en la mitología griega y en el relato de Andersen. Así, hacen presencia sirenas luguesas, la sirena de Fisterra e incluso la Sirenita de Andersen (Novo, “Fada” 58). Las diversas sirenas trazan una genealogía femenina de estos seres mitad mujer, mitad pez que forman una comitiva solidaria: “[M]ulleres libres de todas as illas libres que empuxan as naves e axudan nas navegacións” (“Os meus ollos” 37).

La Sirenita de Blanco, Mariña Canto, es un personaje legendario, fundadora del linaje de los Lobeira, de los que ya se tiene constancia en escritos del siglo XIV de mano de Don Pedro de Barcelos en su Nobiliario. Aquí Blanco atribuye a Mariña la condición de fundadora de una utopía galaica (Novo, “Fada” 59): “Acabarei entón sendo unha muller e cada unha das persoas que habitan un pequeno extremo de Europa. Muller e persoas libres e plenas” (“Os meus ollos” 36-37). Mariña no está dispuesta a realizar los sacrificios que, por amor a un

hombre que no la ama, hace la Sirenita de Andersen: “Creo que nunca entregarei a miña voz por cambiar a forma do meu corpo, nin cambiarei a forma do meu corpo polo amor dun home. Non, non quero repetir a historia da serea e o patriarca” (37). Sin embargo, si en algo se parecen ambas sirenas, es en el hecho de su acato del sufrimiento, de la negación de sí mismas por el amor, renunciando así a sus deseos más íntimos para realizar los de los demás. En lugar de esa negación de la mujer, heredada del androcentrismo, Blanco señala la independencia y la autoestima como los únicos caminos hacia la consecución de la felicidad. Por consiguiente, si el relato comienza con un conocido verso de Arthur Rimbaud—“Por delicadeza perdín a miña vida” (35)—, termina con las siguientes palabras: “Penso primeiro en min mesma” (40).

Un canto a la independencia de las mujeres sigue presente en “Novas noites nosas,” la recreación de Blanco de *Las mil y una noches*.¹² Es una célebre recopilación de cuentos provenientes de tres fuentes orales antiguas—hindú, persa y árabe—, los cuales probablemente circularon oralmente hasta que fueron escritos entre los siglos IX y XIV. El supuesto modelo para las versiones literarias de los cuentos fue un libro persa titulado *Hezâr afsân* (*Mil historias*), traducido al árabe en el siglo IX como *Alf laylah wa-laylah* (*Las mil y una noches*) (Zipes, *Dreams* 53-56). La principal característica de esta obra es la utilización del relato enmarcado, o sea, relatos que surgen uno de otro. Las historias son diversas, incluyéndose desde cuentos hasta historias de amor, tragedias, comedias, poemas y parodias. Entre las más famosas están las de “Aladino y la lámpara maravillosa,” “Simbad el marino” y “Ali Babá y los cuarenta ladrones.”

En el primer relato de *Las mil y una noches*, se cuenta que el sultán Schahriyâr descubre la traición de su mujer y como consecuencia, la mata. Al creer que todas las mujeres son infieles, manda a su visir a conseguir una mujer cada día y ordena su muerte al alba

¹² La primera traducción en una lengua europea *Les Mille et une nuits, contes arabes traduits en français*, corre a cargo de Antoine Galland quien traduce y adapta la obra al francés entre 1704 y 1717. De la obra de Galland, provienen las posteriores traducciones al inglés, alemán, italiano y español (Zipes, *Dreams* 53-54).

siguiente. Esta terrible decisión es quebrada por Scheherezade, quien trama un plan ofreciéndose como esposa del sultán. La primera noche logra entretenerlo contándole un cuento, pero interrumpe el relato antes del amanecer, prometiendo el final al día siguiente. Así es como pasan mil noches, período en el que ella da a luz a tres hijos. Después de mil y una noches, el sultán conmuta la pena y viven felices, cerrándose la primera de las historias, la de la propia Scheherezade.

Al contrario de lo que ocurría en las demás reescrituras de Blanco, en “Novas noites nosas” la presencia oriental de la fuente más evidente viene enriquecida mediante elementos provenientes de diversas culturas, enlazadas con la finalidad de mostrar una utopía universal de mujeres, superadas las barreras culturales, en la que reinan la libertad, la independencia, el amor y la paz. Por ende, se encuentran elementos clásicos como el mito de Penélope, elementos de la mitología céltica, como Morgana, y de la gallega, como Lupa y Mariña, la Alicia de Lewis Carrol y reaparece, como se verá, Mariña Canto.

Al principio del relato la narradora es, al igual que en *Las mil y una noches*, Sherezade, a quien se da voz para mostrar el miedo que siente hacia la muerte y la injusticia de que un hombre tenga el poder de decidir sobre su vida. Una Sherezade que piensa primero para luego actuar sobre el conflicto del poder sexual del patriarcado. Sherezade se compara a sí misma con Penélope, puesto que las dos deben destejer el férreo poder patriarcal: “Temos que destecer pola noite o que se teceu polo día” (“Novas noites” 30).¹³ Su acción culmina con la disolución del poder, celebrando la igualdad de derechos entre los sexos y haciendo que se hermanen mujeres y hombres. Una vez conseguida esa plenitud, todo es posible para las mujeres del mundo, a quienes convoca Sherezade con la ayuda de su hermana, Dinarzade. Es de destacar la relación positiva entre las mujeres, la cual contradice la relación que se espera

¹³ El mito griego de Penélope narra la historia de la paciente e inteligente mujer de Ulises, quien espera en Ítaca el retorno del guerrero. Tras la falsa noticia de la muerte de Ulises, muchos pretendientes tienen la intención de casarse con Penélope. Ésta promete decidirse por alguno de los pretendientes cuando termine de tejer un sudario para Laertes, el padre de Ulises. Para ganar tiempo, Penélope teje durante el día y desteje por la noche, hasta que es descubierta. Sin embargo, Ulises vuelve y desafía a los pretendientes, dándoles la muerte.

de ellas en las bases del patriarcado. Las ocho mujeres a las que convoca Sherezade a su particular “noite en Bagdad” (30), representan todos los puntos del planeta, ya que el número ocho designa el infinito, y liberan con sus acciones desde pequeños lugares como los puertos de Galicia o Bretaña, hasta islas mágicas, montes sagrados de la vida galaica, las grandes capitales de Occidente, o lugares famosos desgraciadamente por conflictos bélicos, como Basora o Belén (“Novas noites” 32-33).

Así, y como si se recordara el cuento de la Bella Durmiente del bosque, cuando las hadas pronuncian una gracia para la recién nacida, en “Novas noites” cada una de las mujeres contribuye con un deseo que sirva para la creación de ese nuevo mundo paralelo a aquel creado por el poder patriarcal. Un mundo que se forma en las noches, ya que los días son considerados de la historia que ha sido impuesta, hecho que remite al mito de Ulises y Penélope y a las dicotomías a las que alude Cixous en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Cixous inicia su texto con la sugerente pregunta “¿Dónde está ella?,” la cual sirve de prelude a la denuncia del papel subordinado de la mujer en las oposiciones binarias que rigen el pensamiento de Occidente. Dicho pensamiento dicotómico estructura una serie de oposiciones jerarquizadas de acuerdo a la dualidad masculino-femenino. En tales oposiciones binarias, producto de una sociedad y cultura patriarcales, al hombre se le considera activo y a la mujer, pasiva. También el hombre es asociado a la razón, la escritura, la historia y el arte, mientras que la mujer es vinculada al sentimiento, la naturaleza, la sensibilidad, la emoción y la falta de cultura. Tales construcciones explican cómo todo sistema filosófico tradicional es construido a partir del sometimiento de la mujer (Cixous 13-17). La significación que posee la noche en el cuento de Blanco desafía los paradigmas patriarcales que, como ha dilucidado Cixous, insisten en relacionar a la mujer con la noche, la falta de la razón y la pasividad, y al hombre con los polos opuestos. Tergiversando tales dicotomías patriarcales, la mujer

contribuye a la creación de una historia que desafía a la oficial androcéntrica en un acto efectuado por las noches.

Aparece primero Alba, una novia de Simbad el Marino, quien es la representación del amor libre: “Amo mais non teño amo. A carne é alegre” (“Novas noites” 31). Por su parte, Alicia, quien proviene de la isla que está al otro lado del espejo, Galicia, promulga la verdad y la belleza como elementos imprescindibles de la vida. Luego viene Mariña, la recreación de la sirena galaica del mismo nombre, quien, a diferencia de la desafortunada Sirenita de Andersen, se casa con un humano, tiene un hijo y es feliz para siempre. Navegando en su barco, “Océano azul,” simbólico de la vida, Mariña considera que se debe errar para poder aprender. Así que ella es la representante de la sabiduría y su lema es una conocida frase de Marguerite Yourcenar: “[P]ase o que pase aprendo, sempre saio gañando” (31). Luz contribuye a este nuevo mundo de mujeres con el progreso y trabaja para que el poder desaparezca: “O poder será o recordo do infame pasado” (32).

Una especial relevancia asume Morgana, la mítica bruja malvada o maga céltica de la mitología de Bretaña. Tradicionalmente se trata de una bruja que posee conocimientos de nigromancia y que se complace en doblegar a los hombres. Media hermana del Rey Arturo y celosa del poder de éste, prepara su muerte, utilizando a los hombres más allegados a él para conseguir su propósito (Fernández Herrero 231). De ahí que ella sea el símbolo de los poderes femeninos maléficos, ya que arrastra al hombre hasta conseguir sus oscuros deseos. Por el contrario, en el relato de Blanco, Morgana promulga la libertad, el amor libre y la independencia, elementos imprescindibles para disfrutar de una vida feliz y plena: “A liberdade é bicar un mariñeiro nun porto sen saber quen é” (“Novas noites” 32).

En cuanto a Lupa o la Reina Lupa, es una loba libre o una matrona mítica que regenta las tierras del Libredón compostelano cuando el cuerpo del Apóstol Santiago es trasladado a Galicia. Es también el hada que la imaginación popular ve aparecer en lugares como Castro

Lupario o el Pico Sacro siendo el Castro Lupario el lugar que simboliza la soberanía femenina con anterioridad y con posterioridad al patriarcado cristiano (Blanco, “Alicia in Galicia 150). En su reivindicación de mujeres rebeldes expulsadas de la historia patriarcal, Blanco convierte a Lupa en la arqueóloga libertaria que trabaja para que reine la justicia en cada acto humano. Ya por último, Lía y Zulaica, una mujer judía y otra árabe, están unidas por una profunda amistad, promulgan el cultivo del amor, de la razón y, sobre todo, de la paz: “Propagaremos a paz e non padeceremos máis a crueldade das pedras” (32). Subrayan el objetivo de crear un nuevo mundo, una nueva utopía femenina en la reunión a la que son convocadas por Sherezade: “[A]maremos amantes despois da opresión. Si. Volveremos a Bagdad, a cidade da paz. Todo é posible no oasis. Nin Deus, nin Amo. O noso oasis. Estendido por toda a terra” (33). Que Bagdad sea la ciudad de la paz atiende, también a mi modo de ver, a una crítica a la guerra de Irak por parte de Blanco.

La elección por Blanco de reescribir *Las mil y una noches* refleja su deseo de recrear la “otredad” de modo positivo, al representar a las mujeres de todos los rincones del planeta—occidentales y orientales—, mujeres que tienen correspondencia con la realidad y también con la fantasía mítica. Dicha hermandad podría ser una crítica a la segregación racial, principio que se remonta al reinado de los Reyes Católicos del siglo XV, cuando el Islam es derrotado y los judíos, expulsados de España. De forma implícita, también critica, a mi parecer, al franquismo y sus símbolos de unidad nacional, al desechar los mitos nacionales por una realidad apropiada para una nueva época. En la recreación blanquiana, la unión de todas estas mujeres las tiene que llevar “[s]empre máis alá” (32): más allá de las guerras, de la raza y de la geografía, para extender el mensaje de paz, mensaje fundamental del presente cuento.

Tal canto a la libertad y armonía hace su eco en el cuento que cierra el libro, ya que el tema de la paz es fundamental de “Alicia en Galicia.” Como ha apuntado Novo, este cuento

puede ser considerado como el resumen de todos los principios que Blanco quiere transmitir en los nueve restantes. De esta manera, las mujeres que ya aparecen de una manera u otra en los demás relatos vuelven a hacer acto de presencia aquí, en un rotundo manifiesto donde se promulgan el amor, la solidaridad, el placer y la libertad (Novo, “Fada” 63). Aunque la autora constata que el orden de los cuentos se debe a la fecha de elaboración, considero que la elección de recrear al final la Alicia de Lewis Carroll obedece a una estrategia de Blanco. Aparte de recoger todos los elementos más significativos de otros relatos, el cuento ya no ofrece una crítica a los males del mundo sino una esperanzadora conclusión: la posibilidad de la existencia de Galicia como un lugar idílico en el que el pasado—el franquismo—no ha conseguido su muerte. Se produce una exaltación de Galicia en todos los aspectos, desde su pasado celta, base de su nacionalismo, hasta su belleza natural de nación celta atlántica.

“Alicia en Galicia” es una recreación de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871) de Carroll. *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* se abre con una Alicia completamente aburrída, sentada con su hermana en un banco al aire libre. Inesperadamente, aparece un conejo blanco vestido con chaqueta y chaleco, el cual mira a su reloj de bolsillo y murmura que llega tarde. Decidiendo seguirlo, Alicia entra en su madriguera, un túnel que luego se convierte en un pozo, por el que cae durante mucho tiempo. Después de perder el rastro del conejo comienza innumerables aventuras inverosímiles, en las que juega con cartas de naipes vivientes, sufre dramáticos cambios en su estatura y conoce a diversos personajes, entre los que destacan la Duquesa, dueña del gato de Cheshire, el Sombrero y la Liebre de Marzo. Finalmente Alicia despierta, dándose cuenta de que todo ha sido un sueño. El libro termina con la hermana de Alicia sentada debajo del árbol, recordando la historia que Alicia le ha contado. En *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, secuela de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, existen personajes que recuerdan a los del libro anterior.

De nuevo el argumento gira en torno a Alicia, quien medita sobre cómo debe ser el mundo al otro lado del espejo. Mientras lo hace, se sorprende al comprobar que ella misma puede pasar por él y descubrir de primera mano lo que sucede allí.

La versión de Blanco abre con “Marchando máis alá,” manifiesto que la propia autora crea en el año 2000 con motivo de la Marcha Mundial de las Mujeres. En tal manifiesto se resumen todas las reivindicaciones patentes en los demás cuentos, los cuales, como la propia Blanco constata al inicio de *Vermella con lobos*, sólo están unidos por “fíos libertarios de homenaxes e repudios” (“Limiar” 9). En “Marchando máis alá” se insta a las mujeres a luchar por conseguir la libertad en todos los ámbitos. Vuelve Blanco a utilizar los motivos de la isla y de Morgana, una mujer isleña nacida en el mar atlántico, ya que para Blanco las mujeres son Morganas nacidas en el mar de las islas de los mares libres (“Alicia en Galicia” 89). Mediante la utilización del personaje de Morgana, Blanco retoma el tema de la hermandad de Galicia con los pueblos atlánticos.

En “Alicia en Galicia,” Blanco convierte a Alicia en gallega, destinándola a soñar en Galicia. La autora ha declarado que su elección por dicho personaje, amado por el feminismo, obedece a su representación como emblema universal de la libertad, la utopía y los sueños (“Alicia in Galicia” 147). Tomando elementos de ambos libros de Carroll, Blanco hace que Alicia traspase el espejo, al otro lado del cual sí existe un lugar libre, “un lugar para ti” alejado de los desastres que azotan a la sociedad y así hacer de Galicia un lugar idílico.

Blanco ha apuntado la relevancia de la diversificación del lugar, ya que existe una infinidad de Galicias en el espacio, en el tiempo, en la sociedad y en las vivencias de los que la hicieron, la hacen y la harán. En su ensayo, “Alicia in Galicia,” subraya la idea de la galleguidad—las “Alicias Galicias libres” del manifiesto—siendo tal idea plural también para cada una de las mujeres (148). De manera semejante, en el manifiesto en el cuento de “Alicia,” las mujeres aparecen liberadas: se convierten en “ollos libres,” “ventres vivos,”

“corpos libres” y “[l]abios libres” (“Alicia en Galicia” 89). No sólo comparten “pan e rosas,” los elementos cristológicos que Pai Pan y Nai Moira tenían en su universo dual y libre, realista e imaginario, sino que también comparten sueños, como el de Silva Rosa, en el que la independencia, el amor y la paz son centrales.

Después de tal manifiesto, el cuento comienza con una cita de Shakespeare: “O amor nace, vive e morre nos ollos. Non o deixarei morrer” (90). De este modo Blanco escribe un canto permanente al amor, resaltando lo más bello de Galicia para que no muera debido a los infiernos sociales de cada día (Blanco, “Alicia in Galicia” 148). El cuento recrea el sueño de una mujer, Alicia, en el lugar libre que ama. Es un sueño que acontece estando ella despierta, como ya ocurría en “Silva Rosa.” De forma semejante, se trata de un sueño de amor, centro temático que se relaciona además al anhelo de libertad. Junto a estos temas, están también aquéllos de paz, verdad y belleza, características necesarias que ya se presentaban en aquel mundo que Sherezade quería construir con la ayuda de ocho mujeres en “Novas noites nosas.” Sin embargo, los lugares gallegos representados son reales, conformando para Blanco “a new mythical Galicia, [an] emblem of new free Galicia” (“Alicia in Galicia” 149). Así, aparecen lugares como los arcos de Augasantas, los Ancares lucenses, Rego das Pedras, el río Lor, Rinconado do Miño y Castro Lupario,¹⁴ además de personajes relacionados a leyendas populares como la Reina Lupa, quien ya figuraba en “Novas noites nosas.” En su sueño de amor, Alicia ve a Celtia, la representación femenina de la etnia de su nombre, a la que pertenece también el mundo galaico según su propio imaginario (Blanco, “Alicia in Galicia” 150). Observando el mundo desde los Ancares lucenses, Celtia está embarazada de la propia Alicia: “Alicia é a criatura do ventre.” Desde el vientre de su madre, Alicia emite un grito

¹⁴ En su canto a Galicia, Blanco hace mención a diversos lugares como *Augas Santas (Praia das Catedrais* en Ribadeo, Lugo), Los Ancares, las montañas más altas de Galicia que se encuentran en la Provincia de Lugo; el Pedregal de Irimia de Meira en Lugo, en el que nace el Río Miño; y Castro Lupario, antiguo barrio lucense de prostitución y de gente pobre, que sirve de representación de los menos favorecidos de la sociedad.

contra la maldición patriarcal de las mujeres, el cual se escucha en todo el mundo. Cuando nazca, se dedicará a vivir la vida plenamente, siempre con una sonrisa: “Un sorriso de nena hermosísima enche todo o horizonte no solpor” (91). De ahí que Blanco sugiera que una mujer tiene el mismo derecho que un hombre para nacer y ser feliz. Dicha sonrisa, que se repite a lo largo del cuento, se puede relacionar con el gato de Cheshire de Carrol, el cual sobresale por tal característica.

Tal como sucede en el cuento de “Silva Rosa,” en el que la nieta se adentra en un bosque recordando la vida de su abuela, “Alicia en Galicia” muestra el desarrollo de Alicia/Galicia en las diferentes fases de su vida, usando de nuevo la metáfora del bosque como el devenir vital, dado que Alicia se hace mayor cuanto más se adentra en el bosque. Así, está la Alicia en el vientre de Celtia, está la Alicia de siete años que sonrío, y la mujer joven que está rodeada de “toda caste de bestas” (91). Resalta también la elección de Blanco de dos divinidades femeninas prepatriarcales—la “Dona das Feras” y la “Señora dos Animais”—así como la alusión a la luz y a la luna, ya que para Alicia la verdad “resplandece como a lúa chea” (91).

En su camino, y siguiendo las aventuras tomadas de *Alice in Wonderland*, Alicia encuentra a distintos personajes como a “Amor” y a “Os Amantes Libres,” que duermen abrazados, sumidos en un sueño en el que existen muchos deseos: “[S]eu sono poboado de sonhos” (92). Dichos personajes encarnan el amor libre, el sexo y la paz, contagiando una libertad sexual, la cual es representada por el río y el personaje de la “Augadora,” que trata de calmar la sed sexual de los seres humanos. Alicia bebe de su agua y, como en *Alice in Wonderland*, sufre una transformación; en este caso, Alicia se hace mayor nuevamente mientras sigue abriéndose camino en la espesura del bosque: “[M]edra e medra en idade ata se converter nunha muller madura en plenitude” (92). Llega a Rego das Pedras, junto a la que está la “Muller que Mexa Onde Nacen as Augas.”

Según Blanco, esta mujer acostada con las piernas abiertas orinando en el río o rompiendo aguas—es decir, dando vida—constituye una representación femenina de Galicia ideada a partir de Rego das Pedras, donde nace el Río Miño (“Alicia in Galicia” 151). En el cuento, Alicia orina al lado de ella, en otro homenaje de Blanco a los celtas, al aludir así a los concursos célticos de orines de mujeres. Se hace evidente un deseo, el de que el agua corra, bien en forma de río, de lluvia o de lágrimas de amor. Cuando Amor llega, “é líquido coma o río” (“Alicia en Galicia” 93), para arrollar al odio. Alicia vuelve a expresar en voz alta a Amor su amor por Galicia: “Amo o lugar. Ámote. Ti, meu amado, es o centro do paraíso” y “déitate todo coma un río. . . . Que eu me deito enriba túa” (93). De esta manera, Galicia es el lugar paradisíaco donde reina el amor, definido como “o país das marabillas e o xardín das delicias” (93). Amor ha renacido en las aguas y ha traído la luz, un tema que se refuerza por la alusión a Lugh, dios celta de la luz personificado en la ciudad de Lugo, representativa de todas las ciudades.

En Lugo Alicia recorre sus murallas romanas, barrios y playas hasta llegar, con cincuenta años ya cumplidos, a la Biblioteca dos Tigres, la cual representa el saber de todo el mundo. También en la biblioteca se encuentran personajes mitológicos tanto femeninos como masculinos, inventados por Blanco o tomados de la historia de Galicia, quienes presentan las potencialidades del saber que le son otorgadas a Alicia. Estas figuras son “A Señora dos Grandes Ollos,” representación de la lucidez e inteligencia, “A Vella Sabia do Arco”—en la que Alicia ve la representación impúdica del sexo, ya que abre las piernas como un arco y enseña toda su sabiduría—, “Trebia,” “Reua,” “Nabia,” “As Matres Galaicas,”—representaciones míticas celta galaicas de la soberanía femenina—y un referente ancestral para Alicia, y el “Home da lúa,” que le da libertad a las mujeres y que lucha por la libertad

(94).¹⁵ Con hombres y mujeres, Alicia entra en un lugar libre y luminoso, en el que aparece la última Alicia del cuento, una “vella fermosa e sabia” (94) que pasea por el Castro Lupario y se encuentra con la anciana “Leñadora,” otro personaje inventado por Blanco, símbolo de la luz del amor.¹⁶ El cuento cierra como empieza, con una Alicia feliz, con los ojos muy abiertos en una mañana de mayo, observando a los niños, mujeres y hombres con la playa de Augas Santas al fondo.

En su conjunto, *Vermella con lobos* constituye un manifiesto en sí mismo que promulga las bases del pensamiento libertario de Blanco. Da voz a un pensamiento basado en la desaparición de todo tipo de poder, en la importancia de subvertir los principios del patriarcado y, en definitiva, en promulgar la unión de las mujeres para poder terminar con todos los males que azotan la sociedad, originados por el abuso del poder en la forma del franquismo, las guerras o la violencia de género. A lo largo de los relatos, Blanco ofrece diversas visiones de Galicia, desde una Galicia oprimida por el franquismo hasta la Galicia libre del último cuento, utilizando con éxito el género de los cuentos de hadas para efectuar su crítica.

De manera semejante a Blanco, pero desde una posición ecofeminista, Teresa Moure presenta su visión sobre la valoración de Galicia a través de la reescritura de una historia que ha sido injusta. En su obra se aprecia una reivindicación del papel en la historia de la mujer en general, así como de determinados personajes históricos relegados al margen o al olvido

¹⁵ “A Señora” es un personaje inventado por Blanco, presente también en *Sexo*. La inspiración viene de la representación solar del vaso de la cultura campaniforme, con cuatro lóbulos, encontrado en Terra Chá. Tal objeto estaba asociado a los cultos primitivos a una Gran Diosa que otorga la vida y la muerte. También está inspirada en una versión laica y atea de una Virgen luguesa, *Nosa Señora dos Grandes Ollos* (Nuestra Señora de los Grandes Ojos) (Blanco, “Alicia in Galicia” 152). En cuanto a la “Vella Sabia,” Blanco se inspira en el nombre gallego del arco-iris, “arco da vella.” “Trebia” representa a la tierra que se une sexualmente con el poseedor del poder. En un pacto simbolizado por la piedra que se pone en el medio de la llanura, es ella la que soporta el poder patriarcal. Con respecto a “Reua,” es la llanura en torno a la cual giran la vida y la muerte, mientras que “Nabia” es el río que lleva la vida al “más allá” céltico. Finalmente, el “Home da lúa” trata de un personaje creado por la autora como homenaje a Rodríguez Fer, autor del poemario erótico y feminista *Historia da Lúa*. Elige Blanco la luna como característica de este personaje por la semejanza mítica de las mujeres con la luna (“Alicia in Galicia” 152-53).

¹⁶ Blanco se inspira en una anciana real que portaba un haz de leña y a la que Blanco recogió unos leños en el Castro de Ortoño, donde estuvo de niña Rosalía de Castro (Blanco, “Alicia in Galicia” 153).

por el hecho de ser mujeres. Como seguidora del ecofeminismo, Moure defiende fervientemente la positividad de la “naturaleza” de la mujer, la cual es relacionada con hechos mágicos extraordinarios. Es por esta razón que el concepto de la recreación, mediante temas como la maternidad o la escritura, será de especial relevancia en el siguiente capítulo.

Capítulo 5

Desnaturalizando el género, naturalizando a la mujer: las historias transgresoras de Teresa Moure

[A]s persoas non son sempre o que eran, que se transforman, que cambian.
(Moure, *Benquerida catástrofe* 136)

Pois o espírito estará moi ben mais . . . non hai maior felicidade que a de ter o corpo ben acariñado.
(Moure, *Unha primavera para Aldara* 18)

[H]ai que deixar que a historia se vaia escribindo e non dala por escrito antes dos comezos.
(Moure, *Herba moura* 381)

Teresa Moure es una de las escritoras de mayor renombre del panorama actual de la literatura gallega. Proveniente del ámbito académico como Blanco, Moure hace su primera incursión en la literatura con *A xeira das árbores* (2004), la cual preludia el enorme éxito de la novela que le sigue, *Herba moura* (2005), su particular reivindicación de la mujer en la historia. Como ha notado Helena Miguélez Carballeira, la notoriedad que consigue es tanta que se ha llegado a hablar del “fenómeno Moure” o “época Moure” (“Inaugurar” 73), términos empleados por Camilo Franco en tertulias del *Consello da Cultura Galega*. Estos apelativos designan el momento de renovación en el sistema literario gallego, el cual viene ocasionado por el extraordinario hecho de que una escritora y su obra interesen sobremanera a un público tanto de una manera favorable—traducción de la novela a varios idiomas, un gran corpus de reseñas de la obra—como polémica: debates cibernéticos tras entrevistas controvertidas. Entre las diversas lecturas ante dicho acontecimiento inédito, una, promovida por el apoyo editorial de la obra moureana, es que su trabajo representa un paso innovador y original en el ámbito de la producción literaria en gallego, además de representar “un recendo fresco” (“Inaugurar” 73). La novedad que González Fernández denomina “sensación inaugural” (cit. Miguélez Carballeira, “Inaugurar” 73), se hará palpable en la totalidad de la obra de Moure.

A la luz de lo anterior, el objetivo del presente capítulo es el estudio de la obra de Moure desde la perspectiva innovadora que ofrece, que se traduce tanto en la estructura de

sus obras como en el tratamiento de temas que incumben a la mujer y a Galicia. En su narrativa destacaré los siguientes temas: la maternidad, la importancia de la genealogía materna, y la imperiosa necesidad de crear un nuevo lenguaje femenino que defina la realidad de la mujer en todos sus aspectos—temas que serán analizados tanto en *Herba* como *A xeira*—. Otro motivo de gran relevancia en *Herba* y *A casa dos Lucarios* es el compromiso de la autora de reescribir la historia desde un punto de vista femenino, ya que “non se trata de valorar o ‘nosiño’ por ser noso . . . senón de reescribir unha historia que foi inxusta, desde a conciencia de sermos un pobo” (Moure, Entrevista personal s. pág.). Asimismo, Moure afirma su creencia en múltiples identidades, desafiando la dicotomía sexo/género en *Benquerida catástrofe* mediante la transformación que sufre su protagonista Adam.

Por encima de todo, sobresale la preocupación de Moure por la ecología, la cual se acusa en su equiparación de la mujer con la naturaleza, mediante el símbolo del árbol. Moure asegura creer firmemente en una revolución política que creará un mundo más feliz, habitable y justo, añadiendo que “unha catástrofe que virá restablecer o sentido e a orde natural das cousas, vai ser a catástrofe ecolóxica, a catástrofe sobre a natureza” (Moure, Entrevista Cid 6). Antes de adentrarme en el análisis de su corpus literario, ofrezco a continuación un esbozo biobibliográfico, a fin de situar a Moure debidamente en su contexto sociohistórico. Dada su importancia para su producción en general, se prestará especial atención a la visión de Moure con respecto al ecofeminismo.

Teresa Moure Pereiro, de nombre literario Teresa Moure, obtiene la titulación de Filología por la Universidad de Santiago de Compostela, realizando con posterioridad un doctorado en Lingüística. En la actualidad ejerce la docencia en las Facultades de Filosofía y Filología en la Universidad de Santiago, compaginándola con su labor como escritora. En su especialización ha publicado *La alternativa no discreta en lingüística* (1997), *Universales del*

lenguaje y linguo-diversidad (2001) y *La lingüística en el conjunto del conocimiento: una mirada crítica* (2002).

Una escritora polifacética, Moure ha cultivado hasta el momento narrativa, ensayo, teatro y literatura juvenil e infantil, obteniendo numerosos premios. Una muestra de su compromiso feminista es evidente en su incursión en la literatura infantil con *Eu tamén son fonte* (2008) y *Mamá, ti si que me entendes* (2009), libros surgidos de un proyecto alrededor de la difusión de la lactancia materna nacida de la *Federación Galega de Asociación de Apoio á Lactancia Materna* (Fadelgama). En el género narrativo ha publicado *A xeira das árbores* (2004), Premio Lueiro Rey de Novela Corta 2004 y Premio *Arcebispo de San Clemente* en 2005;¹ *Herba moura* (2005), *Benquerida catástrofe* (2007) y *A casa dos Lucarios* (2007). Con *Herba moura* la autora es catapultada a la fama, convirtiéndose en una figura del canon literario gallego de una manera acelerada, ganando el Xerais de Novela 2005.² Asimismo, se le conceden los siguientes premios: el *Premio Irmandade do Libro*, el prestigioso *Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega* (AELG), el Premio Benito Soto a la mejor novela todos de 2005 y el Premio de la Crítica Española 2006.³

¹ El Premio Arcebispo de San Clemente, organizado por el IES Rosalía de Castro desde 1995, está dotado de 3000€(Roig Rechou, *Informe 2007* 1494).

² El *Premio Xerais* de novela es convocado desde 1984 por Edicións Xerais de Galicia. La dotación económica es de 25.000€, además de la publicación de la obra por la citada casa editorial (Roig Rechou, *Informe 2007* 1517).

³ El *Premio Irmandade do Libro* nace en 1991 por la *Federación de Libreiros de Galicia*. El jurado está compuesto por miembros de la Federación y no tiene dotación económica (Reboiro s. pág.). Moure es la primera escritora en conseguirlo. El *Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega* reconoce los mejores libros del año anterior. No tiene dotación económica y se entrega un galardón simbólico: una pluma estilográfica. Son los/las propios/as escritores/as socios/as los/las que eligen la mejor obra literaria del año en los diversos géneros (Roig Rechou, *Informe 2007* 1556). Por su parte, el Premio Benito Soto nace en homenaje al pirata del mismo nombre, representativo de la ciudad de Pontevedra, para potenciar la lengua gallega y sus escritores/as. Convocado por la *Asociación de Librerías de Pontevedra*, se empieza a conceder desde 2002. No tiene dotación económica; el premio consiste en la exhibición en escaparate de la obra del autor/a premiado/a durante un año en las librerías de Pontevedra (Roig Rechou, *Informe 2006* 1503). Por último, el Premio de la Crítica Española, sin dotación económica, es creado en 1956, concediéndose inicialmente a los mejores libros de narrativa y poesía en castellano. En Catalunya se concede por primera vez en 1962, mientras que en Galicia y Euskadi se empiezan a conceder desde 1976. Moure es hasta el momento la única escritora gallega a la que se ha adjudicado tal galardón en la narrativa, siendo premiadas numerosas poetisas. El jurado se compone de veintidós miembros de la Asociación Española de Críticos Literarios (Roig Rechou, *Informe 2007* 1559).

Moure ha publicado además los volúmenes de ensayo *Outro idioma é posible: na procura dunha lingua para a humanidade* (2005), *Premio Ramón Piñeiro de Ensaio* 2004.⁴ Su obra ensayística se completa con *A palabra das fillas de Eva* (2004), *Premio da Crítica de Galicia* en 2006 y *O natural é político* (2008).⁵ En cuanto al teatro, por la pieza dramática, *Unha primavera para Aldara* (2008), llevada a escena por el Teatro do Atlántico, bajo la dirección de Xúlio Lago (González Fernández, “Escritores” 85), obtiene el Premio Rafael Dieste 2007, el *María Casares* 2009 y el AELG a la mejor obra de teatro de 2008.⁶ Declara Moure que para ella no existen los géneros literarios: “Cando escribo móvome con comodidade entre eles como alguén que simplemente escribe” (Moure, Entrevista Vilavedra s. pág.). Tampoco cree en un sistema literario gallego, al que, según dice, “hai que darlle unha patada no cu, guindarlle unha granada e procurar que a granada lle dea” (Moure, Entrevista Cid 7). Además, muestra abiertamente su desinterés por la crítica literaria: “Non me interesa a crítica literaria” (Moure, Entrevista personal s. pág.).

Además de su obra anteriormente citada, la autora participa activamente en la escritura de intervenciones orales, mostrando su compromiso con el feminismo, la ecología y la nación gallega. De ahí que Moure se defina como una feminista radical de la diferencia con orientación hacia el ecofeminismo: “[U]nha ecofeminista pouco ortodoxa” (Moure, Entrevista personal s. pág.). Como explica Mary Mellor, el ecofeminismo es un término

⁴ El *Premio Ramón Piñeiro de Ensaio* es convocado por primera vez por la Editorial Galaxia en el año 2000, con motivo de la celebración de los cincuenta años de la citada editorial y los diez años desde la muerte de Piñeiro (1915-1990), intelectual y político gallego. Se pretende contribuir al desarrollo del ensayo breve en gallego. La dotación es de 6000€ además de la publicación del ensayo por Galaxia (Roig Rechou, *Informe 2007* 1550).

⁵ Los *Premios da Crítica de Galicia* son convocados por el *Círculo Ourensán-Vigués* desde 1978 y por el *Padroado da Fundación de Premios da Crítica* desde 1992. Existen seis categorías: Creación literaria, Ensayo y Pensamiento, Investigación, Música, Ciencias y Artes de la representación, e Iniciativas culturales (Roig Rechou, *Informe 2007* 1559-61).

⁶ El Premio Rafael Dieste se comienza a otorgar en 2001 por la *Deputación Provincial da Coruña*, siendo Moure la segunda mujer en conseguirlo. Tiene una dotación de 6500 euros y la publicación de la obra por la Deputación (Roig Rechou, *Informe 2007* 1544-45). En cuanto a los Premios María Casares, Moure es la gran ganadora en la decimotercera edición, consiguiendo siete de los nueve premios a los que estaba nominada (Pereiro s. pág.). Dichos premios, de carácter anual y convocados por la *Asociación de Actores e Actrices de Galicia*, se celebran desde 1997 como estímulo y reconocimiento a la labor teatral gallega. Los premios (existen trece categorías) no tienen dotación económica y el reconocimiento consiste en un busto de cerámica de la actriz María Casares (Roig Rechou, *Informe 2007* 1536).

acuñado en 1974 por la teórica feminista, Françoise D'Eaubonne, quien lo utiliza en su clásico estudio, *Le féminisme ou la mort*. Dicha corriente de pensamiento parte de las dicotomías mujer/naturaleza y hombre/cultura para constatar que el dominio de la mujer y la explotación y destrucción de la naturaleza son el resultado de estructuras sociales jerárquicas (Mellor, *Feminismo* 63-64). De ahí que el ecofeminismo proponga liberar a la mujer a través de la recuperación ecológica, enlazando las luchas feministas con las ambientales. La recuperación del “principio femenino” es una respuesta a la dominación de la mujer y la naturaleza (Shiva, *Staying* 53).

Una de las proponentes del ecofeminismo es Caroline Merchant, quien elabora una visión ecológica que incluye tanto la naturaleza como la humanidad. En *The Death of Nature* explica los supuestos avances producidos por la muerte de la naturaleza como ser viviente y la acelerada explotación de los recursos humanos y naturales en nombre de la cultura y del progreso. Arguye que, mediante la investigación de las raíces del problema medioambiental y sus conexiones con la ciencia, la tecnología y la economía, se debe forjar una nueva visión del mundo y de la ciencia, para reconceptualizar la tierra no como una máquina sino como un organismo viviente que rechaza la dominación de la naturaleza y de la mujer. Por lo tanto, afirma que las contribuciones a la ciencia moderna, como las de Bacon, Descartes y Thomas Hobbes, deben ser reexaminadas (Merchant xvii-xviii). Tal replanteamiento de la ciencia se nota en la novela de Moure, *Herba moura*, como se desarrollará más adelante.

Como expone Mellor, existen dos tipos básicos de ecofeminismo: el esencialista y el constructivista. El primero es deudor del feminismo de la diferencia francés, refiriéndose a la vinculación de la mujer a la naturaleza por sus “condiciones naturales,” tales como la capacidad reproductora. En su papel de generadora de vida, la mujer está coligada a la naturaleza, lo que puede conducir a una relación más equilibrada con ella. Es por lo que se sostiene que la revolución ecológica sólo se puede llevar a cabo gracias al potencial de las

mujeres, al restituir una identidad femenina despojada: la de la Madre Naturaleza. Por medio de la inversión de los valores patriarcales que niegan las cualidades femeninas, se produce una revalorización de la conexión entre la mujer y naturaleza. Entre las activistas y teóricas que destacan en esta corriente se encuentran Mary Daly y Susan Griffin (Mellor, “Gender” 12-13, 17).⁷

A su vez, el ecofeminismo esencialista está íntimamente relacionado con la espiritualidad, siendo el hinduismo y el cristianismo ecuménico las principales escuelas espirituales. Destaca la feminista hindú Vandana Shiva, seguidora de las teorías de Gandhi, de quien toma el concepto de *ahimsa*: “la no violencia activa” o “no violencia creativa” (Martín Casares 289-92). Shiva plantea que el patriarcado y el capitalismo amenazan con exterminar la naturaleza y el género humano, siendo las mujeres las más perjudicadas. Asimismo, afirma que la naturaleza no debe ser considerada ni utilizada como un simple recurso a la libre disposición de los seres humanos (Mies y Shiva 16-20). Sacando a la luz los problemas reprimidos por las grandes potencias mundiales, Shiva hace hincapié en diversas iniciativas subversivas. Un ejemplo sería la de las campesinas *chipko* (mujeres de Uttar Pradesh en la India), quienes, al enfrentarse a las empresas madereras, se abrazaron a los árboles para que no pudieran arrasar con los bosques, el agua y la tierra. Tal hecho destaca la capacidad de las mujeres de rebelarse y dejar salir a la madre nutricia, abrazando literalmente a los árboles (Shiva, “El concepto” 130).

La segunda vertiente del ecofeminismo, el constructivista, indaga en los procesos sociales que establecen unas relaciones jerarquizadas con la naturaleza, las cuales legitiman la relación de dominio del hombre sobre la mujer y la naturaleza. El ecofeminismo

⁷ Cabe destacar el texto *Gyn/ecology: The Metaethics for Radical Feminism* (1978) de Mary Daly, donde no sólo analiza la identificación histórica de la mujer con la naturaleza, sino que argumenta que las mujeres, al estar más enraizadas en la naturaleza, son diferentes a los hombres. Por su parte, Susan Griffin es autora de *Women and Nature: The Roaring Inside Her* (1978), donde expone evidencia histórica de la profunda hostilidad hacia las mujeres y la aversión que profesan tanto la filosofía como el Cristianismo y la ciencia occidental hacia la naturaleza (Eaton 16).

constructivista intenta desarbolar la asociación de la mujer con la naturaleza, al extraer a la luz las fuerzas del patriarcado que producen opresión. Al mismo tiempo, procura forjar nuevas relaciones con la naturaleza mediante renovadas bases filosóficas (Aguilar García 78). De esta manera, las ecofeministas constructivistas intentan dinamitar las relaciones dicotómicas de cultura/naturaleza, razón/emoción, mente/cuerpo u hombre/mujer, en tanto en cuanto construidas sociohistóricamente.

Considerando las dos tendencias, se puede colegir que Moure, como ella misma declara en *A palabra*, se adscribe a la primera corriente esencialista, tomando como referencia a la ecofeminista hindú, Shiva, para quien la ciencia moderna, como parte del dominio patriarcal, desprecia el saber que emana de otras fuentes, arrasando por ende a la naturaleza y a las mujeres (*A palabra* 31-32). Asimismo, a mi modo de ver, la filosofía de Moure también tiene afinidades con lo que Mellor ha definido como “ecofeminismo espiritual,” el cual combina la celebración de los valores centrados en la mujer, como la maternidad y la alimentación, con la celebración del cuerpo de la mujer (*Feminismo* 77). Tal visión se hace evidente en el personaje de Hélène de *Herba*, así como en Leocadia o Lucaria de *A casa*, como se verá más adelante. Aunque Moure deconstruye la dicotomía cultura/naturaleza, dado que tal binario promueve la superioridad del hombre con respecto a la mujer, no pretende examinar la naturaleza bajo otro prisma, creando así nuevas relaciones, sino que prioriza la cualidad de ésta, la cual considera intrínseca a la mujer: “[S]omos natureza e a moita honra” (Moure, Entrevista Álvarez 3).

La contribución de Moure al ecofeminismo se hace más evidente, si cabe, en su último ensayo, *O natural é político*. Como explica Saleta de Salvador Agra, allí, Moure presenta los peligros que acarrea la destrucción de la naturaleza, profundizando en la concepción de la misma. Además, invita a la persona lectora a descubrir el valor intrínseco de la naturaleza para poder construir un mundo diferente. Moure parte de la creencia de que,

mediante medidas simbólicas, se puede crear otra forma de pensar para cambiar la nefasta influencia del capitalismo masculino en la naturaleza y en los animales (116-17). Sin embargo, muestra su pesimismo y preocupación con respecto a tal situación de opresión, dada la importancia que la naturaleza tiene en la construcción de la identidad nacional gallega (Moure, Entrevista Cid 6). La autora colabora con diversas Organizaciones No Gubernamentales como Adegas, Greenpeace, Intermón o Amnistía Internacional. Declarándose vegetariana (Moure, Entrevista *Folque* s. pág.), se define a sí misma como mujer-árbol o jardín húmedo, símbolos de gran importancia en su obra, como se desarrollará abajo.

El profundo compromiso feminista mostrado por Moure en todo su corpus la lleva a declarar que quiere “crer . . . que sería feminista igualmente se fose home ou se me colocase en calquera dos puntos intermedios de identidade xenérica reivindicados polo movemento queer” (Entrevista personal s. pág.). Precisamente, la creencia en múltiples identidades es el tema central de *Benquerida catástrofe*, novela que versa sobre la búsqueda de identidad a través de un individuo, Adam Cairbourgh. Su transformación de oruga a mariposa sirve de pretexto a Moure para indagar en la inestabilidad del binomio sexo-género. Adam es descrito como un hombre de cuarenta y dos años, procedente de Gallimh (Galway), que mantiene una relación sentimental desde hace siete años con una gallega, Eva Muíños. Adam y Eva, cuyos nombres poseen obvias connotaciones simbólicas, atraviesan problemas de pareja cuando Eva decide irse de vacaciones a Londres con algunos colegas de la escuela donde trabaja como profesora. Adam, con recomendación del doctor Castiñeira, se dispone a tomar unas vacaciones en un lugar donde pueda disfrutar del sol. Eva, por su parte, toma la determinación de alargar su estancia fuera de casa, ingresando en un convento al volver de Londres, para reflexionar en sus problemas de pareja a raíz de una aventura que mantuvo con un alumno suyo.

Adam sufrirá una transformación que se irá acentuando a medida que se distancia de su pareja, Eva. En la novela se relata su proceso de indefinición, su cuestionamiento de su sexualidad y su transformación en mujer mediante la repentina feminización de su cuerpo, hasta su autoafirmación cuando finalmente se convierte en Mada. Como Mada, comienza una relación amorosa con Marisa, la enfermera de la consulta del doctor Castiñeira, a quien no le importa su “indefinición.” A lo largo de la novela se suceden los diversos tipos de quebrantamientos identitarios que Adam lleva a cabo. Por un lado, Adam asume su género y por otro, su naturaleza sexual, ilustrando la inestabilidad de ambos conceptos, la cual es la idea central de la novela.

En la opinión de Colmeiro, Moure realiza en *Benquerida catástrofe* “[a] transnational queer approach,” mediante lo cual explora “alternative sexualities and gender identities across national borders” (“Peripheral” 227). Ciertamente, en la novela están presentes las sexualidades alternativas, así como una crisis de valores e identidades en la sociedad occidental actual que culmina con la metamorfosis de Adam. Al indagar en la identidad sexual de Adam, Moure hace evidente que apoya la teoría de que nacer hombre o mujer no supone implicaciones de comportamiento irreversibles. Los personajes de Moure optan siempre por la transgresión y la disidencia, dejando abierta la posibilidad de subversión de los roles o los códigos. De esta manera, la heterosexualidad convive con la transexualidad y/o la homosexualidad en la citada novela, temas muy presentes en otras obras.⁸ Los personajes son capaces de transgredir las reglas impuestas por la sociedad sobre el sexo, demostrando que el sexo es un constructo social.

De ahí que no sorprenda que *Benquerida catástrofe* abra con dos citas muy significativa—una de *Gender Trouble* de Judith Butler, y otra de *Vida secreta de Dante Alighieri*, de supuesta autora desconocida—, las cuales adelantan los temas que se

⁸ En *Unha primavera para Aldara*, por ejemplo, la abadesa Aldara lucha por la libertad y el derecho al amor lésbico (González Fernández, “Escritores” 85). Otro personaje que destaca es el homosexual Dani de *A casa dos Lucarios*.

desarrollarán: la ambigüedad y el cambio de identidad del género, la lucha particular de un individuo para solucionar tal conflicto, el cuerpo que se sale de la “norma,” así como el amor y la aceptación. Tal ambigüedad se traduce en la disolución de la dicotomía entre sexo/género que propone Butler, una de las elaboraciones más relevantes del antiesencialismo deconstructivista. Como ya se ha indicado en el Capítulo 3, Butler desafía la común práctica de atribuir etiquetas a una persona con la finalidad de encajarla en una determinada categoría como “hombre,” “mujer,” “homosexual” o “heterosexual.” Así, propone una noción de género que pueda desestabilizar las identidades y terminar con la concepción natural de la heterosexualidad (*Gender* xxix). De manera semejante, mediante sus personajes en *Benquerida*, Moure muestra su acuerdo con Butler en desetiquetar las categorías de género, ya que, como declara su narradora, “[d]ous sexos son moi poucos sexos. Se, polo menos, houbese dezaseis, e puidésemos ter infinidade de combinacións...” (207).

Como consecuencia, la identidad se construye mediante la actuación, llevando a Butler a la concepción de la performatividad del género, noción que retoma en *Bodies That Matter*. Butler insiste en que el género no es un artificio que se pueda cambiar aleatoriamente, ya que ningún sujeto decide sobre su género. Al contrario, es más bien el género el que decide sobre el sujeto (*Bodies* 12). Butler sugiere que la performatividad no puede ser entendida sin ser relacionada con la repetición. Tal reiteración no es efectuada por el sujeto, sino que es la causa que le permite al sujeto construir su condición temporal (12, 95). En *Benquerida catástrofe* la idea de la identidad como un proceso que construye a la persona ininterrumpidamente se podrá ver en los personajes de Adam y Marisa. En el caso de Adam, se subraya que “non elixira o seu cambio” (*Benquerida* 207). Al contrario, es un cambio que se produce a su pesar, ya que nunca había pensado convertirse en mujer (200). Como resultado, tal acontecimiento le produce fascinación y se enorgullece de su “actual condición intermedia” (208).

Para Butler el sexo siempre ha sido género, ya que la identidad se construye a partir de las categorías sexuadas que subordinan al individuo. En este sentido, la identidad es considerada desde una perspectiva posmoderna porque, como apunta Labanyi, “[p]ostmodernist theory deconstructs the concept of unity—and by extension that of identity, in its sense of ‘sameness’—exposing it as a political manoeuvre designed to suppress recognition of difference within” (“Postmodernism” 397). Dicho concepto se acusa en el personaje de Adam, quien es completamente transgresor, de acuerdo con la consideración de Moure de que “[a]s persoas transexuais que están no proceso intermedio, que non son homes nin mulleres, son absolutamente transgresoras, subversivas das identidades” (Moure, Entrevista Cid 4).

El proceso por el que atraviesa Adam es ambiguo, ya que no se hace explícita la manera por la que se convierte en mujer. Asimismo, el juego de la indefinición sexual se materializa en la narración con el continuo juego del género gramatical (Miguélez Carballeira, “Dereito” 119-20). Para seguir profundizando en el cambio que se produce en Adam, recurriré a Frank Lewins, quien, en *Transsexualism in Society: A Sociology of Male-to-Female Transsexuals*, relata el estudio de los micro y macro procesos que tienen lugar usualmente en la conversión de un transexual a una mujer desde un punto de vista social. Lewins hace una distinción entre los modelos sociales que serían aplicables a todos los transexuales (macroprocesos), y los que están relacionados directamente con las interacciones y los sentimientos individuales de cada persona (microprocesos) (69-70).

Lewins establece un esquema con los diversos pasos del macroproceso, el cual es una adaptación de los diversos estados por los que pasa una persona ante la muerte, los cuales son expuestos en *On Death and Dying* de Elizabeth Kübler-Ross: tolerancia de la ansiedad, descubrimiento de información sobre la transexualidad, purga y tardanza, aceptación, reasignación de sexo e invisibilidad (paso referido a la alejación de otros transexuales y la

consecuente incorporación a la sociedad como una mujer). Lewins reconoce lo particular de cada caso, concluyendo que no todos los transexuales pasan necesariamente por todas las fases. Sin embargo, considera que, independientemente de aquellas experimentadas por cada individuo, no se produce una alteración del orden de tales etapas (70).

El proceso de transformación de Adam se produce tan sólo en una quincena. Ése es el tiempo que Adam pasa alejado de Eva cuando ambos, por motivos de salud, tienen que tomar sus vacaciones en lugares diferentes. Ambos comparten problemas de piel: Adam padece de psoriasis, debiendo pasar tiempo al sol, y Eva se aqueja de lupus, teniendo que refugiarse en el frío para que no se empeore su enfermedad. Destaca que Adam enferme de algo relacionado con la piel, ya que, como afirma la voz narradora, “estas cousas da pel son case sempre unha manifestación ao exterior do que nos acontece por dentro” (*Benquerida* 22).

La metamorfosis de Adam empieza después de haber ido a la consulta del doctor Castiñeira y saber de su enfermedad de piel. El brote de psoriasis que sufre es el inicio de su metamorfosis. Desde ese día, Eva nota en Adam un cambio: “Adam miraba cun brillo estraño no ollar, cunha intensidade fogosa, como se estivese encirrado nun corpo equivocado e tivese iniciado o proceso para cambiar de estado e notase que todo no mundo harmonizaba coa súa catástrofe interior” (129). Sin embargo, Adam no nota el cambio que se está produciendo en él hasta el momento en el que Eva se marcha a Londres.

En ese período de tiempo, su transfiguración comienza lentamente. Se puede argüir que la primera fase de Lewins ocurre en la manera en la que Adam canaliza su inquietud, al no saber nada de Eva en tres días. Su malhumor conduce a episodios de histeria, provocados por causas tan simples como el mal funcionamiento de algunos aparatos domésticos como el lavavajillas o la lavadora. En tales acontecimientos, Adam se da cuenta por primera vez de que su cuerpo está cambiando: “O seu corpo resultoulle alleo, horroroso, decrépito” (119). El cambio empieza con la aparición repentina de un pequeño pliegue en la piel donde antes

había unos envidiables abdominales. Después, en su desesperación, Adam intenta pagarle a Eva con la misma moneda al mantener relaciones sexuales con otra mujer, siendo el resultado el no esperado: “[O] corpo de Adam non responde” (150).

Así, Adam pasa tímidamente a la fase de conocimiento de la transexualidad a través del inusual cambio de su cuerpo. Tal transformación parece dictada por lo que escribe Eva en su cuaderno azul. Su poder de moldear a Adam tiene correspondencia inversa con el mito de Adán y Eva, en el que Eva es creada a partir de la costilla de Adán. Además, el propio título de la novela sugiere que, al contrario de la catástrofe provocada por la desobediencia de Adán y Eva, que supuso su expulsión del Jardín del Edén, la “catástrofe” sufrida por este Adam es bienvenida o *benquerida*.

El contenido del cuaderno azul de Eva es relevante en cuanto al cambio que se produce en Adam. Con respecto a las distintas historias que allí aparecen, paso a explicar su relevancia en la novela. Todas ellas comparten el tema de la metamorfosis y de la relación inestable entre el género y el sexo. El texto heterogéneo del cuaderno está compuesto de la historia de una rana, un fragmento de *As mil e unha mañás* con Scherazade como narradora, notas de zoología y leyendas populares. La historia de la rana es antagónica al tradicional motivo de los cuentos de hadas, en los que la princesa besa a una rana, encontrando así a su príncipe azul. En la reescritura de Eva, es la rana la que besa a un hombre, con lo cual empieza a transformarse en algo que desconoce, provocando una posible enfermedad en la piel (92-96). En cuanto a la historia de Scherazade, se hace hincapié en la firmeza con la que Scherazade se enfrenta al sultán, prohibiéndole enamorarse de ella (122-26). Con respecto a la nota de zoología, se refiere a un tipo de gusano marino, *bonellia viridis*, cuyas larvas son asexuales, las cuales se convierten, dependiendo de su suerte, en hembras o machos. Si la larva se establece en el fondo del mar se transforma en una hembra adulta, mientras que otras larvas (la mayoría) entran en contacto con la piel de una *bonellia viridis* hembra adulta,

convirtiéndose en pequeños parásitos masculinizados. De esta manera, el sexo viene determinado por factores ambientales externos y no por factores genéticos (181-82).

En el cuaderno se alude, además, al caso de numerosos peces que son hermafroditas secuenciales y que cambian de sexo en un momento determinado de su vida. En cuanto a las tortugas y cocodrilos, sus crías tendrán el sexo dependiendo de la temperatura en la que sean incubados los huevos. Por último, se da una leyenda popular procedente de Costa de Marfil, titulada *O tesouro que a boca conseguiu*, en la que se relata la historia del cuerpo y el sexo (192-95). Según cuenta la leyenda, los sexos eran independientes al cuerpo, y tenían sentimientos que el cuerpo no compartía, siendo posteriormente el cuerpo subordinado por “aqueles seres máxicos” (195).

Tales historias preludian el proceso por el que pasará Adam y del cual es consciente. Cuando Adam lee el diario de Eva, se da cuenta del poder de la mujer para recrearle: “Teño a seguraza de que, a medida que ía escribindo, sen quero, Eva íame inventando. Como se eu non fose eu, senón unha profecía de Eva. Todo o que ela anotaba sobre min, por moi fantástico que fose, acababa por cumprirse” (204). Desde el momento en el que Eva ya no desea a Adam, éste repudia su cuerpo. Así que Adam constata que “foi experimentando cambios, porque a liña entre a realidade e imaxinación é difícil de establecer” (206).

Esta línea borrosa entre una supuesta realidad y la ficción es la que explica la introducción en la novela de Moure de elementos característicos, a mi modo de ver, de la corriente denominada “realismo mágico,” o lo que ha sido definido por Katarzyna Beilín como “disquieting realism.”⁹ El uso de Moure del realismo mágico obedece a su defensa de la naturaleza, ya que, en *O natural*, Moure arguye que la literatura “evita a natureza a mantenta”; por lo tanto, la naturaleza sólo tiene cabida en los “contornos de sensualidade e

⁹ El término “disquieting realism,” como arguye Katarzyna Beilín, se refiere, al igual que el realismo mágico, a una realidad en la que se funden elementos posibles con otros imposibles, o lo visible con lo invisible, entendido como algo más allá de lo considerado “normal.” En trabajos de esta naturaleza, lo increíble parece real y lo real, increíble (Beilín 187).

realismo máxico” (*O natural* 168). El concepto de “realismo mágico” es acuñado en la década de los veinte por el crítico de arte, Franz Roh, en su ensayo de 1925, *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, para designar una nueva categoría de arte, diferenciándola de otras corrientes como el Expresionismo, Surrealismo y Post-Impresionismo (Parkinson Zamora y Faris 15). Sin embargo, en Latinoamérica tal concepto se refiere, sobre todo en las décadas de los cincuenta y sesenta, a una nueva forma de hacer literatura. El realismo mágico en la literatura se puede resumir en la declaración siguiente de uno de sus máximos exponentes, Gabriel García Márquez, quien reivindica los lazos estrechos entre la llamada realidad y la magia:

[N]unca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad . . . no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real. Una de esas trasposiciones es el estigma de la cola de cerdo que tanto inquietaba a la estirpe de los Buendía en *Cien años de soledad*. Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades tenía de coincidir con la realidad. Sin embargo . . . surgieron en distintos lugares de las Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo. (s. pág.)

Así que el término se usa para describir la prosa de ficción de escritores/as como Miguel Ángel Asturias en Argentina, la escritora chilena Isabel Allende o la mexicana Laura Esquivel. Dichos escritores entretejen un marcado realismo, al representar eventos ordinarios y detalles descriptivos, con elementos fantásticos, tales como componentes derivados de mitos, sueños o cuentos de hadas. Sus novelas quebrantan de diversas maneras algunas de las expectativas al experimentar con el tema, la forma, el estilo y la secuencia temporal,

produciendo una distinción borrosa entre lo que se considera serio o trivial, trágico o cómico y horrible o ridículo (Cuddon 521-22).

En *Benquerida catástrofe*, es evidente la mezcla de elementos fantásticos con otros reales. En algunas ocasiones, los hechos extraordinarios se manifiestan en acciones de la vida diaria, como el aroma a café que percibe Adam un día en la biblioteca en el mismo instante en que Eva preparaba un café, algo no habitual en ella, en la casa de ambos (*Benquerida* 202-03). La ruptura temporal crea una realidad fantástica paralela, la cual inicialmente provoca sorpresa en la persona lectora, pero que finalmente acaba siendo asimilada. Así, el uso del realismo mágico se debe a la intención de la narradora de demostrar que no se puede creer sólo en lo que uno/a da por sentado. A mi parecer, el cambio dramático de Adam constituye un ejemplo sobresaliente de realismo mágico, debido a la rapidez con la que se produce y la manera en la que los cambios producidos son tan visibles. Adam somatiza en sus carnes el rechazo de Eva hacia él, quien lo convierte en alguien como ella: “Adam . . . converteuse en alguén parecido a ela: primeiro somatizou, como fan as mulleres . . . logo comezou a preocuparse pola pornografía e a violencia, e sentiuse como unha embarazada ou unha velliña. Despois chegou, ao seu pesar, a impotencia, e, en fin.... ” (206).

Tan pronto como ocurre la impotencia de Adam, se produce su aceptación de su situación. Aunque el doctor Castiñeira recomienda la reasignación de sexo como parte de su cambio, Adam no la cree necesaria: “O meu corpo é meu . . . Canto máis muller me sinto, máis vexo o cambio de sexo como unha ablación” (208). Por consiguiente, Adam pasa directamente a la última fase de Lewins: la de su incorporación a la sociedad como una mujer. No obstante, Adam no desea que se le encasille:

Nunca ensina a ninguén a carta de identidade porque a pon nerviosa que a clasifiquen e cando len o nome de Adam . . . Calquera dos seus datos non *a* definen, non *a* conteñen. Non só o sexo. Por exemplo, en canto len que ten corenta e dous anos,

esperan que sexa unha persoa estábel . . . Nada do que pon alí é certo: nin home, nin feito, que Adam ten a sensación de rebordar as etiquetas todas e séntese tan a gusto a medio facer. (Énfasis mío 207)

Marisa, la nueva pareja de Adam, es también un personaje transgresor que acepta a Adam, sin importarle que “sexa diferente” (208). La primera vez que ve a Adam es en la consulta del doctor Castiñeira donde trabaja como enfermera, momento en el que le impacta su belleza física y se sorprende con el cambio que se produce tan sólo quince días después: “[E]ra o típico tío que está moi bo . . . e agora está así como fondón... Non, como celulítico, con aire de señora” (178). Tras el desconcierto inicial, Marisa es presa de un profundo sentimiento, olvidando si el ser amado “era el ou era ela” (218), si Adam o Mada. La indefinición de Adam es reforzada por el deseo que siente Marisa, por lo que el cambio de Adam no está terminado: “Adam non cambiou, Adam está a cambiar. Non sabemos onde vai mais sabemos que o seu corpo, o corpo singular de Mada, está disposto para o pracer” (224).

En consecuencia, el proceso que describe Lewins ayuda a comprender la transexualidad de Adam, cuya evolución particular en su conversión de hombre a mujer refleja lo que Lewins designa microprocesos. Tales procesos se concentran en el entendimiento que cada persona tiene de su situación (Lewins 110); se enfocan en la confianza del individuo al presentarse ante la sociedad como una mujer en situaciones de la vida cotidiana. Aspectos como la consideración propia del cuerpo, así como el uso de ropa de mujer, tienen un papel importante en la persona. La noción de performatividad, referida al transexual que mantiene su identidad como mujer e intenta asegurarse de que la gente le asigne el género adecuado, es la manera más productiva para que un transexual entienda la tarea de vivir como mujer. Tales hechos se relacionan, por tanto, con la interacción y llevan a la idea de que el éxito no reside sólo en la apariencia física (Lewins 28, 112, 115). Adam es amado por Marisa, quien no cuestiona su apariencia. No obstante, Adam/Mada no desea que

se le asigne una marca de lo que es su identidad. Tampoco necesita de una operación o de un tratamiento hormonal para afirmarse como mujer. Solamente desea ser ella misma (*Benquerida* 208).

Otro de los elementos que desconcierta a la persona lectora y que contribuye a la inseguridad con respecto a lo que parece “estable” es la estructura propia de la novela, la cual está dividida en treinta y ocho capítulos. Designados con números que a primera vista no tienen nada en común, tras un examen más atento son reconocibles como números primos. En *Benquerida* aflora la voz de una narradora “moi pizpireta” (Moure, Entrevista Cid 2). Se trata de una voz que incordia constantemente a la persona lectora, dirigiéndose directamente a él/ella para darle consejos, así como para juzgar situaciones y expresar con fuerza sus opiniones. Dicha voz da recomendaciones, por ejemplo, sobre cómo leer y dónde se puede leer *Benquerida catástrofe*, abriendo “amodo o pano para que comece a farsa” (27). Advierte que se debe leer sin prejuicios y entrar “coa alma espida, disposto a entregarte” (28). Invita a gozar de la vida antes de que suceda algo insospechado y desmorone lo que se da por fijo o estable (32). De esta manera, Moure obliga a que, desde la posición de la persona lectora, se cuestionen las normas que dictaminan a la persona en base a su actuación o su discrepancia con respecto a las etiquetas impuestas.

Como se ha notado, Eva tiene mucho que ver en la transformación de Adam, ya que va moldeando su persona sin darse cuenta mediante lo que escribe en su diario azul. A propósito de este hecho, Moure introduce otro tema de gran relevancia: la cualidad subversiva de la escritura femenina. Al moldear Eva a Adam a través del acto de escribir, se muestra el poder de tal escritura para subvertir los papeles tradicionales.

En lo concerniente a la escritura femenina, Moure ya demarcaba las diferencias entre hombres y mujeres en su ensayo, *A palabra das fillas de Eva* (2005). Allí destaca la intención de recuperar una visión del mundo específicamente femenina que se vea plasmada en un

lenguaje y en una literatura diferenciales, inclinándose a creer positivamente en la existencia de una literatura femenina de carácter disidente y alternativo. Argumenta que tal subversión proviene de la inclusión en los mundos narrados de un punto de vista ausente de la historia oficial. Añade que la fuerza de la palabra es muy poderosa en la subcultura femenina, dado que las mujeres son las depositarias de la palabra. El discurso que incita a la subversión sería, declara, “metalingüístico, metaliterario, anticientífico, anticapitalista, antipatriarcal, antiuniformizador . . . en favor dos valores tradicionais da cultura feminina, do valor universal da palabra, . . . un discurso que se deixe invadir pola tenrura . . . para dar, dunha vez por todas, toda a importancia simbólica posible ao discurso silenciado das mulleres . . .” (*A palabra* 115).

A palabra está estructurado en cuatro partes con títulos muy sugerentes: “A palabra perdida,” “Linguaxe feminina fronte a linguaxe masculina,” “Usando a linguaxe para cambiar o mundo” y “Depositarias da palabra.” Mediante tales ensayos, Moure otorga voz a las experiencias íntimas de las mujeres. Esta insistencia en reivindicar los asuntos femeninos se palpa en el hecho de que *A palabra* abre con la descripción de una mujer que da a luz, tema que no es casual, ya que utiliza el nacimiento de un bebé como metáfora del “parto” del conocimiento. Dar vida es, para Moure, un acto de discurso (27), puesto que asegura que “[a] palabra das mulleres debe atenderse porque compón unha testemuña obvia dunha cultura minorizada, desprestixiada, que non conta. . . . O valor da palabra liberada é un valor da cultura de mulleres que pode mellorar o mundo . . .” (113, 115).¹⁰

Las diferencias entre una escritura femenina y masculina no radican sólo en aquellas originadas por los condicionamientos sociales o culturales, sino que también aluden a las

¹⁰ Como ha apuntado Miguélez Carballeira, la diferencia del género en el lenguaje o la posibilidad de una estética femenina en la escritura es un tema desarrollado ampliamente en *A palabra* y presentado como una recurrencia en las novelas de Moure. Dicha temática ya había sido estudiada con profundidad por Queizán en *Evidencias* (1989) y *A escrita da certeza* (1995), obras que, sin embargo, se suman al silencio que rodea la obra de la misma (“Inaugurar” 83-84).

específicamente relacionadas con la naturaleza de la mujer. Para Moure, la existencia de una literatura de mujer no tiene una relación directa con el cuerpo de la persona que escribe. Consecuentemente, sostiene que una literatura femenina es aquella en la que existe una voz transgresora que emerge en el arte literario dominante, presentando experiencias propias de las mujeres (Moure, Entrevista *Prazadasletras* s. pág.). Es por lo que Moure libera la palabra de las mujeres mediante la inclusión, de manera abierta y sin tabúes, de temas como la descripción arriba mencionada del parto de una mujer (en *A palabra*), de la menstruación (en *Herba* 131-32) o de la sensualidad interminable que desprende el personaje de Hélène, también de *Herba*.

La reivindicación de una literatura escrita por mujeres como expresión de la subjetividad femenina recoge, a mi parecer, algunas de las propuestas que en torno a la llamada escritura femenina han proporcionado los trabajos de Cixous e Irigaray. De acuerdo a Cixous, la escritura femenina es difícil de definir y debe ser concebida como una voz transgresora que supere el silencio. Define la feminidad en la escritura como un trenzado de escritura y voz que hace “jadear el texto” (54). Aún más, considera que la escritura debe nacer a imagen y semejanza del cuerpo y de la sexualidad, los cuales no deben ser ocultados, ya que, cuando se produzca una liberación del cuerpo, se puede articular infinidad de significados: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación . . . Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra” (58, 61). Al “escribirse” la mujer, escribe sobre mujeres, al tiempo que atrae mujeres a la escritura de la cual han sido apartadas, liberando el inconsciente reprimido por el patriarcado (56).

Por consiguiente, un texto femenino es, en el sentido elaborado por Cixous, subversivo, dado que la mujer debe “escribirse” para crear una escritura nueva que conlleve a cambios en su historia. La reapropiación por la mujer de su cuerpo produce una escritura,

como la de Cixous, rica en metáforas maternas por la proximidad de la mujer con lo materno, arguyendo Cixous que sólo a través del cuerpo de la madre puede la mujer llevar a cabo la escritura. El acto de escribir es concebido como dar a luz y la leche materna es una “tinta blanca,” ya que en la mujer siempre existe algo de la madre que repara y alimenta: “En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca” (56-57). De modo que, para Cixous, el deseo de escribir se equipara al deseo de dar a luz, encontrando la lengua y la escritura su propia expresión a través de la maternidad. Tal concepción del cuerpo y del texto como elementos que se entrelazan hará su aparición también en la narrativa de Moure.

También cabe resaltar que, tanto para Cixous como Moure, los hombres pueden escribir textos marcados por la feminidad, ya que la noción de lo masculino y lo femenino no se basa en el sexo biológico. De ahí que la escritura femenina, ya sea practicada por hombres o mujeres, permita la incursión del otro y toma como base lo corporal, borrando así las fronteras entre naturaleza y cultura.

El trabajo de Cixous ha causado cierta controversia en su intento de establecer una diferencia entre la escritura masculina y la femenina. Defiende un tipo de escritura que ella misma profesa, que consta de experimentos literarios en los que mezcla ensayo con poesía y ficción, y en los cuales se produce una transgresión de las reglas sintácticas y semánticas (Boulous Walker 138-39). Tales características salen a relucir también en las teorías de Irigaray, quien propone que la escritura femenina se debe reformular mediante el cuerpo, el deseo y la sexualidad. Defiende en los siguientes términos la existencia de una escritura femenina:

I am a woman. I write with who I am. Why wouldn't that be valid, unless out of contempt for the value of women or from a denial of a culture in which the sexual is a significant subjective and objective dimension? But how could I on the one hand be a

woman, and on the other, a writer? Only those who are still in a state of verbal automatism or who mimic already existing meaning can maintain such a scission or split between she who is a woman and she who writes. (*Je, tu, nous* 53)

Por consiguiente, Irigaray, como elucida Margaret Whitford, enfatiza la necesidad de crear un nuevo lenguaje y una nueva sintaxis que distancien a la escritura de las reglas preestablecidas y que permitan, al mismo tiempo, la entrada de la mujer como sujeto al ámbito de la lengua, identificada con la madre (*Luce* 45). Subraya Irigaray que el lenguaje femenino es, como el deseo, un elemento de especificidad de la mujer que irradia de la totalidad del cuerpo femenino, siendo, por tanto, plural: “Her sexuality, always at least double, goes even further: it is *plural . . . woman has sex organs more or less everywhere. She finds pleasure almost anywhere*” (*This Sex* 28). Sosteniendo que el deseo de la mujer no “habla” el mismo lenguaje que el deseo masculino (*This Sex* 24-25), Irigaray señala la necesidad de forjar un nuevo lenguaje que no ofrezca una visión falseada de la subjetividad de la mujer:

We must also find, find anew, invent the words, the sentences that speak the most archaic and most contemporary relationship with the body of the mother, with our bodies, the sentences that translate the bond between her body, ours, and that of our daughters. We have to discover a language [*langage*] which does not replace the bodily encounter, as paternal language [*langue*] attempts to do, but which can go along with it, words which do not bar the corporeal, but which speak corporeal. (“The Bodily Encounter” 43)

Mediante dicho lenguaje, considera Irigaray que se puede producir la reivindicación del cuerpo de la mujer del estado de objetivación al que ha estado reducido por el falogocentrismo: es decir, el orden simbólico androcéntrico inscrito en el lenguaje. Como

hace destacar: “Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters” (*This Sex* 23).

Las características subrayadas por Cixous e Irigaray con respecto a una escritura femenina también se hacen evidentes en la producción de Moure. Para ella, la posibilidad de construir un nuevo mundo a través de un lenguaje que pueda cambiar la historia y reivindicar el papel de la mujer oculto por el patriarcado es fundamental. La creación de una lengua femenina es uno de los hilos conductores entre varias obras suyas, tales como *Herba moura*, *A xeira das árbores*, *A palabra* y *Outro idioma é posible*. En este último ensayo, Moure medita sobre la posibilidad de utilizar una lengua internacional auxiliar artificial en detrimento del inglés, que sea inventada para todos los hablantes del mundo sin perjudicar a ninguna lengua o cultura.

El tema de la invención de una lengua artificial sobresale en *Herba* mediante Hélène Jans, como pretexto para demostrar lo infructuoso de las empresas de diversos filósofos de la época, como Francis Bacon o René Descartes. Cabe recordar que Descartes, debido a sus teorías, que otorgan primacía a la razón, es considerado por el feminismo como el “culpable” del papel subordinado que la mujer ocupa en la historia. Hélène, la amante de Descartes, prefiere no pasar a la historia por inventar una lengua artificial, cuya valía incluso es reconocida por el propio Descartes antes de morir. Al contrario, quiere pasar su historia, su particular legado de un lenguaje universal femenino, mediante el baúl familiar.

En *Herba*, “un canto al *carpe diem*” (Moure, Entrevista *Gara* s. pág.), Moure defiende las pasiones frente al mito de la racionalidad que representa Descartes, presentando la historia extraordinaria de tres mujeres. Dos de ellas provienen del siglo XVII: la reina Cristina de Suecia y la botánica, curandera, matrona y bruja, Hélène. Estos dos personajes son históricos, tratándose de mujeres que dejaron una huella real en la vida del filósofo francés. La tercera mujer es del siglo XXI: la doctoranda Einés Andrade, quien investiga la vida de Hélène. De

ahí que en la novela se produzca una contraposición entre el ser humano que rezuma pasión y sentimiento, frente a los preceptos de la filosofía racionalista de la que Descartes fue cabeza visible, declarando Moure con respecto a sus personajes femeninos que “as verdadeiras filósofas son elas” (Moure, Entrevista *Vieiros* s. pág.). Según Lidia Mesas Gómez, Cristina, Hélène y Einés comparten el don de la sabiduría, lo que da pie a Moure de plantear diversas formas de saber alternativas, evidenciándose la necesidad de la mujer de construir su propio universo, ni más ni menos válido que el masculino (2). Asimismo subraya Vilavedra que Moure sitúa a la persona lectora en dos posiciones opuestas con respecto al conocimiento: por una parte, está la canónica, racional y masculina; por otra, está la alternativa, la cual es anónima, informal, empírica, intuitiva y femenina (“Herba” 332).

Tal dicotomía viene representada en la novela sobre todo mediante las figuras de Descartes y Hélène. Ésta última pertenece a un colectivo de mujeres castigado en su tiempo, el de las curanderas o “brujas,” consideradas peligrosas por poseer un conocimiento alternativo que se escapa de los cánones de la medicina tradicional. De baja condición social, Hélène muestra un conocimiento inusual para una mujer de su tiempo: sabe leer y además domina el francés. De forma paralela, aprende desde niña el oficio de su padre, boticario de profesión. Hélène sabe que puede llevar a cabo un trabajo equiparable al de los hombres más afamados de su tiempo, jurándose a sí misma dedicar su tiempo a aprender, hacer teorías y nunca más ser “filla de boticario, nin criada de libreiro, nin amante de filósofo” (*Herba* 192). Cuando pierde a su hija de cinco años, Francine, en vez de sumirse en una profunda depresión decide aprender, hecho resaltado por la voz narradora, que toma la perspectiva patriarcal de una forma irónica, debido a la rareza del acontecimiento: “É unha muller, . . . está a ler. E non le relato de amores nin versos procaces, que le unha obra médica. Algo malo quererá aprender lendo no libro. Ou algo malo terá feito e estará a ver como agochalo” (116).

Sostiene González Fernández que, como botánica, Hélène representa la asociación tradicional de la mujer con la naturaleza y, por tanto, confecciona una medicina de las mujeres que concibe el cuerpo y el alma como una unidad (*Filosofía Internáutica* s. pág). Basándome en la lectura de González Fernández, propongo que Hélène desafía el binario tradicional de naturaleza/cultura, reivindicando una medicina de mujeres. Hélène no sólo atiende los partos, sino que también cuida a las mujeres que acuden a ella con males del cuerpo o de amor. De ahí que represente todo lo que Descartes rechaza: el empirismo y los sentimientos.

Es por lo que las teorías cartesianas son cuestionadas constantemente, bien poniendo en duda un razonamiento que separa el alma del cuerpo, bien mostrando los errores en clave paródica: “A alma, tan pura e racional, tan asténica, tan controlada ela, venderíase ao mesmo Diaño a cambio de facerse lóbulo de orella, peito, axila, lingua, beizo...” (*Herba* 170). Las teorías de Descartes sobre la separación del alma y del cuerpo explican su distanciamiento ante “las pasiones mundanas” y su incapacidad de amar a Hélène como ella hubiera anhelado: “[E]l só podía aceptar un amor que saíse da cabeza, da alma como el dicía, que era o amor do corpo o que lle parecía algo deshonesto e menor” (190). El error en el razonamiento se hace más dramático tras la muerte de escarlatina de Francine, la hija de ambos. Después de tal suceso, Hélène no desea saber nada más de Descartes, quien para ella es un ignorante “que aseguraba que a mente racional podía dominar as forzas da natureza...” (215). Hélène desafía así el conocimiento canónico tanto de Descartes como de Bacon, éste último definido como “pailán” o tonto (275).

En la contestación por parte de Moure de las dicotomías tradicionales, más importante aún es la elección de Cristina, Hélène y Einés por lo privado y no lo público: Cristina renuncia a la corona para poder vivir sin ataduras; Hélène rehusa el mecenazgo que Cristina le ofrece y, por ende, la posibilidad de alcanzar fama y pasar a la historia como creadora de

una lengua artificial, y Einés abandona la idea de llevar una vida académica en aras de la escritura libre y la apertura de su herboristería (Vilavedra, “Herba” 333). La decisión de las tres mujeres de rebelarse contra lo impuesto, a la edad de veintisiete años, acontece al ser ellas empujadas por un determinado momento en sus vidas. Las tres descubren la necesidad de vivir al máximo la vida tal como una desea. La “hora de ser Héléne” llega en el momento en el que ésta decide fugarse con Francine ante la inminente decisión de Descartes de apartarla de ella (*Herba* 206). En cuanto a Cristina, elige abdicar en su tío el trono de Suecia, mientras que Einés se resuelve a contar la historia no oficial de su familia (398). Einés decide sacar a la luz la totalidad del valioso legado de Héléne reunido en un herbario, donde explica las cualidades de cada planta, y en el *Libro de mulleres*, que se presenta a pedazos en una mezcla de géneros mediante la estructura del *patchwork*.

La técnica del *patchwork* aparece ya en *A palabra*, volviendo a destacarse en *Benquerida* y *O natural é político*. En *Herba*, se manifiesta mediante cartas personales entre Cristina y Héléne, recetas provenientes del libro de ésta última, poesías, correos electrónicos y apuntes relacionados a una supuesta tesis doctoral de Einés, así como recetas de cocina de Olaia Pereiro, la tía de Einés. Con respecto a esta novedosa estructura dice Moure: “Ao utilizar a estrutura de *patchwork* pensaba en transmitir a impresión de historia da vida cotiá, onde todo se mestura . . . En todo caso, estas estruturas son para min habituais . . . Coido que, a estas alturas, non podemos seguir escribindo as historias lineais do XIX” (Moure, Entrevista personal s. pág.). Tal técnica subraya el carácter alternativo del saber, el cual es hilvanado por una voz, en principio desconocida, que se descubre al final como la de Einés (Vilavedra, “Herba” 332). Como Penélope, Einés es la tejedora de la historia, la que rescata del olvido la vida de sus antepasadas, siendo cada pedazo de la “colcha” una contribución a una historia paralela no canónica y, sin embargo, igual de verdadera y válida. Tal y como señala Blanco, la figura de la mujer que teje es recurrente a lo largo de la historia en diversas

representaciones artísticas, dada la relación de las actividades domésticas con el sexo femenino. Es evidente que la mujer tejedora posee una carga simbólica que alude a la creación, conservación y multiplicación de la vida, como se revela no sólo en el mito de Penélope sino también en los de Aracné, Helena o Atenea (Blanco, *Mulleres e independencia* 249).

La reticencia de Moure de hablar de “géneros” y referirse solamente a las “historias” (Moure, Entrevista Vilavedra s. pág.) se evidencia en su reivindicación de los géneros menores que utiliza en *Herba*. Sostiene que éstos constituyen la amalgamación de las versiones parodiadas de otros géneros que sí son canonizados. De ahí que la persona lectora acuda a las máximas inconclusas de la reina Cristina, al recetario de Héléne no dado a conocer, o a los apuntes de la tesis frustrada de Einés, que conforma en última instancia el libro (Miguélez Carballeira, “Inaugurar” 79). No obstante, la estructura desordenada es sólo aparente, ya que en la primera parte de Cristina se intercalan sólo los escritos de Héléne y en la segunda parte de Héléne se incluyen los poemas de Einés, así creando un orden interno. Dicha estructura coadyuva a una sensación del desorden de lo cotidiano, de lo irracional de la vida que se debe de vivir al máximo, como predica Héléne en reiteradas ocasiones.

La elección de Héléne de contar su historia mientras atiende un parto, llevando algo tan privado a la luz, a lo público, no es casual. De manera semejante al inicio de *A palabra*, la metáfora del parto en *Herba* posee una gran relevancia, ya que da lugar a una literatura/escritura femenina que refleja las experiencias de las mujeres. Al atender el parto, Héléne desvela su historia en una especie de “parto intelectual.” Considera que es necesario crear un recetario que incluya lo que, en su opinión, ni siquiera es considerado por los sabios:

Os sabios afirmaron que as mulleres se definen pola escuridade, a debilidade, a frialdade e a humidade, que di un tal chamado Hipócrates, moi reputado, que o carácter da muller depende da súa matriz . . . E non pode estrañar que, con médicos

tan revenidos, as mulleres non queiran . . . ser recoñecidas por quen tan mal delas pensa, e prefiran ser examinadas doutras mulleres. (97-98)

Por lo tanto, la obra de H  l  ne es un trabajo específicamente para las mujeres, y para las enfermedades y los cuidados específicos que éstas requieren durante la menstruación, el embarazo, el parto o el aborto. Sus recetas no sólo utilizan las sustancias que “mentan os sabios Plinio, Hipócrates, Galeno, Avicena, Rhazes e outros” (99), sino que también usan los remedios empleados por las abuelas, los frailes de conventos, las matronas, los curanderos o las brujas blancas (99). De ahí que las hierbas, empleadas como remedios, representen una faceta exclusivamente femenina, siendo las mujeres las poseedoras de un conocimiento alternativo muy rico. Aparte de las hierbas, otros elementos propios de la mujer, como los remedios que incluyen la leche materna como base, forman una parte importante de tal conocimiento.¹¹

De especial relevancia son los aromas, que cumplen en el texto una función mágica. Además del olor a frambuesa, el cual produce diversas reacciones de índole sensual, la presencia de una mezcla de las más exquisitas fragancias de la vida cotidiana significa que algo positivo va a acontecer. Son aromas que desprenden olor a “vainilla, a canela, a terra mollada, a café acabado de facer, a po voando nunha raiola de sol, a castaña asada, a can mimoso, a mexo de bebé, a t   de pétalos de rosa, a pel dos brazos en día de calor, a folla de libro vello; un aroma . . . que non se asemella a ningunha outra cousa” (220).

De manera análoga, existe un olor especial que desprende la casa de H  l  ne. No es fortuito que el espacio de la casa simbólicamente venga asociado a la mujer, al tiempo que es considerado como depositario de toda la sabiduría y el conocimiento; es decir, de la tradición misma (Cirlot 153). El olor que emana de la casa de H  l  ne está compuesto de interminables

¹¹ Ya en *A palabra*, Moure mencionaba con desencanto la idea errónea de la lactancia materna como algo pasado, promulgando su aceptación como natural. Sostiene que llega para la mujer el momento de “ser fonte,” aceptando el hecho de aproximación a la naturaleza (37-39). De tal compromiso nacen sus aportaciones a la literatura infantil: *Eu tamén son fonte* (2008) y *Mamá, ti si que me entendes* (2009).

elementos naturales, entre los que destacan el limón, el tomillo, la menta, el agua de lluvia, la morriña, la regalicia, las risas que salen del vientre, y un sinfín más (243). Dada tal riqueza en fragancias, se puede argüir que su casa encierra la totalidad del conocimiento considerado no racional, que después pasará al baúl que lega a las generaciones venideras, del cual emanan también olores naturales y mágicos.

En cuanto a Cristina, resulta ser un personaje clave en *Herba*, puesto que es mediante ella que Moure canaliza su visión sobre la maternidad. Es definida como “unha muller definitivamente non moi agraciada, con aire de peixe e un pouco marimacho, insegura, irascible, unha muller que sempre se sentiu fóra de sitio, coma árbore chantada en xardín alleo, nun lugar onde non lle correspondía” (238). Cristina es una mujer sabia, promiscua y bisexual, cuya privilegiada situación de reina de Suecia no es un impedimento para que consiga lo que ella realmente desea. Mediante Cristina, Moure afirma que la identidad entre mujer y madre es una falacia, dado que no constituyen categorías intercambiables. Considera que la maternidad no es un proyecto mediante el cual las mujeres pueden conseguir una existencia “completa,” describiendo tal creencia en *A palabra* como uno de los “máis fortes mitos da nosa cultura, mito recente e burgués onde os haxa” (29-30). Es relevante que la abdicación de Cristina venga motivada por su negación a ser madre y vivir bajo los tradicionales parámetros de la corte sueca, que estima que “o negocio dunha raíña ten que ser reinar, o que inclúe parir novos reis, e non divertirse, nin experimentar sensacións prohibidas, nin moito menos estudar ou escribir. É que o de escribir tamén ten pecado...!” (*Herba* 29).

Por su parte, Einés es la última descendiente de una familia de mujeres: “[U]nha caste de mulleres impetuosas, mulleres de armas tomar, que son aquelas contra as que non se deben tomar nunca as armas . . . ” (378). Einés muestra numerosas similitudes con Moure, puesto que no fuma, hace yoga (429), y es ecologista, entregando, por ejemplo, a su supervisor de tesis notas en papel reciclado. También, de la misma manera que Moure nace “cando os

astronautas comezaban a explorar a Lúa; de aí véñenme o espírito soñador e as gañas de ir por libre,”¹² Einés nace en 1969, año en que el hombre pisa la luna, recibiendo como regalo de sus tías en su bautizo el apellido Andrade en honor a la torre de los Andrade de Pontedeume. El apellido es lo único de los hombres que sus tías desean para Einés, ya que “ningún home a vai recoñecer como propia” (339). La razón de tal elección viene dada por los estereotipos de los que son objeto las mujeres: “[O]s homes din que nós somos volubles, alborotadoras, suspicaces, pusilánimes e medosas... Que a nena sexa firme, tranquila, sincera, forte e atrevida coma un home,... que as virtudes das mulleres xa llas aprenderemos nós, que para iso as temos todas” (350). En un momento de sus investigaciones doctorales, Einés decide dar un giro total al centrarse en la amante del filósofo, Hélène. Desea probar las influencias que Hélène pudo ocasionar en el pensamiento tardío de Descartes, así como su posible incursión en la creación de una lengua artificial, cuyo esbozo se encuentra entre los papeles recuperados de un baúl en su desván.

La imagen del baúl familiar en el desván tiene marcadas implicaciones simbólicas. Como explica Colmeiro, representa el legado del pasado y de las raíces, donde se encuentra una mezcla de lo positivo, lo negativo, lo anhelado, lo prohibido, lo desconocido y lo misterioso. Colmeiro también subraya que el baúl es el lugar donde se alberga un pasado olvidado de forma oficial (*Memoria* 115-17). Por lo tanto, constituye un receptáculo de memorias, cuyos diversos elementos servirán a Einés para tejer unas páginas de historia ignoradas, silenciadas, desconocidas y olvidadas en el lugar más secreto de la casa. El baúl tiene fuertes resonancias con la caja mitológica de Pandora, de la cual escapan todos los males del mundo, excepto la esperanza.¹³ Al contrario de lo que sucede en el mito, en *Herba* es relevante que todo lo que se ha ido guardando en el baúl, que irá saliendo a lo largo del

¹² La única biografía autorizada por la autora es la publicada en la Biblioteca Virtual Galega, <http://www.bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=TerMoure1&alias=Teresa+Moure&solapa=biografia>.

¹³ En la mitología griega, Pandora es creada como castigo a Prometeo por haber robado a Helios las semillas de la luz. El atributo de Pandora es inicialmente una pequeña tinaja, la cual se convierte en una caja en las representaciones iconográficas del Renacimiento (Mulvey, “Pandora” 61).

texto para ver la luz del presente, tenga un carácter positivo. La curiosidad que mueve a Einés obtiene su recompensa, ya que le da la posibilidad de reconstruir el pasado de su ascendencia.

En *Herba*, el baúl es el medio por el que las mujeres de la familia transmiten su historia. A través de la miscelánea de textos que contiene—partes de diarios de sus tías, o los poemas que Einés escribirá en el futuro—, la persona lectora conoce a la familia de Einés y su línea matrilineal. Einés vive con su madre Livia, sus tías Carmen y Olaia, su abuela Carmen y su bisabuela Aniceta, las cuales representan diversas tipologías de mujeres. Su bisabuela, Aniceta Vilamelle, con claras similitudes a Héléne en cuanto a su creencia en el amor libre, es una mujer de fuertes convicciones republicanas. Mediante el baúl, Aniceta lega a sus hijas su carnet de afiliada al partido comunista, junto con un hatillo de cartas de amor de su segundo marido, Camilo. Como contrapunto, doña Carme—madre de Olaia, Carmen y Livia—es una mujer dominante, con fuertes principios religiosos y retrógradas sobre las relaciones sexuales, quien considera que la mujer no puede gozar de su sexualidad y quien proporciona una desmesurada importancia a la virginidad. Doña Carme no permite que su hija Carmen se case, para que pueda cuidar de ella hasta sus últimos días.¹⁴ Como resultado, Carmen es una mujer frustrada por no poder ser madre, considerando, por tanto, que la llegada inexplicable de Einés es su oportunidad de cumplir su sueño. En cuanto a Livia, es una mujer ingenua, un poco “parviña” e inocente (*Herba* 326), hasta que se convierte en una mujer afianzada una vez que es madre. De ahí que su contribución al baúl sea una carta de crítica a la moral y a las buenas costumbres, dirigida a la Sección Femenina.

El baúl también contiene el *Libro de mulleres* de Héléne, antepasada de Einés, aunque no de sangre. Héléne acoge a una bebé cuya madre, amiga de ésta, muere en el parto. La niña es llamada Agnes: es decir, Inés o Einés. Es significativo que para Héléne lo más importante

¹⁴ En este sentido, *Herba* tiene puntos en común con *Como agua para chocolate* (1989) de la mexicana Laura Esquivel. La historia se estructura en torno a la viuda Mamá Elena, quien tiene tres hijas: Rosaura, Gertrudis y Tita. Cuando Tita y Pedro se enamoran, mamá Elena prohíbe terminantemente una posible relación, dado que Tita, como la más pequeña de sus hijas, debe seguir la absurda tradición de no casarse para cuidar de su madre hasta el día de su muerte (Esquivel 13-14).

sea transmitir los conocimientos, pero no necesariamente a la gente unida por la sangre: “Eu falo de natura, do saber sobre a terra da que veño e que me cubrirá, que para iso tanto ten que sexan fillos do meu ventre ou do ventre doutra os que mamen o meu saber . . . ” (287). La conexión de Einés con Héléne se refuerza aún más al heredar Einés los dones sobrenaturales de Héléne, evidentes en diversos episodios de realismo mágico vinculados a Einés desde su concepción y nacimiento.

Tras su nacimiento, Einés es limpiada como una cría más por la gata de la vecina que acababa de parir. De tan inexplicable suceso, Einés hereda ciertas características asociadas a los felinos, como el espíritu soñador y las ansias de libertad ya que los gatos son relacionados comunmente a las brujas y la magia. Además, las circunstancias que rodean la concepción de Einés son muy imprecisas, no sólo para la persona lectora sino también para la propia familia de Einés, que no considera que Livia hubiera tenido una experiencia carnal. De hecho, atribuyen la concepción a un suceso mágico: “[A] natureza e a esencia de Einés remitiu, xa para sempre, na memoria colectiva dos seus coetáneos, a un suceso inexplicable, deses aos que non convén andar dándolles voltas” (343). No obstante, se hace alusión a un hombre, que según lo que suponen las demás, forzó a Livia a mantener relaciones sexuales. Desde su ingenuidad, Livia cuenta a su familia que ofreció un té de frambuesa a un desconocido que llega a la casa, sin poder acordarse por completo de lo acontecido.

Tal situación remite a un suceso mágico acontecido a una antepasada de Einés siglos atrás, ya que dicho olor a frambuesa, embriagador y sensual, es el mismo que se respira en Amsterdam el 14 de abril de 1665, inmediatamente después del primer y único encuentro de Cristina con Héléne tras la muerte de Descartes. El olor ocasiona cambios inexplicables tanto en la naturaleza como en el comportamiento de la gente, a la que le entra una felicidad inusitada cuando “[u]nha nube, probablemente tóxica, invadiu a vila, os campos próximos e a costa impregnándoo todo dun forte cheiro a framboesa” (267). Repentinamente las hembras

de todas las especies están en celo, provocando que la gente no consiga dormir en toda la noche en medio de una inesperada fiesta.¹⁵

El aroma a frambuesa también proviene del baúl, provocando la atención de la Einés bebé, quien sube al desván por primera vez a gatas, atraída por una embriagadora mezcla de aromas (347). De tal visita, la pequeña pronuncia su primera palabra, “Agnes,” la cual, una vez traducida al gallego como Einés, se convierte en el nombre de la pequeña, estando todas las mujeres de la casa de acuerdo, como si de un hecho mágico se tratase. Desde ese momento, las visitas de Einés al desván son continuas. En una ocasión, Einés percibe infinidad de aromas, incluido el olor de frambuesa, sabiendo que “estiveran alí esperándoa” (360) para explicarle el sentido de su vida. Sabiendo que debe escribir para rescatar la memoria de las mujeres invisibles, Einés empieza un recetario titulado *Herba moura*, nombrado así por una planta misteriosa y mágica. De esta manera, se suma a la vieja tradición familiar de mujer curandera, “argallando un herbario onde almacene o meu saber da vida . . .” (394). Dado que, como Héléne, Einés no pretende conseguir la fama, decide abandonar la tesis y hacer lo que realmente desea; es decir, abrir una herboristería para hacer difundir la herencia de Héléne por el mundo y refutar la creencia de la maldad inherente en el saber alternativo, por el que muchas “brujas” fueron condenadas: “[C]onseguir que o arrecendo de Héléne se expanda polo mundo, a ver se varremos dunha vez o cheiro a carne queimada que aínda nos persegue dende a súa morte” (441). Einés mete en el baúl el final de su recetario, en el que recomienda: “Aproveitade, pois, o día, e tomade a lectura cunha infusión de framboesa á que debes botar unha man de herba moura . . . e aproveitar de ter, coma a herba moura, mala reputación para facer que as noites de lecer duren máis cós días de traballo” (441-42).

¹⁵ Tal episodio también recuerda a *Como agua para chocolate* de Esquivel, en la que la protagonista Tita transmite con la comida sensaciones al resto de la gente. En cierta ocasión, cocina codornices con pétalos de rosa, produciendo una sensualidad imparable en los comensales, quienes entran en un estado de celo sexual y felicidad irreprimible. Tal efecto se hace evidente especialmente en su hermana Gertrudis, quien huye con un general de la Revolución Mexicana, dejando tras de sí una nube rosada (Esquivel 51).

La reivindicación de Moure a través de Hélène y Einés de la validez del saber alternativo y la importancia de su propagación por medio de la recuperación de la historia se hace palpable también en *A casa dos Lucarios*, única incursión de Moure hasta la fecha en la literatura juvenil. Puesto que *A casa* versa sobre la reconstrucción del pasado de la familia de los Lucarios, el texto se centra en una pareja, Rosa y Chicho, quienes, después de trasladarse de un lugar a otro, terminan estableciéndose en 1945 en Ferreira, lugar donde muere la tercera hija de ambos, María Celeste. En la historia de este clan se van incorporando los cambios sociopolíticos del siglo XX: la represión de la posguerra, la emigración, la urbanización del ámbito rural, la llegada de los electrodomésticos y otras “rarezas” como el champán, la especulación del terreno, el cambio de los comportamientos sexuales y las costumbres relacionadas a las mujeres, y la llegada de la democracia. De manera análoga a *Herba*, en *A casa* hacen presencia personajes femeninos dotados de fuerza, originalidad y cualidades mágicas, como es el caso de Rosa, una mujer definida como “heroína da vida cotiá” (*A casa* 29). Destaca sobre todo la cuarta hija de Rosa y Chicho, Leocadia, conocida por la gente de la aldea como Lucaria, dada la dificultad de pronunciar su nombre. Con posterioridad, debido a los extraordinarios sucesos que acontecen relacionados a Leocadia o Lucaria, los cuales son propios del realismo mágico, la familia deja de ser conocida como el clan “do Chicho, o ghaiteiro ou . . . o taberneiro,” para convertirse en la estirpe de los “Lucarios” (39).

Leocadia es presentada como poseedora de una naturaleza y belleza mágicas. Es descrita como una niña con ojos de un color azul magnético, de piel inmaculadamente blanca sin manchas ni lunares, con una perfección que provoca miedo. El acontecimiento que alerta a Rosa de las cualidades mágicas de su hija es un episodio en el que a Leocadia le salen lágrimas en vez de sangre de una herida en el muslo, teniendo que llevar un pañuelo atado para poder secar esas lágrimas (40). Tal hecho no es cuestionado por su madre, quien también

acepta la presencia de la magia en la vida; madre e hija “sabían que a realidade contén asuntos máxicos e cómpre non menealos moito nin pretender entendelos que, se puidésemos entendelos, non serían máxicos” (40-41).

No obstante, el aspecto más destacable de Leocadia es su encomendación en la vida, la cual se manifiesta tras la desaparición de un niño, hallado posteriormente ahogado en el río. Comprendiendo entonces que el llanto de su pierna se debe a su misión de luchar contra las aguas, Leocadia salva al niño mediante la fuerza transmitida a través de sus manos. Después de tan extraordinario suceso, Leocadia es considerada una santa y la gente del pueblo acude a la consulta médica que Chicho construye al lado de la casa familiar para buscar solución a sus enfermedades, siendo Leocadia “a única doutora no mundo que puxera consulta antes de ter o título” (44). A continuación, Leocadia se convierte en curandera y toma la decisión de estudiar Medicina en Santiago de Compostela. Su interés por la magia y las artes de sanar (62-63) se refuerza con sus viajes a India y China, donde descubre el arte de las energías mántricas y la acupuntura.

Por consiguiente, es evidente que Leocadia tiene similitudes con Hélène de *Herba*, aunque son mujeres de contextos muy diferentes. Ambas poseen una naturaleza mágica, que se manifiesta en la habilidad de ejercer como sanadoras o curanderas. Tanto Hélène como Leocadia sanan usando el cuerpo, especialmente las manos y la mirada. El olfato es otro de los sentidos usados en su medicina alternativa, siendo muy importantes los aromas embriagadores y sus poderes. Como Leocadia comenta con respecto al tomillo y la lavanda que Chicho planta fuera de su consulta, tienen poderes mágicos, ya que “poden cambiar a vida de calquera con só cheiralas” (45).

Moure establece una unión entre sus obras *A casa* y *O natural* mediante la estructura del *patchwork*, ya que en este último libro incluye el capítulo ocho de la novela, la cual versa sobre la atribución de un árbol a cada uno de los hijos de Rosa y Chicho. La relación de los

hijos con un árbol es, a mi parecer, otro elemento propio del realismo mágico en la obra de Moure. Con la llegada al mundo de cada uno de sus numerosos hijos, Chicho decide plantar un árbol con el propósito de crear un vínculo entre ellos y la tierra, tanto en el sentido real como metafórico. Desea transmitirles el amor a la tierra e inculcarles la sensatez y el apego a la realidad, a fin de que no sean invadidos por la futilidad de los sueños. De ahí que, para Chicho, el árbol sea un símbolo educativo, un ser vivo que crece desafiando el viento, para devenir un ejemplo de responsabilidad y rebeldía (*A casa* 76).

Por lo tanto, las características de cada árbol, así como su crecimiento, tendrán mucho que ver con la persona a la que representa. Para el nacimiento de su hija Rosiña, Chicho planta un olivo nudoso que nunca crece bien, lo que explica las dificultades de Rosiña de encontrar la felicidad. Para Xoán, un tilo es el árbol elegido, el cual crece alto y fuerte, dando cuenta de su valentía de sacar a la familia adelante, de ser necesario. Para el nacimiento de María Celeste, Chicho elige un manzano raro, el cual decide plantar antes del parto, lo que ilustra la prematura muerte de la criatura. Entre el nacimiento de María Celeste y la siguiente, Leocadia, sólo pasan diez meses y en ese tiempo Chicho decide “adoptar” a Dosinda: un alcornoque que se caracteriza por ser “unha árbore enorme, fermosa coma esas mulleres que, logo de pariren moitas veces, adoptan as formas ensanchadas das deusas da maternidade . . .” (75). Dosinda se convierte en una hermana más, siendo partícipe de los juegos de infancia de los Lucarios, ya que “non ten nada de raro querer un fillo adoptado . . . que teña o pelo verde” (81). En el caso de Leocadia, el árbol elegido es un magnolio de hoja caduca que da unas flores tan hermosas como la niña. Para Néstor, Chicho planta un tejo, un árbol maldito y tóxico pero con una madera de buena calidad, con lo que el destino de Néstor es variable. Para Daniel, el árbol seleccionado es un hibisco chino. Se trata de un árbol precioso que simboliza la especial sensibilidad de Dani, que lo convertirá en el artista de la familia. Dada su homosexualidad, otro tanto puede decirse de su “diferencia,” la cual es asumida

positivamente por la familia. Chicho continúa la tradición con los nietos, plantando una camelia rosa para Iria y dos acebos, uno hembra y otro macho, para cada uno de los gemelos de Xoán, Laura y Fran.

Por consiguiente, la persona lectora asiste en reiteradas ocasiones a la plantación de un árbol y al tratamiento de un árbol, Dosinda, como a una persona. Chicho intenta transmitir a sus hijos unos valores fundamentales desde su nacimiento: el respeto por la naturaleza y por lo propio, por Galicia y todo lo que conforma la identidad de Galicia como pueblo, que se trasluce en su afición a tocar la gaita gallega, porque “[n]on hai instrumento coma este. Se o pensas, tes nas mans a alma dun pobo...! (26). A este respecto, cabe destacar, tal y como apunta Toro, la especial vinculación de la gaita y del *gaiteiro*, como miembro de una comunidad rural, con la naturaleza y el paisaje, lugares donde la identidad gallega es fundamentada (241).

A través de los temas de la naturaleza y de la ecología en *A casa*, Moure analiza la irracionalidad del descuido de la naturaleza, perteneciente de forma inherente a un pueblo, a fin de promulgar el respeto por Galicia. Así que en *A casa* se dan ejemplos de cómo se provocan incendios en Ferreira durante el verano: actos que esconden la especulación de las tierras y la consecuente destrucción de las mismas en aras del progreso capitalista. La persona que mejor encarna la lucha de Chicho por una Galicia mejor es una de sus nietas, Laura, hija de Xoán y Maribel, quien es la voz narrativa femenina que relata la vida de su familia hasta el día de hoy. No es hasta el último capítulo que se descubre su identidad ya que, de una narradora en tercera persona, se pasa a otra en primera persona. Laura compara el orgullo de otros lugares de Europa a los que ha viajado con el complejo de inferioridad de Galicia: “[S]erá que teñen máis orgullo do seu?. . . custa dar recoñecemento á nosa lingua ou, como di o avó Chicho, á nosa música, que só eu toco a gaita de todos os fillos e netos que tivo. . . . Non sei por que non miraremos polo noso” (*A casa* 92-93).

Laura intenta dar una respuesta al auto-odio de los gallegos mediante la alusión a la decisión de desaparecer de una tribu aborígen australiana no dispuesta a ser absorbida por la cultura occidental: “Se cadra nós tamén decidimos desaparecer e imos maltratándonos para non encariñarmonos moito co noso” (92). De manera análoga, los gallegos deben seguir luchando por una identidad autónoma. Aunque Laura siga viajando por el mundo, va a pisar “suavemente sobre a terra” para volver a Galicia, donde piensa “botar raíces” (93). Laura anhela tener una familia con su pareja, Miguel, y levantar una casa que no se construya sobre la basura. Desea una Ferreira de la que pueda sentirse orgullosa (94). De esta manera, en *A casa*, la casa representa a la familia y, por ende, a una Galicia futura con cualidades extraordinarias. La importancia del simbolismo de la casa hace su aparición desde la cubierta del libro, donde se encuentra una casa hecha a base de remiendos, los cuales representan las distintas historias y las memorias de la casa construida por Chicho y Rosa.

Como se ha indicado, la metáfora del árbol está presente de forma reiterativa en la obra de Moure. En su autobiografía, Moure se define como “mujer árbol” o “un xardín húmido, con especies imposibles de clasificar que poñen a proba a súa capacidade de xardineiros, domadores de enredadeiras tumultuosas e exterminadores de plagas.”¹⁶ Tales cualidades, que retan a las estructuras de dominio, evidencian la rebeldía de la escritora contra las adversidades que acompañan a la escritura de y para la mujer dentro de un mundo literario gallego, “dominado polos homes” (Moure, Entrevista *Lavozdeg Galicia* s. pág.). Otro de los desafíos es el uso de la lengua gallega, con la que Moure tiene un compromiso muy fuerte, ya que Galicia es “un país al que le ha sido extirpada una lengua” (Moure, Entrevista *La Vanguardia* s. pág.). La imagen de mujer-árbol aparece en *Herba* mediante la frecuente asociación de la naturaleza con Héléne, a quien se describe como “unha árbore coas raíces ben botadas dentro da terra, dando abeiro aos que te rodean, segura de ofrecer as túas pólas

¹⁶ Este extracto procede de la autobiografía de la autora para la Biblioteca Virtual Galega: <http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=TerMoure1&alias=Teresa+Moure&solapa=biografia>.

ao vento, que non te dará destruído nunca...” (288). En *A xeira das árbores*, ya desde el título la misma metáfora se hace evidente. Además, el nexo de unión entre la casa y el árbol queda establecido en la portada, donde la casa se representa dentro de un árbol, simbolizando la protección que la protagonista, Clara, no tuvo en su infancia y de la que se asegurará que gocen sus tres hijos.

A xeira se estructura alrededor de un solo día en la vida de Clara, una mujer soltera con tres hijos, y los distintos avatares de la cotidianidad. Además de ser madre, Clara es una trabajadora independiente y ama de casa. Mediante ella, Moure desmonta todos los tópicos que rodean a la madre y la mujer trabajadora, presentando diversos puntos de vista. Así, en el texto se intercalan, aparte de la perspectiva de la narradora principal, Clara, otras distintas que proporcionan su jefe, un hombre anónimo, su amiga Lola y uno de sus hijos. En general, son puntos de vista masculinos, los cuales ponen en evidencia las teorías relativas al lenguaje como constructo patriarcal que no permite la expresión de la mujer.

El feminismo, sobre todo a partir de principios de la década de los ochenta, se dedica a elucidar las estructuras de poder que se esconden en los constructos lingüísticos.¹⁷ Si se entiende el discurso como un dispositivo de poder, se explica que el lenguaje se haya constituido como artefacto social responsable de la oposición género/sexo (Violi 77-78). En comparación con el habla masculina, la femenina es considerada menos ruda, menos violenta, y más “indirecta o alusiva” (Violi 82). Sin embargo, estos rasgos no son esenciales, sino contruidos por exigencias socioculturales condicionadas por el patriarcado.

Moure se encuentra endeudada con tales teorías feministas en la segunda parte de *A palabra*, titulada “Linguaxe feminina fronte a linguaxe masculina,” donde parte de la hipótesis de que el lenguaje es el principal mecanismo de poder en la relación de los sexos

¹⁷ Las primeras aportaciones de la diferenciación sexual del lenguaje se remontan al comienzo del siglo XX, cuando antropólogos y lingüistas se interesan por el estudio de las culturas no-occidentales, lo que implica estudiar sus lenguas y la codificación sexual en los planos fonológico, sintáctico y léxico (Violi 18).

(53-58).¹⁸ Allí revela su firme creencia en la existencia de una variedad femenina en el lenguaje gallego, la cual se opondría a una masculina, aludiendo a aspectos fonológicos y paralingüísticos. Como Patrizia Violi, Moure considera que en el habla de las mujeres abundan marcas gramaticales, léxicas y fonéticas que envuelven el mensaje y atenúan cualquier tono categórico. Entre los atenuantes destacan las preguntas coletillas, el uso de intensificadores expresivos y la menor frecuencia del uso de verbos que denoten hostilidad. Subraya que el habla de las mujeres contiene un léxico propio (*A palabra* 71-73). Sin embargo, en lo que atañe a la defensa de la especificidad de los códigos lingüísticos masculino y femenino, el debate se presenta complejo, dado el peligro de la generalización. Moure concluye con la necesidad de usar la lengua para cambiar el mundo y de sacar a la luz el discurso silenciado de la mujer de una forma subversiva (92).

Tal diferenciación en el lenguaje se acusa en *A xeira*, dada la multiplicidad de focalizaciones alrededor de Clara, la voz narradora principal. Como ha notado Miguélez Carballeira, el lenguaje entendido como elemento que ahoga la expresión de la mujer viene ejemplificado por las digresiones o la ironía (“Inaugurar” 76). De ahí que Clara, traductora de profesión, reflexione cuando trabaja ante alguna laguna léxica sobre la incapacidad de la lengua de cubrir determinados aspectos de la realidad femenina. Destaca la cualidad imprecisa del léxico en cuanto a los sentimientos, afirmando que todos los hombres son “extraños, alleos á cultura das palabras,” ya que no pueden querer “con palabras” (*A xeira* 53). Mediante Clara, Moure aboga por una lengua alternativa, caracterizada por la ternura que subyace en las relaciones materno-filiales presentes en la novela (Miguélez Carballeira, “Inaugurar” 76).

Avalándose del símbolo del árbol, Clara se declara una mujer que ahora vive la vida que siempre ha deseado y para la que tuvo la necesidad de romper con su pasado: “[E]la era

¹⁸ Cabe destacar que los primeros trabajos sobre el tema se deben a Otto Jespersen (1922), Bronislaw Malinowsky (1929) y Edward Sapir (1929), quienes abren un campo de estudio al que luego se incorporarán Nikolai S. Troubetzkoy (1949), Regina Flannery (1946) y Claude Lévi-Strauss (1955) (Violi 18).

árbore e precisaba ter raíces propias para florecer e dar froito. Por iso romperá co pasado, porque era árbore...” (*A xeira* 110). Mediante el árbol metafórico, Clara hace hincapié en su libertad, porque “separárase da árbore que a xestara para ter as súas propias raíces e crecer contra o chan, desafiando á lei da gravidade . . .” (111). Al contrario que su madre, Clara intenta ser feliz con la agotadora vida que lleva, aferrándose muy fuerte a ella como las raíces de un árbol a la tierra: “[A]s árbores teñen raíces que as atan á terra e a misión de crecer para arriba, seguindo á luz, desafiando os principios da caída libre dos corpos, nunha xeira sufocante que se prolonga de sol a sol...” (127). Las raíces simbólicas son los hijos de Clara, tres hijos de tres padres diferentes y todos deseados: “[C]ando menos, desexados pola súa nai” (61). Por consiguiente, en *A xeira* es patente una visión de la maternidad como reivindicación de los asuntos femeninos y como fruto de una decisión propia. Entregada a sus hijos e independiente, Clara no precisa de un hombre para salir adelante; de hecho, en su tercer embarazo, Clara simplemente necesita a “un home que estivese de paso” (75), importando solamente que “o ser xestado a amase” (75).

Al contradecir Clara un orden establecido que hace que las mujeres sean invisibles, se convierte en blanco de las críticas. A este respecto, cabe destacar el punto de vista masculino de su jefe, quien considera que la condición de ser madre soltera de familia numerosa es un “erro descomunal” (35), y un atranco en la prometedora vida profesional de Clara: “[E]la deu en entregarse á maternidade cunha intensidade que nin Deus, ou mellor, que nin a Virxe María” (34). Además, hacen su aparición los tópicos machistas acerca de la sexualidad de la mujer soltera; su jefe considera a Clara una mujer que no debe rendir cuentas a nadie, al estar “tan dispoñible, sen marido a quen renderlle contas, debe pasalo de medo” (35): palabras que implican la falta de moralidad de la mujer que vive libremente su sexualidad.

Dado que en las obras de Moure la maternidad es vista como una decisión propia de la mujer, la cual evidencia su independencia en todos los sentidos, existen muchos ejemplos en los que las protagonistas no toman en cuenta la opinión del hombre para la concepción de un hijo, o simplemente se relega el papel del hombre al anonimato, siendo la maternidad planificada a conciencia por la mujer implicada. Por consiguiente, en *Herba*, Héléne decide que quiere ser madre sin consultarlo con Descartes. Por su parte, Livia queda embarazada supuestamente de un hombre anónimo, no produciéndose cambios en su anatomía durante la gestación, lo cual refuerza la idea de la no necesidad de un hombre para concebir, en una subversión del mito patriarcal de la Inmaculada Concepción.

De hecho, Moure tiende a representar la maternidad desde un punto de vista mágico, como experiencia única de la naturaleza de las mujeres. Por lo tanto, en *Herba*, Héléne, descrita como una mujer con una “beleza rotunda, maternal e morna” (236), dispone mediante actos mágicos del día en el que su bebé es concebido e incluso predice el sexo de la criatura:

[F]ixérame tres cruces sobre o ventre: unha para apartar a morte, outra para escorrentar os malos agoiros, e unha terceira para satisfacer un desexo oculto. Empagueime de Herba de namorar, *Armaria pubigera* . . . Tomada dun só golo, sen aire, na lúa crecente, non hai quen a resista. . . . a terceira cruz que fixera sobre o ventre . . . era para conseguir preñar dunha nena e non dun neno, que posto que iamos estar soas na vida, mellor nos iría de sermos iguais... (193, 196)

La maternidad como un acto mágico, exclusivo de la mujer, refuerza la relación de la mujer con la naturaleza, lo cual es la base del pensamiento de Moure.

A la luz del análisis realizado de sus obras narrativas, se puede colegir la ferviente creencia de Moure en la vinculación de la mujer con la naturaleza: nexa que se trasluce en diversos aspectos examinados, tales como la maternidad, la mujer “árbol,” y la

correspondencia de la mujer con la naturaleza-Galicia. Moure atribuye a dicha vinculación una valoración positiva, la cual se debe reivindicar para que la mujer pueda “escribir su historia” silenciada por el patriarcado, además de reclamar un lenguaje que no invisibilice a las mujeres. El interés de Moure por reescribir la historia está presente de diversas maneras, bien al reivindicar a mujeres olvidadas en una historia oficial en *Herba*, bien en la reconstrucción de una saga familiar en *A casa*. Asimismo, como seguidora del feminismo de la diferencia entroncado con la ecología, Moure enfatiza la capacidad de los sujetos individuales de construirse, para lo que defiende la existencia de múltiples identidades, como se ha podido apreciar en *Benquerida*. La suya, por tanto, es una obra en la que la Galicia-mujer está en constante construcción, lográndose su transformación sólo mediante la recuperación de sus historias.

Reflexiones finales

Tras el análisis realizado en el presente estudio en torno a las obras narrativas de Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure, se pueden apreciar paradigmas claros de innovación desde un punto de vista feminista. Las cuatro escritoras optan en su narrativa por la renovación dentro del contexto específico en el que se incardinan. No se debe olvidar que la narrativa es un género cultivado por parte de las autoras conscientes de la extraordinaria escasez de modelos, la cual se traduce por una parte, en la ausencia de escritoras de renombre en el sistema literario gallego y por otra, en la abundancia de narradoras ocasionales hasta la década de los noventa. A falta de modelos literarios innovadores, a diferencia de lo que ocurre en la poesía con de Castro o Torres, la novela de Torres, *Adiós María* (1971), abre un camino que culmina en la popularidad de la narrativa feminista con la contribución de la obra de Moure en el siglo XXI.

La elección de tales escritoras ha obedecido a un criterio de renovación, bien en su ascensión como modelos narrativos o en el empleo de una temática o estructuras novedosas. Por un lado, en la generación que comienza a publicar durante el tardofranquismo, Torres es la autora de la primera novela feminista en la literatura gallega, mientras que Queizán es una escritora comprometida cuya obra feminista en general, y narrativa en particular, sirve de modelo a las futuras escritoras. Por otro lado, de la generación posterior, Blanco es la mayor representante de una posición comprometida de carácter libertario, desde la que pretende un mejor conocimiento de la mujer y de Galicia, como se evidencia en su original muestra narrativa analizada en el Capítulo 4. Por último, Moure, que se adscribe a una línea ecofeminista, es el ejemplo de una escritora multipremiada cuya narrativa innovadora, especialmente *Herba moura*, recoge el compromiso de Queizán y allana el camino hacia un nuevo modelo a seguir por las narradoras en el futuro.

Las perspectivas feministas innovadoras de las mencionadas escritoras no sólo se hacen patentes en la elección de un amplio abanico de personajes femeninos, a través de los cuales se estudia la problemática de la mujer desde diversos prismas, sino también en los temas abarcados por dichas autoras, los cuales giran alrededor de las realidades de Galicia. Torres es una adelantada a su tiempo al escribir la primera novela de autoconcienciación femenina, *Adiós María*, con la que consigue el más prestigioso de los premios literarios que se otorgan en la época, el Premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires. Su renovación no sólo se muestra en el tema a tratar—la equiparación de la situación de la mujer con la de Galicia—el cual remite con anterioridad solamente a de Castro y sus *Cantares gallegos*. También se acusa su originalidad en la estructura de la novela, que ha llevado a una diversidad de opiniones dentro de la crítica sobre la adscripción o no de la obra a la llamada Nova Narrativa Galega. Sin embargo, la única contribución de Torres al género narrativo no sirve para establecer un modelo autorial para las futuras narradoras, aunque sí sirve de referente, ya que supone el nacimiento de la novela feminista en Galicia.

De la lectura que he realizado de *Adiós María* en el Capítulo 2, se desprende su importancia de ser una de las primeras muestras del *quest romance* feminizado en clave positiva, en el que la heroína logra completar exitosamente su periplo. Este género con desenlace afortunado no se generaliza hasta la década de los noventa en la literatura española. De ahí la relevancia de las contribuciones a la literatura gallega tanto de Torres como de Queizán, quien publica en 1985 otro *quest romance*, *O segredo da pedra figueira*, analizado en el Capítulo 3. La muestra de Torres evidencia que las múltiples dificultades con las que se encuentra la mujer-Galicia, en este caso Maxa, no son óbice para que se perciba un atisbo de esperanza, el cual propicia que el “viaje” interiorizado que emprende difiera de los tradicionales finales desafortunados del *quest romance* feminizado hasta la década de los noventa en la literatura española.

De especial importancia es también la clara crítica que realiza Torres del régimen franquista en *Adiós María*. A través de Maxa, Torres derriba uno a uno los pilares de la doctrina falangista, tales como la industrialización en aras del supuesto progreso, razón por la cual la familia de Maxa, lejos de ser una unidad, se desestructura. La emigración es la causante de los males de Maxa y por ende de Galicia, a las que sólo les queda esperar, como la paciente Penélope, a que la suerte cambie. Otra crítica llamativa es la que Maxa realiza en contra de la religión o del papel asignado a la mujer como “ángel del hogar” durante la dictadura, mediante el adoctrinamiento de la Sección Femenina encarnado en la novela en el personaje de la abuela Inés. Como contrapeso, Torres reivindica para la mujer la educación con la que pueda conseguir la emancipación. A pesar de la negatividad de tal panorama, subyace la esperanza representada en el refugio particular de Maxa—su “mundo verde,” equiparado con la naturaleza gallega—junto con el anhelo de la vuelta de los padres o, en el caso de Galicia, el fin de una dictadura que reprime la identidad gallega.

Solamente desde Torres se puede hablar de la existencia de una voz legitimada que quiebra la normativa patriarcal y su concepción de lo “femenino.” La seguirá Queizán, quien, frente a la exigua labor de numerosas narradoras ocasionales, emprende un ambicioso proyecto desde su profundo compromiso feminista, cultivando simultáneamente todos los géneros. Tal hecho la convierte en la verdadera precursora de las narradoras del nuevo milenio. Como tal, se ha podido corroborar el tratamiento de controvertidos e innovadores temas examinados en sus obras.

El primer aspecto examinado, la visión de la maternidad que expone Queizán en *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), refleja su afinidad con la concepción de la dicotomía maternidad social/maternidad biológica realizada por teóricas como Beauvoir, Kristeva, Irigaray y Rich, quienes critican la asociación de la vida sexual como vinculada únicamente a la maternidad y la procreación, con la consecuente subordinación de la sexualidad de la

mujer. Mediante una pléyade de personajes femeninos, Queizán efectúa una desmitificación de conceptos tradicionales de maternidad, tanto biológicos como sociales, para proclamar la maternidad como un derecho de elección y de realización, y no como un obstáculo. Subvierte Queizán todos los tópicos que rodean a la maternidad, tales como la creencia en la existencia del “instinto maternal” o la supuesta frustración que experimenta la vida de una mujer que no puede ser madre. Finalmente, Queizán muestra su opinión acerca de las técnicas de reproducción asistida, posicionándose desfavorablemente con respecto al uso erróneo de la ciencia para fines patriarcales.

Del tema de la maternidad, Queizán pasa al análisis de la concepción de la familia. Presenta diversos tipos de núcleos familiares, los cuales no se corresponden con el prototipo tradicional: una familia compuesta por dos lesbianas, Charo y Petra; aquella formada por Lucía y Antonio, quienes buscan adoptar un bebé ante la esterilidad de Lucía, y la imaginaria relación del doctor Luna y Charo. En las tres familias, María, la hija biológica de Charo, adoptada de bebé por Lucía y Antonio, es la pieza fundamental para la consolidación de dichas familias. A través de María y su pertenencia a la familia de Lucía y Antonio, Queizán lleva a cabo una reflexión sobre la representación de la mirada masculina.

En *Ten*, ha quedado evidenciada la manera en la que Queizán intenta transgredir las dicotomías masculino/femenino aplicadas a la mirada. De modo que, en lugar de un patrón que basa el esquema en el binarismo de voyeurismo activo masculino/objetivación pasiva femenina que propugna Mulvey, Queizán opta por una reconceptualización del placer visual en el que tanto hombres como mujeres intercambien posiciones de emisión y de recepción de la mirada. A través de María, Queizán demuestra que la mujer puede poseer la mirada y ser un sujeto que actúa de manera independiente, no siendo sólo la receptora del deseo masculino de una forma pasiva. Solamente en las relaciones lesbianas entre Charo y Petra, Queizán demuestra que la mirada no funciona en un sentido único, sino de modo recíproco. Queizán

contradice asimismo la tesis de Kaplan de que, aunque la mirada no es necesariamente masculina, para poseerla y activarla se debe ocupar una posición masculina.

Otro aspecto estudiado con respecto a la narrativa de Queizán se refiere a la búsqueda de identidad y sexualidades alternativas, siendo elegida la novela *A semellanza* para el análisis de dichos temas. Como Queizán ha reconocido en una entrevista personal realizada en febrero de 2008, los temas tratados en la novela ratifican su adelanto para la época—los últimos años de la década de los ochenta—, ya que tratan la homosexualidad, la transexualidad, el transvestismo y el lesbianismo. Como se ha constatado, Queizán presenta mediante Juanjo, el protagonista, puntos en común con Butler en su concepción de la dicotomía sexo/género. El sexo es visto como construido culturalmente y no como natural. Por consiguiente, el género “mujer” (u “hombre”), es contingente y está abierto a múltiples interpretaciones. De gran relevancia para mi lectura ha sido el concepto de la performatividad de género de Butler, el cual adquiere un cariz dramático conforme se examinan las distintas etapas en la vida de Juanjo, quien pasa inicialmente por la homosexualidad, después por el transvestismo y transexualismo, y finalmente por el lesbianismo. Dichas etapas se corresponden con determinados espacios—Galicia, Barcelona, Marruecos y el retorno al origen, Galicia—en los que Juanjo se transforma, enfatizando Queizán que el género es preformativo. Tal performatividad también se evidencia mediante el aspecto de teatralidad de la vida de Juanjo. Por consiguiente, Queizán presenta la identidad como algo independiente del cuerpo, mostrando asimismo la rigidez social al asignar un género específico a un cuerpo específico. Tal predeterminación, la cual coarta la libertad, conlleva a que la búsqueda de Juanjo sea infructuosa.

La búsqueda también constituye el meollo de *O segredo da pedra figueira*, relato en el cual el pueblo gallego emprendería una búsqueda de su identidad en una sociedad gobernada por la sabiduría de las mujeres. Aunque tal búsqueda se adhiere a las fases del

tradicional *quest romance* y se adapta al modelo del monomito de Campbell, también constituye, como he demostrado, un claro ejemplo en clave positiva de un *quest romance* feminizado, en el que existe una pluralidad de heroínas que guían a un pueblo hasta la consecución de la libertad en un nuevo lugar. De especial relevancia es la adolescente Lazo, quien aprende de su genealogía materna durante el viaje, el cual es simbólico de una identidad “en tránsito” que se va forjando poco a poco.

Con sus muestras narrativas, Queizán representa la solidez de la presencia femenina en un género caracterizado por la escasez. Desde la década de los noventa, la narrativa va cobrando fuerza. A partir de 2004, se consolida la normalización del género. Es en esta fecha que se publica *Vermella con lobos* de Blanco, un compendio de diez recreaciones feministas de cuentos de hadas. Tomando como referencia aspectos de la cultura y sociedad gallegas, Blanco trata diversos temas relacionados con la mujer y con Galicia, utilizando un género complejo y abierto a la intertextualidad que permite subvertir la perpetuación del discurso “oficial” del patriarcado, así como su propagación de una específica imagen de la mujer.

De ahí que, como ha quedado constatado, se presenta una pléyade de mujeres que contradicen las reglas patriarcales. Por lo que a las representaciones de las relaciones madre-hija en las recreaciones blanquianas se refiere, se ha observado en “Branca como a neve” cómo el énfasis recae en una relación positiva entre madre e hija, a través de la cual se pueden refundir las historias que posibiliten a las hijas reconocerse en las madres y recuperar el linaje materno. Por consiguiente, como Irigaray, Blanco da voz a la madre, subvirtiendo el matricidio originario sobre el que se fundamenta el patriarcado.

Un ejemplo de la madre como creadora de la historia es “Mamáña querida,” en el que, con la crítica al franquismo como telón de fondo, Blanco hace hincapié en la obligación moral de sacar a la luz la historia de los represaliados del franquismo. Semejante tema hace su aparición también en “Silva Rosa,” donde se subraya la importancia del conocimiento de

los pensamientos de otras mujeres, perdidos debido a la represión imperante en el franquismo. Diversos cuentos se han prestado a una lectura nacionalista, enfatizando su crítica al franquismo en una multiplicidad de maneras. A la ya mencionada necesidad de sacar a relucir los horrores de la dictadura, se suma una crítica a la “familia tradicional” y a la religión en “Un lugar para ti” o la reprobación articulada hacia la autarquía en “Quérote Pai Pan, dixo Tigridia.”

Sin embargo, Blanco no sólo arremete contra el franquismo sino contra cualquier forma de violencia que coarte la libertad de las mujeres. A este respecto destacan “O cuarto oculto,” cuento que versa sobre la violencia de género, y el canto a la libertad que representa “Novas noites nosas.” En dicha recreación, Blanco elimina la rivalidad entre las mujeres de todas las razas y exhorta la paz en lugares con conflictos armados recientes, para dar paso a la deconstrucción de los principios patriarcales. Desplazando las dicotomías bipolares, Blanco sitúa a la mujer como contribuidora a la creación de una historia alternativa a la oficial androcéntrica. Asimismo, las ocho mujeres de “Novas noites nosas” representan todos los principios libertarios que Blanco defiende: el derecho al amor libre—presente también en “Vermella con lobos”—, la reivindicación de figuras rebeldes expulsadas de la historia patriarcal—que también se halla en “Os meus ollos falaban ao corazón máis fondo que o fermoso canto das escravas”—, la promulgación de la libertad, la independencia, y la disolución del poder. En definitiva, aboga por una libertad más allá de las guerras, de la raza, de la geografía y de la religión. Finalmente, con “Alicia en Galicia” a modo de manifiesto, Blanco cierra su colección de cuentos, presentando a Alicia, una figura capaz de mediar entre un mundo real y otro de ensueño, en una Galicia utópica libre.

Si se apreciaba en los cuentos blanquianos la necesidad de la recreación de la historia de las mujeres, ésta es también un motivo central en la narrativa de Moure, cuya obra es considerada clave en la actual renovación que se está produciendo en el sistema literario

gallego. Cabe resaltar la controversia que suscita Moure, quien no cree ni en la existencia de un sistema literario gallego *per se* ni de géneros literarios. Asimismo, su persona y su obra originan opiniones divergentes que no son óbice para su consecución de los más prestigiosos premios literarios. Tal rebeldía se evidencia en sus obras literarias, en las que Moure, seguidora del ecofeminismo, reivindica la “naturaleza” de la mujer para que pueda “escribir su historia,” silenciada por el patriarcado. Fundamental en la producción de Moure es la presencia de la metáfora del árbol, bien a través de los personajes, bien referida a la escritora misma. Dicho símbolo muestra el compromiso de Moure con la ecología y, en mi opinión, con una imagen feminizada de Galicia como naturaleza, con reminiscencias de la concepción que de la naturaleza hace Torres en *Adiós María*. En su narrativa se ha podido comprobar la evidencia de su innovación mediante sus temas recurrentes alrededor de la mujer y de Galicia, la utilización del realismo mágico o la particular estructura de sus novelas.

A pesar de la divergencia de las posturas de Moure y Queizán—una que reivindica la naturaleza de la mujer, la otra que rechaza abiertamente tal característica—, considero que en Moure se aprecian numerosas similitudes con Queizán, con lo que se enfatiza la cualidad de modelo por parte de Queizán para las narradoras. Destaca también la disparidad de opiniones sobre la obra de Queizán y Moure. La producción de Moure no se caracteriza por el silencio que rodea la de Queizán, sino por la favorable acogida, tanto por parte del público como de la crítica y los propios escritores, la cual la eleva a ser la máxima representante de las narradoras gallegas de la actualidad. De hecho, el éxito de la narrativa de mujer en Galicia en el momento presente viene marcado por el comprometido proyecto feminista de estas dos escritoras, quienes logran su propio espacio en la literatura gallega mediante su corpus.

Es indudable que Moure presenta temas afines con los de la narrativa de Queizán, a pesar de mantener ellas posiciones feministas diversas: un feminismo nacionalista y otra vertiente ecofeminista, respectivamente. Como Queizán, Moure afirma la existencia de

múltiples identidades sexuales, cuestionando un concepto de identidad fija, tal y como se ha estudiado a propósito de *Benquerida catástrofe*. Sin embargo, a diferencia de Juanjo en *A semellanza* de Queizán, Adam sale victorioso en su búsqueda de identidad, al no negar su propia esencia ni intentar agradar a nadie sino a sí mismo. Se muestra capaz de transgredir las reglas impuestas por la sociedad sobre el sexo, demostrando que el sexo es un constructo social. También destaca la similitud en sus ensayos y obras dramáticas—*Anti natura* y *Antígona* de Queizán y *O natural é político* y *Unha primavera para Aldara* de Moure—, que ya sería objeto de otro tipo de estudio. A mi parecer, las muchas afinidades que muestran sus obras comprometidas invitan a que se vea que el modelo literario establecido por Queizán fructifica de manera plena en la obra de Moure.

En mi análisis de *Herba moura*, he destacado la ardua tarea efectuada por Moure de reescribir la historia desde un punto de vista femenino, la importancia de la genealogía materna y de la maternidad, y la imperiosa necesidad de crear un nuevo lenguaje que defina la realidad femenina en todos sus aspectos. Dicha obra marca un antes y un después en la narrativa feminista, no sólo por los premios conseguidos y su traducción a diversos idiomas, sino también por la multiplicidad de interpretaciones que ofrece. *Herba* es la obra donde con más intensidad Moure dinamita las oposiciones binarias en las que se basa la sociedad patriarcal, para reivindicar un conocimiento femenino alternativo de mujeres expulsadas de la historia, el cual se caracteriza por ser informal, empírico e intuitivo. Prácticamente la totalidad de los personajes femeninos en *Herba* son transgresores y reivindicativos de una historia silenciada, y seguidores de los sentimientos más que de la racionalidad. Como Queizán, Moure rechaza la equivalencia patriarcal entre mujer y madre, la cual revela como una falacia. Sin embargo, también representa la maternidad como un acontecimiento mágico o sagrado, tanto en *Herba* como en *A casa dos Lucarios*, o como una elección que debe atañer a la mujer independientemente del hombre, como en *A xeira das árbores*.

A la luz de lo que antecede, se ha podido constatar la innovación que cada una de estas comprometidas escritoras deja traslucir a través de su obra narrativa. Torres destaca como la autora de la primera novela feminista que, si bien no sirve como modelo autorial, sí marca un punto de inflexión en una tradición que retoma Queizán en la década de los ochenta para convertirse en la “madre” de las narradoras actuales. Aunque en los noventa se da una tímida irrupción de las narradoras, junto con el imparable éxito de las poetisas, habrá que esperar al siglo XXI a que Moure recoja, a mi juicio, el legado de Queizán. Es entonces cuando ella misma se convierte en modelo, al tiempo que se facilitan nuevos caminos en la narrativa de autoría femenina. Por su parte, en mi opinión, la narrativa de Blanco se encuadra en la innovación que se está produciendo actualmente de mano de autoras como Anxos Sumai o López Silva, quienes comienzan con las nuevas modalidades de narrativa de blog, las cuales serían objeto de otra investigación. Asimismo, sería importante el estudio del alcance de los modelos literarios de Queizán y Moure y cómo repercuten en la obra de la generación más joven de narradoras nacidas a finales de la década de los sesenta y especialmente, en la década de los setenta, compuesta por Moreda, Sumai, Reimóndez, López Silva o Aneiros.

El estudio de la narrativa de dichas autoras, cuya obra no es considerada feminista (con excepción de Reimóndez), contribuiría al exiguo campo de estudio de la narrativa de autoría femenina en la literatura gallega. Mientras tanto, es de esperar que este estudio aporte a dicho campo de investigación una aproximación a la producción de escritoras que no ha sido estudiada suficientemente—caso de Queizán y Torres—o, por lo reciente de su producción, apenas se ha tenido en cuenta como sucede con Blanco y Moure.

En resumen, existe una pluralidad de “Galicias,” no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en el corazón de estas escritoras que han vivido y soñado cada una de ellas. Así, se ha podido comprobar cómo Torres presenta una Galicia oprimida por el franquismo para la

que, al igual que la mujer representada en Maxa, existe un atisbo de esperanza. En cuanto a Queizán, desde su concepción nacionalista de marcado carácter feminista, reivindica la concepción de Galicia como una nación basada en la tierra, la cultura y la lengua gallegas en un proyecto que no excluye a los hombres. Al comparar la opresión de la mujer con aquella de la lengua gallega y Galicia, asevera la posibilidad de cambio mediante la inclusión de la mujer y su sabiduría en el proyecto nacionalista. Por su parte, aunque Blanco expone, al igual que Torres, una Galicia bajo el yugo fascista, también expresa su profunda creencia en una Galicia como utopía libertaria, en la que reinen, entre otros elementos, la paz, el amor libre y la relación positiva entre las mujeres. Finalmente, Moure, desde su postura ecofeminista, entronca, en mi opinión, con la visión de Galicia por parte de Torres, para quien la naturaleza representa a una Galicia feminizada que sufre y espera un cambio trascendental. De modo que la Galicia que se perfila en las obras de las cuatro escritoras es una tierra en construcción, libre, justa y ecológicamente sustentable.

Obras Citadas

- AA.VV. *Las mil y una noches*. 1704. Barcelona: Optima, 2001.
- . “Manifiesto da Asociación de Escritores en Lingua Galega.” *Aelg.org*, 24 jul. 2009. Web. 28 jul. 2009.
- . “Xohana Torres. Ganadora del Premio Centro Gallego 1970. Galardón a la mejor novela escrita en gallego.” *Revista del Centro Gallego de Buenos Aires* 576 (nov.-dic. 1970): 55-56.
- Ackelsberg, Martha A. *Free Women of Spain. Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Acuña, Ana, y Carmen Mejía. “O amor na obra literaria de María Xosé Queizán.” *Madrygal* 9 (1999): 11-20. Web. 7 dic. 2009.
- Agra Romero, María Xosé. “Defensa da muller: Benito Feixóo, Martín Sarmiento, Vicente do Seixo.” *Festa da Palabra Silenciada* 22 (2006): 16-22.
- . “Donas de seu. 25 anos transformando a realidade e creando cultura.” *Galicia 25. Unha cultura para o novo século. Consello da Cultura Galega 1983-2008* (2008): 95-104.
- . “Feminismo.” *Dicionario Enciclopedia do Pensamento Galego*. Coord. Andrés Torres Queiruga y Manuel Rivas García. Vigo: Xerais-Consello da Cultura Galega, 2008. 450-75.
- Aguilar García, Teresa. “Ciberfeminismo y ecofeminismo.” *Germinal: Revista de Estudios Libertarios* 3 (2007): 73-81.
- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991.
- Almazán, Vicente. *Galicia. Breviario para o galego ausente*. Vigo: Galaxia, 1999.
- Alonso Tejada, Luís. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977.

- Altisent, Marta E., ed. *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Álvarez Núñez, Sabela. "O contradiscurso das mulleres de Carmen Blanco." *Festa da Palabra Silenciada* 12 (1996): 78-81.
- Andersen, Hans Christian. *The Little Mermaid*. Trad. Gretel Jantzen y Karen Steenhard. 1837. Copenhagen: Grønlund's Forlag, 1994.
- Anzieu, Didier. *Le Corps de l'oeuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*. París: Gallimard, 1981.
- Aretxaga, Begoña. "Xénero e o nacionalismo: a inherente estabilidade de dous conceptos." *Filosofía e xénero*. Vigo: Xerais, 1996. 91-105.
- Arkininstall, Christine. "Towards a Female Symbolic. Re-presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women." *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Ed. Adalgisa Giorgio. Nueva York: Berghahn, 2002. 47-84.
- Asorey Vidal, Daniel. "Apuntamentos sobre dúas narradoras. Para unha tentativa de clasificación e lectura de *Concubinas* de Inma López Silva, e *Resistencia* de Rosa Aneiros." *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2003): 9-15.
- Bar Cendón, Mónica. "Homenaxe a María Xosé Queizán." *Festa da Palabra Silenciada* 15 (1999): 72-77.
- Barrie, James Matthew. *Peter and Wendy*. 1911. Ware: Wordsworth, 1993.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. H. M. Parshley. 1949. Nueva York: Penguin, 1983.
- Beilín, Katarzyna Olga. "Disquieting Realism: Postmodernism and Beyond." Altisent 186-96.

- Benjamin, Jessica. "Sameness and Difference." *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale UP, 1995. 49-79.
- Beramendi, Justo G., "El galleguismo: del regionalismo al nacionalismo." Granja, Beramendi, y Anguera 99-112.
- . "El galleguismo entre la clandestinidad y el exilio." Granja, Beramendi, y Anguera 188-92.
- . "El nuevo nacionalismo gallego: de la ruptura a la participación." Granja, Beramendi, y Anguera 237-46.
- . "La dinámica truncada del Partido Galeguista." Granja, Beramendi, y Anguera 154-64.
- . "Provincialismo gallego y nación española." Granja, Beramendi, y Anguera 39-46.
- Bermejo, J. C., M. C. Pallarés, J. M. Pérez, E. Portela, J. M. Vázquez, y R. Villares. *Historia de Galicia*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Bermúdez, M^a Teresa [M^a Teresa Bermúdez Montes]. "Adiós María como novela femenina galega." *Ensinar e pensar con liberdade e risco. Homenatge a Basilio Losada*. Ed. Isabel de Riquer, Elena Losada, y Helena González Fernández. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2000. 165-70.
- . "Adiós María: Fresca naturalidade." *Crítica e autores I: Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*. Biblioteca 120. Ed. Santiago Rey Fernández Latorre. Vol 1. A Coruña: La Voz de Galicia, 2002. 224-25. 2 vols.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. 1976. Londres: Penguin, 1991.
- Blanco, Carmen. *Alba de mulleres*. Vigo: Xerais, 2003.
- . "Alicia en Galicia." Blanco, *Vermella con lobos* 89-94.

- . "Alicia in Galicia: Sex and Place." *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Ed. Manuela Palacios y Laura Lojo Rodríguez. Oxford: Peter Lang, 2009. 143-53.
- . "A problemática social da escritora na obra rosaliana." Blanco, *Literatura galega da Muller* 41-68.
- . "Aproximación ao feminismo galego de posguerra." *Festa da Palabra Silenciada* 10 (1993): 41-46.
- . "As mulleres na conformación do xénero infantil." Blanco, *Literatura galega da muller* 183-229.
- . *Atracción total*. Vigo: Xerais, 2008.
- . "Branca coma a neve." Blanco, *Vermella con lobos* 47-52.
- . *El contradiscurso de las mujeres*. Trad. Olga Novo. Vigo: Nigra Ensaio, 1997.
- . *Escritoras galegas*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 1992.
- . "La escritura matrilineal galaica: Luz Pozo Garza habla a Rosalía de Castro." Zavala 175-95.
- . *Libros de mulleres (para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)*. Vigo: Edicións do Cumio, 1994.
- . *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais, 1991.
- . "Literatura gallega de mujeres: fundación y refundación." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 1995*. Ed. Derek W. Flitter. Birmingham: The U of Birmingham P, 1998. 29-38.
- . "Limiar." Blanco, *Vermella con lobos* 9.
- . "Lugar para ti." Blanco, *Vermella con lobos* 41-46.
- . "Mamáña querida." Blanco, *Vermella con lobos* 61-80.

- . “Memoria de mulleres libres. A memoria esquecida: peladas, presas, paseadas.” Santiago: Andaina y Xunta de Galicia. Servizo Galego de Igualdade, 2006. 55-59.
- . “Morrer no mar de mulleres desecado. Unha lectura de *Adiós María* de Xohana Torres.” *Actas do Congreso Internacional de Santiago de Compostela, outubro 28-31, 2002*. Ed. Xaquín S. Rodríguez Campos y Xosé M. Santos Solla. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2006. 181-91.
- . “Mujer, exilio y emigración: la casa soñada.” *Jornadas de la emigración gallega en Puerto Rico. Actas del Congreso celebrado en San Juan, enero 30-31 y febrero 1, 1996*. Ed. Matilde Albert Robatto y Charo Portela. A Coruña: Edicións do Castro, 1996. 79-100.
- . *Mulleres e independencia*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 1995.
- . “Mulleres na utopía celta de Pondal.” *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas 2* (1997): 101-16.
- . “Novas noites nosas.” Blanco, *Vermella con lobos* 29-34.
- . *O contradiscurso das mulleres*. Vigo: Nigra, 1995.
- . “O cuarto oculto.” Blanco, *Vermella con lobos* 81-88.
- . “Os meus ollos falaban ao corazón máis fondo que o fermoso canto das escravas.” Blanco, *Vermella con lobos* 35-40.
- . “Quérote, Pai Pan, dixo Tigridia.” Blanco, *Vermella con lobos* 19-28.
- . “Rosalías.” Blanco, *Sexo e lugar* 43-142.
- . *Sexo e lugar*. Vigo: Xerais, 2006.
- . “Silva Rosa.” Blanco, *Vermella con lobos* 53-60.
- . *Vermella con lobos*. Carmen Blanco. Vigo: Xerais, 2004.
- . “Vermella con lobos.” Blanco, *Vermella con lobos* 11-17.

- . "Xohana Torres Fernández." *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*. Vol. 42. Lugo: El Progreso/Diario de Pontevedra, 2003. 93-94. 44 vols.
- Bongiorno García, Minia [Minia Genoveffa Bongiorno García]. "Destierros físicos e imaginarios: la identificación con Galicia y la recuperación de la identidad femenina." Kremer 491-99.
- . "*Jó soc... Eu son... Ni nai*. Discursos de la búsqueda identificante en prosistas catalanas, gallegas y vascas en el post-franquismo." Tesis doctoral. Brown University, 2003.
- Bookchin, Murray. *The Spanish Anarchists: The Heroic Years 1868-1936*. Edimburgo: AK Press, 1998.
- Boulos Walker, Michelle. *Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence*. Londres: Routledge, 1998.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- Brea López, Mercedes. "Adiós María, de Xohana Torres. Estructura e persoaxes." *Grial* 37 (1972): 344-52.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Londres: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Nueva York: Routledge, 1999.
- Cabrera Bosch, M^a Isabel. "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán." Folguera 29-50.
- Cagiao Vila, Pilar. "Género y emigración: las mujeres inmigrantes gallegas en la Argentina." Núñez Seixas 107-38.

- Callan, Joanne E. "Gender Development: Psychoanalytic Perspectives." *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*. Ed. Judith Worell. Vol. 1. San Diego: Academic, 2002. 523-36. 2 vols.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Capel Martínez, Rosa María. *El sufragio femenino en la Segunda República Española*. Madrid: horas y Horas, 1992.
- Carballo Calero, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*. Vigo: Galaxia, 1981.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland: Authoritative Texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass and The Hunting of the Snark with Backgrounds and Essays in Criticism*. 1865 y 1871. Ed. Donald J. Gray. Nueva York: Norton, 1971.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Bowering, 1979.
- , adapt. *The Company of Wolves*. Dir. Neil Jordan. Actuación. Sarah Patterson y Angela Lansbury. Shepperton Studios, 1984. Película.
- Castellón, Toñi F. *El significado de los nombres*. Málaga: Sirio, 2004.
- Cerqueira Ogando, Vanessa. "'Onde as gaviotas fican sobre a pedra.' Identidad y transgresión en la producción literaria de María Xosé Queizán." Tesina. U de Barcelona, 2008.
- Charnon-Deutsch, Lou. "Exoticism and the Politics of Difference." *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Ed. Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon, 1995. 250-70.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.

- , y Susan Contratto. "The Fantasy of the Perfect Mother." *Rethinking the Family. Some Feminist Questions*. Ed. Barrie Thorne y Marilyn Yalom. Nueva York: Longman, 1982. 54-75.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. Londres: Routledge, 1971.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1979. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- . "Peripheral Visions, Global Positions: Remapping Galician Culture." *The Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 213-30.
- Costa Rico, Antón. "Emigrantes, escuelas y regeneración social: Los emigrantes gallegos a América y el impulso a la educación (1879-1936)." *Revista Brasileira de História da educação* 16 (enero/abril 2008): 13-45.
- Couceiro Pérez, Xosé Luís. "Atribución indebida." *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Ed. Dieter Kremer. Vol. 1. Vigo: Galaxia, 1998. 283-98. 2 vols.
- Coward, Rosalind. "Are Women's Novels Feminist Novels?" *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. Londres: Virago, 1986. 225-40.
- Cramer, Kathryn. *Language, the Novelist and National Identity in Post-Franco Catalonia*. Oxford: Legenda, 2000.
- Cronan Rose, Ellen. "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales." *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, y Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983. 209-27.

- Cruz-Cámara, Nuria. *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: Un estudio de sus novelas de los noventa*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008.
- Cuddon, John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3ª ed. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- De Castro, Rosalía. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Akal, 1977. 2 vols.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford UP, 1986.
- Domingo, Carmen. *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen, 2004.
- Eaton, Heather. *Introducing Ecofeminist Theologies*. Londres: T&T Clark International, 2005.
- Esquivel, Laura. *Like Water for Chocolate*. 1989. Trad. Carol Christensen y Thomas Christensen. Londres: Black Swan, 1992.
- Evans, Richard J. *The Feminists*. Londres: Croom Helm, 1977.
- Feixó, Xosé. "Análise estrutural de *Adiós, María*." *Grial* 92 (1986): 239-46.
- Fernández Herrero, Beatriz. "Fadas e bruxas como arquetipos morais femininos nos contos." *Corpo de muller: discurso, poder, cultura*. Ed. y coord. María Xosé Agra Romero. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997. 215-47.
- Fernández, Carolina [Carolina Fernández Rodríguez]. *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de "Barbazul"*. Málaga: U de Málaga, 1997.
- FIGA. "Feministas Independentes Galegas (FIGA). Puntos para unha definición." *Festa da Palabra Silenciada* 7 (1990): 89.
- Firestone, Shulamith. 1970. *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*. Londres: The Women's Press, 1979.

- Folguera, Pilar. "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988." *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Ed. Folguera. Madrid: Pablo Iglesias, 1988. 111-32.
- Franco Grande, Xosé Luís. *Os anos escuros, I. A resistencia cultural da xeración da noite (1954-1960)*. Vigo: Xerais, 1985.
- Freire Lestón, Xosé Vincenzo. *A prensa de mulleres en Galicia. 1841-1994*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1993.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Fusi Aizpúrua, Juan Pablo. "La Guerra Civil (1936-1939)." Jover Zamora, Gómez-Ferrer Morant, y Fusi Aizpúrua 693-711.
- . "El franquismo: la etapa totalitaria (1939-1959)." Jover Zamora, Gómez-Ferrer Morant, y Fusi Aizpúrua 713-42.
- Gallego Ayala, Juana. *Mujeres de papel. De ¡Hola! a Vogue: la prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Gallego Méndez, M^a Teresa. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Londres: Penguin, 1992.
- García Márquez, Gabriel. "Algo más sobre literatura y realidad." *Elpais.com*. 1 jul. 1981. Web. 7 jul. 2009.
- Gaspar Porras, Silvia. "A novela desde 1975." *A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción. Proyecto Galicia. Literatura*. Vol. 34. Coord. Anxo Tarrío Varela. A Coruña: Hércules, 2002. 151-213. 35 vols.
- Gemie, Sharif. *A Concise History of Galicia*. Cardiff: U of Wales P, 2006.

- Gil, Francisco J. "Amor de tango. María Xosé Queizán. A xeración que foi negada." *Crítica e autores II: Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*. Biblioteca 120. Ed. Santiago Rey Fernández Latorre. A Coruña: La Voz de Galicia, 2002. 457-58.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. "The Queen's Looking Glass." *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Ed. Jack Zipes. Nueva York: Methuen, 1986. 201-08.
- Gilmour, Nicola M. *Transvestite Narratives in Nineteenth-and Twentieth-Century Hispanic Authors. Using the Voice of the Opposite Gender*. Nueva York: Edwin Mellen, 2008.
- Giménez Caballero, Ernesto. "La fábula maravillosa de España." *Literatura fascista española*. Vol. 2. Ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal, 1987. 1023-24. 2 vols.
- Gómez, Laura. "María Xosé Queizán." *Andaina* 22 (1999): 14-18.
- Gómez, Lupe. *Pornografía*. 1995. Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 2005.
- González Fernández, Helena. "Bibliografía de jóvenes narradoras en gallego." *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Ed. Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Narcea, 2003. 219-20.
- . "Crítica literaria feminista en Galicia. Relecturas baixo o paraugas totalizador." *Kremer* 501-14.
- . *Elas e o paraugas totalizador*. Vigo: Xerais, 2005.
- . "Encrucijadas identitarias gallegas y el laboratorio del lenguaje." *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. Ed. Manuela Palacios González y González Fernández. A Coruña: Netbiblo, 2008. 29-48.
- . "Encrucilladas identitarias: sobre xénero, nación e literatura." *Anuario de Estudos Literarios Galegos* (2002): 241-50.
- . "Las poetas y las poéticas desde la posguerra hasta hoy: '¡Yo también navegar!'" *Zavala* 196-218.

- . "Las tres sabias y Descartes." *Portal de filosofia internàutica*. 11 oct. 2006. Web. 18 mayo 2009.
- . "Les escriptores a Galícia: subversió, gramàtica violeta i identitat múltiple." *Literatures. Segona època. Associació d'escriptors en llengua catalana* 6 (2008): 81-90.
- . "Mulleres atravesadas por unha patria. Poesía galega de muller entre 1975 e 1997." Tesis doctoral. U de Barcelona, 1999. Inédita.
- . "O paraugas totalizador no país dos paraugas." *Nacionalismo e globalización: lingua, cultura e identidade*. Ed. Ana Bringas López. Vigo: U de Vigo, 2003. 135-42.
- . "Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas." *Actas IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Ed. María Antonia Carbonero Gamundi, et al. Rosario: U de Rosario, 2008. 1-16.
- Grado, Mercedes de. "Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia." *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Ed. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 25-58.
- Granja, José Luis de la, Justo Beramendi, y Pere Anguera. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Trad. Jack Zipes. 1857. Nueva York: Bantam, 1987.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Londres: Routledge, 1990.
- . *Sexual Subversions. Three French Feminists*. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- Heller, Dana. *The Feminization of Quest-Romance. Radical Departures*. Austin: U of Texas P, 1990.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

- Holloway, Vance. "The Feminine Quest-Romance in Spain at the End of the Twentieth Century." *Monographic Review/Revista Monográfica* 17 (2001): 36-61.
- Hooper, Kirsty. "Alternative Genealogies?: History and the Dilemma of 'Origin' in Two Recent Novels by Galician Women." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 45-58.
- . "Galicia desde Londres desde Galicia: New Voices in the 21st-Century Diaspora." *Journal of Spanish Cultural Studies* 7 (2006): 171-88.
- . "Girl, Interrupted: The Distinctive History of Galician Women's Narrative." *Romance Studies* 21.2 (2003): 101-14.
- . "Novas cartografías nos estudos galegos. Nacionalismo literario, literatura nacional, lecturas posnacionais." *Anuario de Estudos Literarios Galegos* (2006): 64-73.
- . "'This festering wound': Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse." *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*. Ed. Cristina Sánchez Conejero. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2007. 147-57.
- Irigaray, Luce. *Je, tu, nous. Toward a Culture of Difference*. Trad. Alison Martin. 1990. Londres: Routledge, 1993.
- . "The Bodily Encounter with the Mother." *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Blackwell, 1993. 34-46.
- . *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. 1977. Nueva York: Cornell UP, 1985.
- Irigaray, Luce, y Sylvère Lotringer, eds. *Why Different? A Culture of Two Subjects*. Trad. Camille Collins. Nueva York: Semiotext(e), 2000.
- Jorge Alonso, Ana. *Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en las televisiones públicas: Canal Sur TV*. Barcelona: Icaria, 2004.

- Jover Zamora, José María, Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, y Juan Pablo Fusi Aizpúrua. *España: sociedad, política, y civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid: Debate, 2001.
- Juliano, Dolores. *Excluidas y marginales: una aproximación antropológica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Kaplan, E. Ann. "Is the Gaze Male?" *Desire. The Politics of Sexuality*. Ed. Ann Snitow, Christine Stansell, y Sharon Thompson. Londres: Virago, 1984. 321-38.
- Kelley, Heidi. "The Myth of Matriarchy: Symbols of Womanhood in Galician Regional Identity." *Anthropological Quarterly* 67.2 (1994): 71-80.
- Kremer, Dieter, ed. *VI Congreso Internacional de Estudios Galegos. Un século de Estudios Galegos. Galicia fóra de Galicia. Actas do VI Congreso Internacional de Estudios Galegos celebrado en la Habana, abril 17-21, 2000*. A Coruña: Edicións do Castro, 2001.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. y trad. Leon Roudiez. Nueva York: Columbia UP, 1980.
- Kübler-Ross, Elizabeth. *On Death and Dying*. Londres: Tavistock, 1970.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Nueva York: Cambridge UP, 1989.
- . "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham y Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 396-406.
- Lama, María Xesús, y Dolores Vilavedra. "La emigración a la Argentina en la literatura gallega." Núñez Seixas 279-304.
- Leggott, Sarah. *The Workings of Memory. Life-Writing by Women in Early Twentieth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008.

- Lewins, Frank. *Transsexualism in Society. A Sociology of Male-To-Female Transsexuals*. Melbourne: Macmillan, 1995.
- López Silva, Inmaculada. "Escritores, lingua e identidade: o exemplo da literatura galega contemporánea." *Ianua. Revista Philologica Romanica* 2 (2001): 106-26. Web. 7 dic. 2009.
- Lorber, Judith. *Paradoxes of Gender*. Londres: Yale UP, 1994.
- Lovenduski, Joni. *Women and European Politics. Contemporary Feminism and Public Policy*. Brighton: Harvester, 1986.
- Lorenzo Rivas, Pilar. *Contribución ao estudo da novela de protagonista infantil e xuvenil na literatura galega contemporánea*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 1981.
- Losada, Basilio. "Adiós María." *Colóquio Letras* 8 (julio 1972): 99-100.
- Máiz, Ramón. "The Open Ended Construction of a Nation: the Galician Case in Spain." *Nationalism in Europe. Past and Present*. Ed. Justo G. Beramendi, Ramón Máiz, y Xosé M. Núñez Seixas. Vol. 2. Santiago de Compostela, 1994. 173-208. 2 vols.
- . "Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 25 (1984): 137-80.
- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale UP, 1995.
- March, Kathleen N. "A patria de Xohana Torres." *Festa da Palabra Silenciada* 4 (1987): 25-27.
- . *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: Edicións do Castro, 1994.
- . "Galician Women Writers: A Brief History." *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Vol. 1. Ed. Janet Pérez y Maureen Ihrie. Westport: Greenwood, 2002. 252-59. 2 vols.

- . "Rosafía de Castro: escritora de su tiempo." Zavala 161-74.
- Martín Casares, Aurelia. *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Lumen, 1981.
- McNerney, Kathleen, y Cristina Enríquez de Salamanca, eds. *Double Minorities of Spain: A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. Nueva York: MLA, 1994.
- Mellor, Mary. *Feminismo y ecología*. 1997. México D.F.: Siglo XXI, 2000.
- . "Gender and the Environment." *Ecofeminism and Globalization: Exploring Culture, Context, and Religion*. Ed. Heather Eaton y Lois Ann Lorentzen. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2003. 11-22.
- Merchant, Caroline. *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper, 1983.
- Mesas Gómez, Lidia. "Teresa Moure. Herba moura." *Ub.es. Lletra de dona. Centre Dona i Literatura*. Sin fecha. Web. 7 jul. 2009. 1-3.
- Mies, Maria, y Vandana Shiva. *Ecofeminism*. Londres: Zed, 1993.
- Miguélez Carballeira, Helena. "Alternative Values: From the National to the Sentimental in the Redrawing of Galician Literary History." *The Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 71-92.
- . "Dereito á indefinición." *Grial* 175 (2007): 119-20.
- . "Inaugurar, reanudar, renovar. A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea." *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2006): 72-87.
- Moi, Toril. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford UP, 1999.

Molinero, Carme. *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra, 2005.

Morcillo Gómez, Aurora. “Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil.” Folguera 57-83.

Moreno Sardà, Amparo. “La réplica de las mujeres al franquismo.” Folguera 85-110.

Moure, Teresa. *A casa dos Lucarios*. Vigo: Xerais, 2007.

---. *A palabra das fillas de Eva*. Vigo: Galaxia, 2004.

---. *A xeira das árbores*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2004.

---. *Benquerida catástrofe*. Vigo: Xerais, 2007.

---. “Biografía.” *Biblioteca Virtual Galega. Bvg.udc.es*. Sin fecha. Web. 27 sept. 2009.

---. Entrevista. “A literatura feminina non ten que ver co corpo do escritor.” *Prazadasletras.org*. 9 may. 2007. Web. 7 jul. 2009.

---. Entrevista. “Defiendo la pasión frente al mito de la racionalidad del ser humano.” *Gara.net*. 21 sept. 2006. Web. 7 jul. 2009.

---. Entrevista. “O mundo non se sostén como está, hai que poñelo patas arriba.” *Folque.com*. 2 mar. 2006. Web. 7 jul. 2009.

---. Entrevista. “O patchwork da raíña Cristina de Suecia.” *Vieiros.com*. 13 jun. 2005. Web. 17 jun. 2009.

---. Entrevista de Dolores Vilavedra. “Hai historias, non hai xéneros.” *Elpais.com*. 16 mar. 2007. Web. 13 ago. 2009.

---. Entrevista de Natalia Álvarez. “A linguaxe é tan poderosa que vale para poñer o mundo patas arriba.” *Farodevigo.es*. Faro da Cultura 138, 20 oct. 2005. Web. 13 ago. 2009. 3.

---. Entrevista de Ruth Lodeiro. “O mundo literario está dominado polos homes.” *Lavozdeg Galicia.es*. 22 sept. 2006. Web. 27 sept. 2009.

- . Entrevista de Xabier Cid. “A tenrura é un valor completamente revolucionario.” *Protexa* 3. verano 2007. Web. 13 ago. 2009. 1-7.
- . Entrevista personal por correo electrónico. 23 abril 2008. Inédita.
- . *Eu tamén son fonte*. Vigo: Galaxia, 2008.
- . *Herba moura*. Vigo: Xerais, 2005.
- . *Mamá, ti si que me entendes*. Vigo: Galaxia, 2009.
- . *O natural é político*. Vigo: Xerais, 2008.
- . *Outro idioma é posible*. Vigo: Galaxia, 2005.
- . *Unha primavera para Aldara*. A Coruña: Deputación da Coruña, 2008.
- Mouriz, Isabel. “Nota bio-bibliográfica.” *Festa da Palabra Silenciada* 4 (1987): 6.
- Mulvey, Laura. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity.” *Sexuality and Space*. Ed. Beatriz Colomina. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992. 53-72.
- . *Visual and Other Pleasures*. Hampshire: Macmillan, 1989.
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Trad. Beatriz Albertini. Madrid: horas y Horas, 1994.
- Nash, Catherine. “Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland.” *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. Ed. Alison Blunt y Gillian Rose. Nueva York: Guilford, 1994. 227-50.
- Noia, Camiño [María Camino Noia Campos]. “A muller nos contos galegos de tradición oral.” *Festa da Palabra Silenciada* 19 (2004): 85-90.
- . “A narrativa de posguerra.” *A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción. Proyecto Galicia. Literatura*. Vol. 34. Coord. Anxo Tarrío Varela. A Coruña: Hércules, 2002. 87-149. 35 vols.
- . *A nova narrativa galega*. Vigo: Galaxia, 1992.
- . Introducción. *Néveda* de Francisca Herrero Garrido. Vigo: Xerais, 1985. 9-51.

---. "La narrativa gallega de mujeres." Zavala 237-61.

Novo, Olga. "A voz interna, conmovida, última. Análise temática da obra de Xohana Torres."

Unión Libre. Cadernos de vida e culturas 1 (1996): 131-47.

---. "Fada revolucionaria. Unha reescritura dos contos de fadas desde o feminismo libertario:

Vermella con lobos, de Carmen Blanco." *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2004): 52-65.

Núñez Seixas, Xosé Manoel. Introducción. Ed. Núñez Seixas 11-19.

---, ed. *La Galicia austral: La inmigración gallega a la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2001.

---, y Raúl Soutelo Vázquez. *As cartas do destino*. Vigo: Galaxia, 2005.

Odartey-Wellington, Dorothy. "La reelaboración de cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets." Tesis doctoral. McGill U, 1997.

Odber de Baubeta, Patricia Anne. "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women's Writing. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Ed. Donald Haase. Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47.

Parkinson Zamora, Lois, y Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke UP, 1995.

Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford UP, 1988.

Pena Santiago, Manuela. "Fóra de min, de María Xosé Queizán." *Festa da Palabra Silenciada* 11 (1995): 79-80.

Pereiro, Xosé Manuel. "Unha primavera para Aldara, de Teresa Moure, triunfadora en los María Casares." *Elpais.com*. 26 mar. 2009. Web. 7 jul. 2009.

Pérez, Janet. "Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest Romance." *Revista Monográfica* 8 (1992): 36-49.

- . "Presencia de la 'quest romance' en las últimas obras de Carmen Martín Gaité." *Escribir mujer: Narradoras españolas hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga, noviembre 8-12, 1999*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: U de Málaga, 2000. 89-111.
- Pérez Durán, Gabriel. "A perpetuidade do xogo da ourela. Unha achega ao teatro de Xohana Torres." *Anuario de estudios literarios galegos* (2005): 102-19.
- Perrault, Charles. *Contes de Perrault*. Ed. Gilbert Rouger. 1697. París: Garnier Frères, 1967.
- Pondal, Eduardo. *Queixumes dos pinos*. 1886. A Coruña: eDixital, 2002.
- Porteiro, María Xosé. "Muller e Literatura." *Andaina. Revista Galega de Pensamento Feminista* 2 (1983): 7-12.
- Pozo Garza, Luz. "O espello esnaquizado." *Festa da Palabra Silenciada* 5 (1988): 93-94.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- "Presentación." *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas* 1 (1996): 9.
- Queizán, María Xosé. "A bela adormecida na devesa." *Contos de colonias escolares, belas adormecidas, atentados e tiburóns*. Ed. Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006. 21-33.
- . "A grande ilusión que teño é poder vivir un día do que escribo." *Mulleres*. Ed. Úrsula Heinze. Vigo: Xerais, 1991. 187-222.
- . *Amantía*. Vigo: Xerais, 1984.
- . *Amor de tango*. 1992. Vigo: Xerais, 1998.
- . *A muller en Galicia. A muller na sociedade galega. A lingua galega e a muller. Análise estrutural de dos feitos represivos*. A Coruña: Edicións do Castro, 1977.
- . *Antígona, A cartuxeira. Neuras*. Vigo: Galaxia, 2008.
- . *Antígona, a forza do sangue*. Vigo: Xerais, 1989.
- . *Anti natura*. Vigo: Xerais, 2008.

- . *A orella no buraco*. 1965. Vigo: Galaxia, 1984.
- . *A semellanza*. 1988. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1995.
- . “Autopoética.” *Boletín Galego de Literatura* 12 (1994): 201-03.
- . *Cólera*. Vigo: Xerais, 2007.
- . “De florido poeta da raza a desflorador racista,” *A Nosa Terra* 7 (1986): 55-58.
- . *Despertar das amantes*. A Coruña: Espiral Maior, 1993.
- . Entrevista personal. 22 febrero 2008. Inédita.
- . “Eros y Tanatos.” *Grial* 56 (1977): 195-97.
- . *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista*. A Coruña: Espiral Maior, 1995.
- . *Evidencias*. Vigo: Xerais, 1989.
- . “Feminismo lesbiano.” *A homosexualidade a debate*. Vigo: Peto Xerais, 2002. 76-110.
- . “Feministas Independentes Galegas. Festa da Palabra Silenciada.” *Comunicación e xénero*. Sin fecha. Web. 13 ago. 2009. 1-3.
- . “Festa da Palabra Silenciada: Independencia, insumisión e solidariedade.” *Andaina* 6 (1993): 54-55.
- . *Fóra de min*. A Coruña: Espiral Maior, 1995.
- . Introducción. *Festa da Palabra Silenciada* 1 (1983): 1.
- . *Metáfora da metáfora*. A Coruña: Espiral Maior, 1991.
- . *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal*. Santiago de Compostela: Laivento, 1998.
- . *Non o abras como unha flor (Poesía reunida 1980-2004)*. Vigo: Xerais, 2004.
- . “O desexo: un discurso entre o amor e a morte.” *El deseo. La construcción del sujeto femenino: ciclos de conferencias sobre “el deseo” y “la construcción del sujeto femenino.”* A Coruña: Fundación Paideia, 1994. 45-54.
- . *O segredo da pedra figueira*. 1985. Vigo: Xerais, 2003.
- . *O solpor da cupletista*. 1995. Vigo: Xerais, 1998.

- . "O tapete de ganchillo." *Grial* 61 (1978): 335-41.
- . "Parir o pensamento." *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones, M^a Belén Martín Lucas, y M^a Jesús Fariña Busto. Barcelona: Icaria. 103-19.
- . *Racionalismo político e literario. Conciliar as ciencias e as humanidades*. Vigo: Xerais, 2004.
- . *Recuperemos as mans*. Santiago: Edicións do Cerne, 1980.
- . "Relato de infancia." *Grial* 144 (1999): 705-11.
- . *¡Sentinela, alerta!* Vigo: Xerais, 2002.
- . *Ten o seu punto a fresca rosa*. Vigo: Xerais, 2000.
- . *The Likeness*. Trad. Ana María Spitzmesser. Nueva York: Peter Lang, 1999.
- . "Tolería para unha desmitificación." *Grial* 36 (1972): 219-21.
- . "Tomemos la palabra: los géneros en el lenguaje." *Mujeres en medio. Repaso crítico a los medios de comunicación y su lenguaje*. AA.VV. Madrid: AMECO, 2001. 7-21.
- Reboiro, X. A. "A Irmandade do Libro premia a labor do IES Blanco Amor na categoría de centros de ensino." *Laregion.es*. 29 mar. 09. Web. 29 oct. 09.
- Reisz, Susana. "Daquelas que cantan... sen miramentos: María Xosé Queizán ou o amor á disonancia." *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1995): 127-36.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. 1976. Toronto: Bantam, 1981.
- Richards, Michael. *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 1999.
- Rivas Hernández, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca: Ediciones de la U de Salamanca, 2005.

- Rodríguez, Luciano. "Prólogo a la edición de *Poesía reunida (1957-2001)* de Xohana Torres." Santiago: P.E.N. Clube de Galicia, 2004. 9-37.
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza*. 1944. Vigo: Galaxia, 2004.
- Rodríguez Fer, Claudio. "Rosalia ante la joven poesía gallega." *Ínsula* 463 (1985): 5-6.
- Roig Rechou, Blanca-Ana, coord. *Informe de Literatura. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. A literatura galega no 2005 e a súa recepción*. Santiago: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, 2006.
- , coord. *Informe de Literatura. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. A literatura galega no 2007 e a súa recepción*. Santiago: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, 2008.
- Rolón-Collazo, Lissette. "Voces múltiples de resistencia: mujer y representación en la producción de Carmen Martín Gaité (1947-1996)." Tesis doctoral. U de Iowa, 1997.
- Romaní, Ana. "Irreverente e rupturista a de Belén é unha voz singular da narrativa actual." *Culturagalega.org*. Sin fecha. Web. 23 jun. 2010.
- Romero, Marga. "Prólogo." Queizán, *Non o abras como unha flor (Poesía reunida 1980-2004)* 7-14.
- Roseman, Sharon R. "Celebrating Silenced Words: the 'Reimagining' of a Feminist Nation in Late-Twentieth - Century Galicia." *Feminist Studies* 23.1 (1997): 43-71.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. Nueva York: Monthly Review, 1975. 157-210.
- Said, Edward W. *Orientalism*. 1978. Nueva York: Vintage, 1994.
- Salgado, Daniel. "Libros pantasma. Obras que nunca deron saído da imaxinación dos seus autores." *Elpais.com*. 29 may. 2009. Web. 15 ago. 2009.
- Salvador Agra, Saleta de. "Contra o discurso hexemónico." *Grial* 181 (2009): 115-17.

- Sanahuja Yll, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1976)*. Trad. Rafael Mazarraza. 2ª ed. Madrid: Akal, 1976.
- Shiva, Vandana. “El concepto de libertad de las mujeres del movimiento chipko.” *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*. Ed. María Mies y Shiva. Barcelona: Icaria, 1998. 129-36.
- . *Staying Alive. Women, Ecology and Development*. 1989. Londres: Zed, 1991.
- Song, Rosi H. “Anti-Conformist Fiction: The Spanish ‘Generation X.’” *Altisent* 197-207.
- Soutelo Vázquez, Raúl. *De América para a casa. Correspondencia familiar de emigrantes galegos no Brasil, Venezuela e Uruguai (1916-1969)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- Souto, Elvira. *Contribuição ao estudo do romance iniciático galego*. A Coruña: AGAL, Maia Códex, 1987.
- Stallybrass, Peter. “Patriarchal Territories: The Body Enclosed.” *Rewriting the Renaissance*. Ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, y Nancy J. Vickers. Chicago: U of Chicago P, 1986. 123-42.
- Stoller, Robert J. *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. 1968. Londres: Karnac, 1984.
- Tarrío Varela, Anxo. *Literatura galega*. Vigo: Xerais, 1994.
- . “Rosalía de Castro.” *Os séculos escuros. O século XIX. Proyecto Galicia. Literatura. O século XIX. A literatura do Rexurdimento*. Vol. 31. Coord. Tarrío Varela. A Coruña: Hércules, 2000. 262-303. 35 vols.

- Thompson, John Patrick. "A Tango of a Lost Democracy and Women's Liberation: María Xosé Queizán's Feminist Vision in *Amor de tango*." *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 343-59.
- . "Galician Civil War Novels: Recuperating Historical Memory for (Re)building Democracy in the Present and Forging a National Identity." Tesis doctoral. U de Michigan, 2003.
- Tidd, Ursula. *Simone de Beauvoir*. Londres: Routledge, 2004.
- Tietjens Meyers, Diana. *Gender in the Mirror. Cultural Imagery and Women's Agency*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Toro, Xelís de. "Bagpipes and Digital Music. The Remixing of Galician Identity." *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 237-54.
- Torres, Xohana. *Adiós María*. 1971. Vigo: Galaxia, 2000.
- . *A outra banda do Íberr*. Vigo: Galaxia, 1965.
- . *Do sulco*. Vigo: Galaxia, 1957.
- . *Estacións ao mar*. Vigo: Galaxia, 1980.
- . *Pericles e a balea*. Galaxia: Vigo, 1983.
- . *Poesía reunida (1957-2001)*. Ed. Luciano Rodríguez. Vigo: Danú, 2004.
- . *Polo mar van as sardiñas*. 1968. Vigo: Galaxia, 2004.
- . *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior, 1992.
- . *Un hotel de primeira sobre o río*. Vigo: Galaxia, 1968.
- Torres, Xohana, y Salvador García-Bodaño. *Eu tamén navegar*. Vigo: Galaxia, 2001.
- Tranche, Rafael R., y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO: El tiempo y la memoria*. 2000. Madrid: Cátedra, 2002.
- Tubert, Silvia, ed. *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003.

“Una de cada tres mujeres reconoce haber sufrido maltrato en la pareja.” *Elpais.com*. 3 dic. 2008. Web. 27 jul. 2009.

Ventura, Joaquim. “A narrativa na época Nós.” *O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil. Proyecto Galicia. Literatura*. Vol. 32. Coord. Anxo Tarrío Varela. A Coruña: Hércules, 2001. 215-77. 35 vols.

Vilavedra, Dolores. “A narrativa galega, na procura de novos camiños.” *Anuario de estudios literarios galegos* (1997): 195-201.

---. “Herba moura.” *Lectora. Revista de dones i textualitat* 11 (2005): 331-33.

---. *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia, 1999.

---. *La narrativa gallega en el fin del milenio*. Cuadernos Mangana 14. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos, 2001.

---. “Narrativa do 2000: un discreto ton menor.” *Anuario de estudios literarios galegos* (2000): 279-84.

---. “Narrativa en 2004. Unha xeira de profundización.” *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2004): 144-51.

---. “Para una cartografía de la narrativa gallega actual.” *Letras hispanas* 4.1 (2007): 7-15.

---. “Un ano singular. A narrativa en 2006.” *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* (2006): 141-49.

---. “Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina.” *Madrygal* 10 (2007): 145-51. Web. 7 dic. 2009.

Violi, Patrizia. *Feminismo y teoría del discurso*. Ed. Giulia Colaizzi. Madrid: Cátedra, 1991.

Whitford, Margaret. *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. Londres: Routledge, 1991.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. Londres: Hogarth, 1946.

---. *Orlando: A Biography*. 1928. Londres: Penguin, 2000.

- Worton, Michael, y Judith Still. Introduction. *Intertextuality. Theories and Practices*. Ed. Worton y Still. Manchester: Manchester UP, 1990. 1-44.
- Wright, Elizabeth, ed. *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.
- “Xerais edita a obra gañadora do certame literario Terra de Melide.” *Lavozdegalicia.es*. 27 oct. 2007. Web. 20 jul. 2009.
- Zavala, Iris M., coord. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. Vol. 6. Barcelona: Anthropos, 2000. 6 vols.
- Zerbe Enns, Carolyn, y Ada Sinacore. “Feminist Theories.” *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*. Ed. Judith Worell. Vol. 1. San Diego: Academic, 2002. 469-80. 2 vols.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin: U of Texas P, 1979.
- . *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002.
- . *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Londres: Routledge, 2007.