

‘Inaugurar, reanudar, renovar: A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea’¹

É difícil non comenzar esta achega crítica á escrita de Teresa Moure sen posicionala e posicionarnos no aparente punto de inflexión ultimamente acaecido na narrativa galega escrita por mulleres, en contraposición coa produción poética. A comparación entre a prominencia que acadou a poesía galega escrita por mulleres a finais do século pasado e a chamativa ausencia de voces narrativas durante o mesmo período ten sido un fenómeno amplamente comentado na crítica literaria galega contemporánea (Puñal 2002; Hooper 2003, 2007a, 2007b; González Fernández 2003, 2005: 175-181). As fontes máis actualizadas, porén, comezan xa a salientar a viraxe que esta circunstancia está sufrindo, á vista do protagonismo minguante do que adocece a produción poética dos últimos anos (González Fernández 2007: 174), das últimas publicacións de obras narrativas escritas por mulleres, visiblemente máis numerosas, e dos xestos cada vez máis notorios cos que o sistema literario galego as está recibindo e sancionando.

Dentro destes xestos probablemente os máis visibles sexan os premios literarios. Ten sido xa comentado, por elocuente e significativo, o feito de que o Premio Xerais fose case de forma consecutiva nos últimos anos para os traballos de catro autoras, logo de ter obviado de xeito sistemático e dende que fora establecido no 1984, a escrita de mulleres (Hooper 2007b). Tamén é perceptible a presenza definitivamente en expansión das narradoras nos medios de difusión cultural en Galicia, así como o seu crecente papel nas diversas manifestacións (institucionais ou non) destes: en coloquios, seminarios, mesas redondas, entrevistas, tertulias, etc... a participación das narradoras é cada vez máis prominente. Como exemplos desta tendencia

¹ Preprint of article published in *Anuario de Estudos Galegos* 2006: 72-87.

podemos propor a tertulia exclusivamente sobre a temática das novas narradoras organizada pola Sección de literatura e industrias da edición do Consello da Literatura Galega o día 1 de abril do 2004 ou a mesa redonda “Literatura e mulleres” incluída no programa da cuarta edición dos Diálogos literarios de Mariñán en xuño do 2007. Este fenómeno nacente vai tamén acompañado de exercicios característicos da maquetación do feito cultural, xurdidos acotío ante novas tendencias, e entre os cales o uso de etiquetas ou cualificativos coincidentes de forma xeralizada agroma con certa forza. É neste contexto no que se vén falando nos últimos anos da narrativa galega de muller, e mesmo de como este fenómeno ten adquirido trazas de moda literaria cunha visibilidade enganosamente excesiva no sistema (González Fernández 2006b).

A produción escrita non académica de Teresa Moure pódese encadrar neste ámbito. A súa primeira novela, *A xeira das árbores* foi galardoada co premio Lueiro Rey de Novela Curta en 2004 e *Herba moura* co premio Xerais de novela no 2005 e o Premio da Crítica Galega, entre outros moitos, ata converterse “na obra máis premiada da literatura galega” (Vilavedra 2007b). Ademais do recoñecemento de ambas as dúas publicacións como eventos literarios de significación para o sistema galego que os premios refrendan, estas novelas foron simultaneamente interpretadas e benvidas pola crítica especializada como marcadamente de muller, femeninas, ou feministas (Forcadela 2005; Liñeira 2006; Novo 2007; Vilavedra 2007a: 169). O que caracterizou de xeito máis chamativo, por inusual, a aparición das novelas de Moure foi o eco sonorosísimo que obtiveron no público lector, eco que, como Vilavedra di, veuse azuzado de forma benéfica pero tamén prexudicial “pola poderosa personalidade da súa autora e pola intensa proxección mediática a que esta se viu sometida” (169). O acontecemento literario que supuxo *Herba moura* (Vilavedra 2005: 331) ten xerado nos últimos dous anos a aparición de termos como “fenómeno Moure” ou “época Moure”, empregado por Camilo Franco nas devanditas tertulias do Consello (Franco 2005) para referirse a un estado novo e certamente novidoso no sistema literario galego: aquel ocasionado polo feito inédito de que unha escritora atraía arredor de si e da súa obra un torrente imparable de reverberacións

mediáticas e paratextuais, entre as que se contan entrevistas controvertidas seguidas de debates cibernéticos acaloradísimos que os editores rematan por acoutar (ver *Vieiros*: Barcelona, ou os blogs de *Brétemas* e *Nubosidade variábel* a este respecto), intervencións polemizantes en diversos foros institucionais que ocasionan todo tipo de diatribas, a pronta publicación das traducións ao portugués, catalán, castelán e outras linguas europeas, e un corpus de recensións literarias que van dende a louba elaborada (Novo 2007) á descalificación personalista (Trigo 2006). Unha das posibles lecturas que se poden facer deste feito, e sen dúbida a máis promovida polo soporte editorial da escrita de Moure, é que o seu traballo representa un paso innovador e orixinal no contexto da produción literaria en galego, que naturalmente irá asociado a un arrecendo fresco, ou o que Helena González deu en chamar unha “sensación inaugural” (González 2006a).

Este estudo pretende afondar nos posibles fundamentos desta sensación inaugural arredor da narrativa de Teresa Moure, co propósito de subverter a percepción xeralizada de que as directrices creativas do seu proxecto consitúen unha contribución innovadora no campo das narrativas feministas. Para os efectos, artellarase unha achega ás dúas primeiras obras narrativas da autora (por seren estas as catalizadoras do chamado “fenómeno”), e recorrerase ao marco da crítica feminista contemporánea como contrapunto e base explicativa dos argumentos.² Un dos obxectivos fundamentais desta análise será o de evidenciar que as estratexias discursivas e temáticas das novelas de Teresa Moure non se afastan dun xeito substancial dos vieiros xa explorados (ou esgotados, como ten argüído grande parte da crítica feminista contemporánea) pola literatura feminista que emerxeu a partir do movemento de liberación das mulleres dos 60 e 70 nos países occidentais. Máis concretamente, a escrita de Teresa Moure tamén amosa máis ca reminiscencias da narrativa feminista emancipatoria galega dos oitenta, representada no traballo de María Xosé Queizán, un traballo que o sistema recibira daquela cunha acollida inhóspita ou cun silencio enxordecedor. A

² Os dous ensaios publicados pola escritora, *A palabra das fillas de Eva* (2004) e *Outro idioma é posible* (2005), aínda sendo enteiramente congruentes e coincidentes en moitas das súas premisas ideolóxicas coas novelas, non serán estudados aquí dun xeito pormenorizado por cuestións de espazo.

mesma Queizán ten descrito aqueles anos de activismo literario como enormemente frustrantes porque, nas súas verbas, “non hai lugar ao diálogo, á contestación, á controversia. Iso provoca frustración, pero sobre todo a sensación de estar a traballar no deserto, non atopas un lugar de debate” (Queizán 2007). A situación que seguiu á publicación de traballos abertamente feministas e confrontacionais como *A xeira das árbores*, *A palabra das fillas de Eva* ou *Herba moura*, foi diametralmente oposta. Ademais dos premios reputados que cada unha das publicacións recibiu no seu xénero, as publicacións de Teresa Moure levantaron unha poeirada entre críticos, estudosos, escritores e público lector que semella estar completamente arredada daquel silencio tenso que fixo ensumir o proxecto narrativo de Queizán.

Unha vez establecidas as semellanzas entre a escrita de Moure e os parámetros da narrativa feminista temperá, e expostos os xeitos en que a validez programática destes ten sido cuestionada pola crítica, o presente estudo pretende abrir un debate sobre o sistema mesmo. Neste senso, e dun modo xeral, a miña análise harmoniza coas metas das achegas sistémicas de Xoán González-Millán, aínda que se afasta delas por mor dunha discordancia metodolóxica. En *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, González-Millán estipulaba claramente que o estudo da institución literaria debe ser diferenciado, “en primeiro lugar, das formas e contidos dos textos individuais, porque o seu ámbito de análise considera como obxecto de investigación prioritario as condicións que determinan e definen as prácticas concretas da escrita e da recepción literarias” (González-Millán 1994: 16). Este artigo ten de manter, pola contra, un enfoque nidio nos textos literarios quizáis polo seu carácter preliminar como primeira achega crítica ao “fenómeno Moure”, pero tamén pola súa querenza dobre de, por unha banda, desartellar a percepción xeralizada de que as estratexias discursivas e temáticas practicadas nos textos son anovadoras e, pola outra, iniciar un diálogo que aprofunde nas razóns da alteración do sistema que seguiron aos textos. No contexto da crítica feminista, a premisa básica deste estudo coincide de cheo co establecido por Rita Felski en *Beyond Feminist Aesthetics*: “feminist literature, like feminism itself, must be viewed not in isolation, but in relation to the social

and ideological conditions within which it emerges and against which it defines itself" (Felski 1989: 182).

∞ ∞ ∞ ∞

Para iniciarmos este carreiro, tomo como punto de partida as liñas que Helena González xa lle ten dedicado ao tema das narradoras galegas, en referencia ás que precederon a Teresa Moure. Respecto da narrativa de autoras publicada a principios deste século, González denuncia que as máis das súas pautas creativas estean demasiado circunscritas aos ditados estereotipantes da narrativa feminista temperá. Como di:

Nunha conversa coa crítica galega Dolores Vilavedra, [...] ela facía unha clarificadora reflexión sobre a falsa innovación que supuñan algunhas novelas publicadas no 2001, escritas e protagonizadas por mulleres, nas que os personaxes masculinos eran estereotipos do opresor e no que o lesbianismo da protagonista en realidade era a fuxida última dun personaxe femenino oprimido. Xa que logo, este modelo publicado nese momento resultaría retrógrado e corresponderíase máis cun retrato de certas mulleres concienciadas dos anos 60 e 70 que coas mulleres actuais [...] (González 2005: 179)

A crítica ía máis aló ao delatar tamén a vontade por parte do mercado de maquetar e presentar estes produtos literarios como novidosos coa fin de dinamizar a súa traxectoria comercial: "... tamén hai que prestar atención a outros dous aspectos, tan importantes ou máis, que a propia existencia deste tipo de escrita: a maneira en que se mediatiza a súa lectura e que se presenta como *nova*" (González 2005: 179).

Helena González xa chamara a atención sobre este risco no 2003, pero daquela describíao, paradoxalmente, como unha circunstancia en fase de superación. Perante a frustración e o desacougo causados pola lectura continuada de narracións empantanadas nos ditames programáticos do feminismo literario, que González recolle con vehemencia no lema "¡Non

máis literatura pedagóxica, déixame pensar por min!” aínda que sen referirse especificamente ás novelas que poderían ter entrado nesta categoría (González Fernández 2003: 45), a crítica semella adquirir un ton máis pacificador cara a fin do seu estudo, ao implicar que este estado de cousas estaba a mudar: “Resulta reconfortante o abandono de tramas planas e tamén deses personaxes masculinos opresores e previsibles, froito dunha mirada combativa, si, pero reduccionista como visión do poder patriarcal, por máis que na emerxencia do feminismo cumpriron unha función” (57).

Un dos obxectivos deste artigo é tentar demostrar que a tesitura descrita por González no 2003, lonxe de esvaecer, segue a estar vixente no contexto da narrativa galega de mulleres, e que a sensación inaugural que ten acompañado as publicacións de Teresa Moure, ratificada por Dolores Vilavedra cando as describe como “obras originales en todos los sentidos que a este adjetivo se le puedan adjudicar” (Vilavedra 2005: 331), é sintomática máis dun cambio na institución literaria que as acolle ca dun reflexo directo do asumido valor innovador das novelas en si. Dito cambio semella ir máis aló do mero feito de que o sistema detectase o valor comercial do produto e artellase un aparato mercadotécnico ao seu redor (cousa que non sucedeu nos oitenta, cando a primeira narrativa feminista galega si traballaba en terreo novío). Tal interpretación sería simple en exceso e suxeriría, entre outras cousas, que o fastoso boureo mediático que acompañou e acompaña as publicacións de Teresa Moure é osquestrado meticulosamente por un feixe de editores, comentaristas literarios e publicistas expertos en teoría crítica feminista e coñecedores das tendencias máis andadas ou vangardistas neste eido. Ao evento literario que supoñen a publicación das novelas de Moure no sistema galego súmanse factores moi diversos, máis aló dos comerciais, que non poderán ser esculcados co espazo que merecen no presente artigo. No que si intentarei profundar é nos trazos dun acontecemento que vén de convulsionar a institución literaria galega, probablemente cunha forza e unha sonoridade inéditas, coa fin de avanzar unha primeira achega crítica a un proxecto literario que se presentou coma novidoso cando, visto a traveso do prisma sempre exclusivista e algo afastado da crítica, non o foi.

I

A xeira das árbores relata en primeira persoa feminina un día corrente na vida dunha muller chamada Clara, dende o intre mesmo en que acorda entalada polo sono e as preocupacións que acoden primeiriñas á mente, ata a mañá seguinte, logo dunha noite de desacougo tras saber da nova de que seu pai está morrendo no hospital. A narración divídese en secuencias horarias, xeralmente focalizadas pola narradora central, Clara, aínda que tamén a través doutros narradores adxacentes. Estes segundos serven para incluír as perspectivas e voces hostís a Clara ou máis suspicaces do seu xeito de vivir, e xeralmente coinciden cun narrador masculino: o seu xefe, un descoñecido que circula pola estrada ao mesmo tempo ca ela, o monitor da piscina onde vai co seu fillo pequeno, etc. O estilo do relato é marcadamente oralizante, fluído.

A xeira aúna trazos de novela autobiográfica testemuñal e de tese. Para tal categorización adhirome ao traballo de Susan Suleiman sobre as novelas de tese na literatura francesa, no cal xa achegaba unha definición do xénero libre das connotacións pexorativas que tradicionalmente o acompañan. Así, a primeira novela de Teresa Moure pódese definir como “a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political [...] doctrine” (Suleiman 1983: 7). Dado que a delineación temática da novela coincide nalgúns aspectos coa biografía da autora, a etiqueta de autobiográfica, aplicada dun xeito parcial e en sendo sempre problemática e complexa, tampouco non semella inadecuada.

Ambos os dous modos narrativos, a autobiografía testemuñal e a novela de tese ou ideolóxica, teñen sido entendidos tradicionalmente como uns dos máis acaídos para a creación literaria de vontade feminista. O valor feminista da narrativa autobiográfica pódese entender ao abeiro das teorías sobre a creatividade, que explican a visible propensión das autoras a acudir á materia vital propia como un xeito de erixirse suxeitos (Graf 1993: 34) e confirma, en todo caso, a tendencia abundantemente comentada cara a autobiografía ou a

temática confesional que ten tradicionalmente profesado a narrativa de mulleres (Felski 1989; Rábade Villar 2005: 116). Dita tendencia, porén, foi xa amplamente problematizada, principalmente dende dous eixos teóricos: a crítica da literatura testemuñal latinoamericana e o marco teórico dos estudos feministas de composición (*feminist composition studies*). Recalaremos en ambos os dous e en como a través de argumentos paralelos teñen cuestionado a validez programática da narrativa testemuñal de corte feminista.

A literatura testemuñal latinoamericana, caracteristicamente de autoría feminina, xurdiu na época post-boom dos setenta e aunou un número significativo de obras nos que unha voz pertencente a un grupo social oprimido denunciaba unha situación persoal entendida como representativa do colectivo. Os estudosos desta manifestación literaria teñen fixado os seus parámetros como segue:

Like other forms of resistance literature, testimonial texts communicate a message of protest and are considered a “weapon on the cultural front” [...] . Indeed, testimonial literature’s main objectives are threefold: (1) self-representation of the Other, (2) denunciation of injustice and human rights abuses, and (3) consciousness-raising [...]. (Maier e Dulfano 2004: 5)

A literatura testemuñal así entendida, e da cal *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994) se ten estudado como epítome xenérico, colócase no cruce das premisas máis características do postmodernismo e do postcolonialismo, co seu esvaemento típico da división entre literatura de elites e de masas, a achega híbrida da historia como material ficcional, a fragmentación e consecuente colapso do suxeito enunciador, etc (Maier e Dulfano 2004: 7). Sobre todo, a literatura testemuñal tense entendido como un vehículo axeitadísimo para a literatura feminista, pois esta intersecciona coas premisas básicas da primeira case de cheo. De novo, as teóricas da literatura testemuñal xa sobrancearon este vencello natural:

Ultimately, testimonios and these stories lead to the question of how to dissolve, or not, the dualisms of essential versus differenced identity, centre versus periphery, subject versus object, and writing versus political action, relevant to feminism [...]. (Bartow 2004: 49)

Sen pretender propoñer aquí unha coincidencia completa entre esta manifestación literaria e a narrativa de mulleres galega, si me parece axeitado recorrer aos debates centrais formulados arredor deste eido, pois neles se alicerza a base do cuestionamento que se ten feito da validez política e representativa da narrativa testemuñal e por analoxía, da narrativa testemuñal e autobiográfica feminista.

A problemática da narrativa testemuñal atribúese ao feito de que precisa recorrer a esencialismos básicos para facer valer o seu programa político. Estes esencialismos afectan tanto ao grupo subalterno que a voz testemuñal busca representar como ao grupo hexemónico perante o cal executa o seu enunciamento subversivo. En última instancia, esta disxuntiva afecta negativamente ao valor pretendidamente representativo do texto, pois o colectivo evocado verase personificado nun voceiro único que supostamente amalgama os trazos do grupo, e, por outra banda, o colectivo hostilizado verase representado principalmente coma instigador de actitudes opresivas, xerando así un efecto metonímico incómodo e desapazugante. Do mesmo xeito, a finalidade ideolóxica do texto, en ningún momento censurada como tal, si se ve minguada pola exposición de máximas maniqueizadas ou reduccionistas que acaban por amolar aos lectores máis sofisticados (Shaw 2004: 101). Esta necesidade de apelar a unha sorte de “identidades normativas” (Bartow 2004: 51) ten levado a crítica cultural contemporánea á conclusión de que a literatura testemuñal así concibida non é xa sostible (Beverley 1991; Gugelberger 1996; Dulfano 2004: 93).

Na crítica literaria galega xa se teñen emitido tamén este tipo de xuízos en relación coa narrativa galega de mulleres. Os argumentos de Helena González antes mencionados son un exemplo, pero tamén artigos como o de Luísa Villalta no volume compilado por Belén Fortes (“Por que os homes non

nos len?”, 2003) no que a autora denuncia precisamente a conciencia victimista e ghetozante que axudan a apuntalar as narrativas feministas testemuñais. *A xeira das árbores* pertence, na miña opinión, a esta variante literaria, que xa agromara noutros sistemas literarios en épocas anteriores (enténdase aquí, por exemplo, a primeira incursión literaria de Rosa Montero, *Crónica del desamor* (1979), que tamén narra os avatares da vida diaria da muller española urbá nos anos da transición, ou novelas como *Flying* (1974), de Kate Millet, *Taking it Like a Woman* (1984) de Anne Oakley, ou *Hautungen* [Mudando a pel] (1975) de Verena Stefan no sistema literario alemán, todas elas paradigmáticas da narrativa feminista tetemuñal temperá, e que puñan o énfase no valor da escrita como medio de concienciación grupal feminina).³ Pero a catalogación da primeira novela de Moure como militante, propagandística ou esencialista (calificativos que tamén recibira a novela de Rosa Montero no seu día) non semella tan importante como a elucidación das estratexias discursivas que serven para fortalecer eses efectos.

En primeiro lugar, abordaremos a cuestión da linguaxe mesma, por ter sido este debate un pilar fundamental das teorías post-estructuralistas e de identidade desenvoltas no derradeiro tercio do século XX. Como se ten establecido:

No theory, therefore, can afford to ignore the vital consideration of language as an institution, as a socio-cultural instrument and the formative moment of an individual and a collective self-consciousness. A wide range of political and theoretical positions includes or begins from a rigorous inquiry into the role of language as a principle of human identity, as the blueprint for structures of oppression, repression, self-understanding and subordination. (Kanneh 1992: 135)

As teorías feministas non foron unha excepción. A meirande parte do debate feminista de principios dos 80 dedicouse a poñer en claro as estruturas de poder que subxacen o construto lingüístico. Encádranse nesta liña, por exemplo, as teorías da *man-made language* de Dale Spender (1985) ou o

³ Para unha crítica de como a escrita radical feminista anglo-americana dos anos 60 e 70 foi tradicionalmente omitida da historia do feminismo moderno precisamente por mor do seu ton propagandístico e universalista ver Rhodes 2005.

traballo de Sara Mills (1995), nos que se ofrece unha elucidación, daquela pioneira, de cómo a linguaxe simultaneamente moldea e serve de soporte ás estruturas patriarcais que tamén a crearon, embazando a expresión real das mulleres como grupo subalterno, e facendo que estas fiquen atrapadas nunha sorte de gaiola discursiva que oprime a súa voz e distorsiona a súa auto-representación.

Dende o comezo, *A xeira das árbores* exemplifica unha lixe constante coa linguaxe, entendida ao abeiro das teorías mencionadas, como construto patriarcal e abafante para a expresión da muller. Para salientar este feito, a narración detense, para tornarse digresión, naqueles escollos expresivos que a narradora considera máis flagrantes. Por exemplo, a narración párase cando semella atoparse cunha lagoa léxica que deixa en evidencia a incapacidade da lingua para cubrir determinados aspectos da vivencia feminina. Así, a narradora cavila sobre cal será a verba para referirse ao “feixe de músculos no lado anterior da perna dereita” (9), ironiza sobre a marca masculina que semella ter a expresión “ter a cabeza ben amoblada” (93) ou fala da imprecisión léxica que a lingua amosa cando toca referirse aos sentimentos e descríbese como a “lingua recortada dos homes que non saben explorar os sentimentos a través da linguaxe e logo acaban non podendo pensar neles, mesmo non podendo sentilos” (95). Do mesmo xeito, a narradora fantasía coa existencia dunha lingua alternativa, máis versátil, menos categórica, menos “rotunda” (38), que no texto semella nacer dos momentos de meirande tenrura, nos máis dos casos maternal, aínda que tamén nos momentos de intimidade “co Outro” (53). E así a narradora pensa: “É certo que ás veces tes acadado a liberdade de falar palabras renovadas, palabras acabadas de inventar, como pans acabados de saír do forno” (53).

As teorías sobre a existencia ou a creación dunha linguaxe literaria feminina tiveron un marcado auxe nos setenta e oitenta, a través das voces e manifestos das teóricas francesas da alteridade (Luce Irigaray ou Hélène Cixous, entre as máis citadas) e das achegas post-estructuralistas á psicanálise (principalmente representadas no traballo de Julia Kristeva). Porén, este aparato teórico que postulaba a existencia constatable dunha

escrita de muller ten sido xa amplamente rebatido pola crítica feminista máis tardía (Kanneh 1992) ou polas teorías neo-Marxistas e narratolóxicas feministas. Neste senso, o traballo de Rita Felski ten sido decisivo. No seu libro *Beyond Feminist Aesthetics* (1989), xa argüía que o único indicio que se podía categorizar como feminino na chamada *écriture féminine* atopábase ao nivel do contido ou en relación con algunhas das metáforas utilizadas arredor do corpo da muller, pero nunca nun estilo ou estética experimental ou vangardista aos que se lles ascribía, nun xiro esencialista, un valor feminino (Felski 1989: 5).

Na súa primeira novela, Moure retorna a este debate precisamente a través dos vieiros que no seu día o levaron a esmorecer, é dicir, ofrecendo unha distribución esencializada e altamente polarizada das tendencias de xénero na lingua e no seu uso. A maioría dos exemplos xa mencionados, amais de moitos outros, semellan debuxar unha realidade onde os homes, avarentos e ambiciosos noutros eidos, desenténdense indiferentemente das cousas da lingua, entendidas coma verdadeiros entrampamentos que os afastan dos feitos. As mulleres, no entanto, xogan deleitosamente coas palabras, desembeleñan os seus significados ocultos, mesmo semellan crear sensos novos. Son numerosas as digresións que Clara fai en torno ao uso e significado de certas palabras; “refocilarse” (39); “dende fóra”, “desaforada” (46), etc... E tamén o son as mencións que fai ao desencontro entre homes e mulleres, precisamente polas diferentes actitudes que profesan respectivamente cara o uso da linguaxe, sobre todo no medio do emocional. E así, a narradora remata por pronunciar afirmacións tan vehementes como: “Efectivamente, pensas, tan estraños son os homes, extranxeiros... Non este ou aquel, todos os homes son estraños, alleos á cultura das palabras” (53).

Ademais de abondar nesta visión polarizada da representación lingüística pola cal “men cling to the concrete monolith of phallogocentrism, while wome lie breathless beneath an oppression which denies them the power of their own speak and writing” (Kanneh 1992: 137), a novela adocece precisamente da debilidade que se lle ten achacado ás teorías da escrita feminina así como as novelas que tentaron incorporar as súas máximas: o feito de que, ao

tempo que estas teorías semellaban referirse a un constructo eminentemente estilístico (enténdase aquí a linguaxe experimental á cal se referían como feminina), fracasaron na delineación fáctica dos trazos que esta debería de amosar e de que xeito estes eran de certo “femininos”. De novo, a explicación de Rita Felski resultou esclarecedora:

It can be and has been shown that specific themes and metaphors frequently recur in women’s writing within and sometimes across particular cultural traditions and that women’s use of literary genres has often revealed consistent distinguishing features [...]. There has not been any convincing demonstration, however, of any form of unifying consciousness which can be detected across the whole range of writing by women and which can form the basis of a distinctive feminist aesthetics. (Felski 1989: 26-27)

Á vista de tal afirmación, achegámonos daquela ao contido da novela, para profundar na posibilidade dunha valencia feminista máis tanxible. Nas súas escollas temáticas, *A xeira* dá testemuña dos avatares e tamén as bondades da vida dunha muller culta e urbá, economicamente autónoma e mai de tres fillos. A lista de asuntos tratados dende a perspectiva feminista é ampla e nela resoan con intensidade as temáticas das novelas feministas de finais dos setenta: as hostilidades e sub-textos de acoso sexual no lugar de traballo (neste respecto, por exemplo, a referencia aos apelativos cariñosos do seu xefe son elocuentes); o asunto omnipresente da falla de comunicación real e honesta entre os sexos, a descrición de experiencias exclusivamente femininas como o parto para compensar un corpus temático historicamente centrado nos temas da humanidade-home. A listaxe esténdese tamén aos tropos máis característicos da narrativa feminista temperá, incluíndo o da muller desposuída de si mesma: “a muller que reflicte o espello non es ti” (29); a referencia á muller natureza (árbore) e á maternidade como reduto dunha corporalidade case primixenia asolagada de fluídos: “Cos bicos, os cheiros, as apertas, as babas, os intercambios de calor persoal, as lambetadas, os mocos, ensaríllanse a nai e os nenos, que quedan saborosamente encantados de compartir os produtos do corpo.” (51); a

incursión do útero como epicentro metafórico da percepción ou da identidade: “Recolleu o pelo na caluga, foi onda o espello sen perder o ritmo salvaxe que saía de África e (¡que estraño!) saía tamén e ao tempo do seu útero” (28).

Non é difícil, xa que logo, formular unha lectura d’*A xeira das árbores* na que a percepción claramente polarizada dos xéneros é o motor da narración e mesmo da acción. E é este risco central da novela o que a sitúa no xénero da narrativa feminista que en sistemas literarios como o anglo-saxón, o canadiano, o español ou o catalán agromou a finais dos setenta. A narrativa feminista entendida neste contexto prioriza a concienciación das lectoras a través dunha escrita de estética realista e baseada na experiencia persoal que fomenta a auto-identificación delas coa narradora.

Dita estratexia discursiva foi xa, como adiantabamos en parágrafos anteriores, sistematicamente cuestionada no eido dos estudos sobre composición feminista ou estética feminista, que abordaron a dicotomía esencialista/constructivista na escrita feminista en favor do segundo modelo. En xeral, as novelas de tese feminista que abrollaron nos anos da segunda onda do movemento das mulleres, e tamén a crítica, recorrían a tácticas urxentes de representación e subversión, coa fin de desartellar o sistema de roles de xénero tradicional que soporta o patriarcado. Para os efectos, facíase uso da experiencia persoal e autobiográfica coma sinécdoque da experiencia colectiva, estratexia que deu abondos froitos tanto sociopolíticos coma comerciais e que era en moitos sentidos necesaria. Pero as repercusións destas tácticas foron avaliadas co tempo de xeito negativo pola crítica, en tanto que promovían a reificación das categorías de identidade, xénero e diferenza (Brady 1998: 35) e, en última instancia, servían para “perpetuar certas asuncións culturais sobre o discurso feminino” (42).

A pregunta que resta facérmonos con respecto a *A xeira das árbores* entronca con este debate. O cuestionamento previo do valor feminista real de narrativas que están tan intimamente vencelladas a unha experiencia persoal ficcionalizada que pretende atanguer ao grupo non pretende, en última instancia, discutir a finalidade feminista da primeira novela de Moure.

Entendemos que o concepto de activismo literario feminista, profundamente arraigado nas estruturas sociais nas que se produce e cara as que vai dirixido, é un constructo sociocultural cuxa efectividade só se entende a través dos baremos propios do sistema no que agroma e é preciso. Non hai máis que pensar nos soados encontróns entre a crítica feminista anglo-americana, que promove un activismo crítico-literario baseado na mellora en termos sociais e políticos das mulleres, e os feminismos franceses, de carácter máis filosófico e teórico, e percibidos por aquelas como “elitistas”, “utópicos” ou “apolíticos” (Susam-Sarajeva 2006: 36), para entender ata que punto a acción feminista, os seus éxitos e fracasos, as súas múltiples facetas, son fenómenos contextuais, non universais.⁴ Por iso é precisamente o contexto no que sae á luz a primeira novela de Teresa Moure e o sistema que a ratifica como novidosa o que si nos interesa e concirne. As seguintes preguntas semellan, xa que logo, pertinentes: de que xeito, dende o punto de vista do sistema literario galego, resulta novidosa a visión altamente esencializada da muller que na novela se constrúe como a muller-natureza, a muller-mai, a muller-sentimento, a muller-reduto da linguaxe e coñecemento primixenios, as máis delas tropos feministas esgotados noutras literaturas e custionados pola crítica?⁵ No que concirne ao uso da linguaxe na novela, de que forma contribúe ao debate sobre unha posible lingua/escrita feminina cando este xa ten eslumeado por improdutivo e confuso noutros sistemas? Veremos a este respecto, que o posicionamento moureano sobre a diferenza de xénero na linguaxe ou sobre unha posible estética feminina na escrita (desenvolvido máis devagar no seu ensaio *A palabra das fillas de Eva* e como temática narrativa nas súas novelas) fora xa amplamente tratado por Queizán nas súas obras ensaísticas *Evidencias* (1989) e *A escrita da certeza* (1995), pero estas pasaran daquela case que inadvertidas, como apunta a

⁴ Para unha análise do tamén prolongado malentendido entre a crítica feminista anglo-americana e as escritoras feministas peninsulares ver Miguélez-Carballeira (2008).

⁵ Ver a este respecto o traballo de Roberta Ann Quance sobre a persistencia do símbolo da muller coma árbore e a problemática que suscita. Nas verbas da estudosa: “Concedamos que el árbol ofrece una imagen de fertilidad autónoma; para las poetisas, el problema consiste en que, en un mundo desacralizado, los árboles evocan, las más veces, una condición de objeto. Es posible apoderarse de ellos y, además, son objetos mudos que cabe reducir a su fruto.

Más aún: incluso cuando se reivindica su carácter sagrado, los árboles se hallan tanto por encima como por debajo del plano humano. ¿Qué sucede, pues, cuando esta mitología arbórea surge en la obra de las mujeres? ¿Cómo hemos de interpretar el hecho de que ciertas escritoras relacionen su propia imagen con la de un árbol?” (Quance 2000: 130).

propia Queizán no limiar do volume (Queizán 1989: 10). O contraste tan marcado entre a recepción dunha e outra autora reclama certa atención. Abordarei estas cuestións e algunha outra logo da seguinte análise da segunda novela de Teresa Moure: *Herba moura*.

II

No relatorio que Teresa Moure deu no XXII Encontro de Escritores Galegos, Vascos e Cataláns en 2005, a autora referíase á súa presenza no congreso da seguinte forma: “Perquè si jo estic aquí és perquè acabo de publicar una novel·la d’aquestes que en diuen de dona” (Moure 2005c: 66). En efecto, e aínda que é cedo para falarmos dunha resposta crítica concertada ou ampla arredor da escrita de Moure, a novela foi acollida coma exemplo apto das premisas do feminismo literario e en completa coherencia coa traxectoria da escritora, dedicada de cheo ao cultivo do feminismo da diferenza, que Olga Novo ligou aos “discursos do ecofeminismo, dos movementos anticapitalistas, antiglobalización, etc, elaborando un edificio ideolóxico con vocación radical e libertaria, á vez contedor de múltiples contribucións e emanador de mensaxes liberadoras” (Novo 2007: 208).

Nesta sección intentarei amosar que *Herba moura* abonda de novo en cuestións características do feminismo literario inicial, por unha banda, e que a calificación da súa estética como “liberadora” perde pulo se se examina á luz dos debates teóricos xa ocorridos no eido da crítica feminista. Unha vez máis, partiremos das seguintes análises do texto creativo para poñer de relevo uns apuntes preliminares arredor do sistema literario no que véu á luz.

En consonancia con *A xeira das árbores*, *Herba moura* tamén artella unha achega subversiva á lingua como vehículo de coñecemento a través dun dobre uso estilístico. Por unha banda, a novela artéllase nunha escrita oralizante que foxe deliberadamente das esixencias de distancia e obxectividade requeridas para algúns dos xéneros que conforman o pastiche (no senso estrutural e non pexorativo da palabra) que é a obra. A tendencia observable a emular a fala na escrita de mulleres tense explicado como relacionada cos postulados da estética feminista que entendían a fala como o

medio máis achegado á esencia subxectiva da falante, en contraposición ao medio escrito, interpretado como máis artificial ou máis claramente afectado pola presión da socialización patriarcal (Felski 1989: 100). Así por exemplo, na novela resalta o uso coloquial da lingua, así como a ironía e a retransca utilizadas para poñer en evidencia as asuncións e os estereotipos que cimentan o sistema de valores patriarcal (enténdase deste xeito a descrición primeira que temos do personaxe de Hélène Jans como unha muller que le: “É unha muller, non cabe dúbida. E, no entanto, está a ler. E non le relatos de amores nin versos procaces, que le unha obra médica. Algo malo quererá aprender lendo un libro” (Moure 2005a: 116).

Por outra banda, a lingua utilizada busca tamén dismantelar a rotundidade e a precisión do aparato expresivo do positivismo, inserindo cuestionamentos básicos dos seus siloxismos máis célebres ou facendo patentes as súas lagoas. Por exemplo, na recreación histórica que Einés Andrade fai do feito de que Descartes fixera unha reprodución en pao do corpo da súa filla, falecida aos cinco anos pola febre escarlata, vai implícita unha moca a un dos piares básicos da filosofía cartesiana:

E, se ese corpo de Francine, a autómata, chegase a falar, diríalle, “non penso papá, non penso, que só podo repetir as mensaxes que ti me ditas nese disco que insires na metade do meu lombo”, e daquela el tería que acabar a frase lapidaria, e recoñecer que, en non pensando, talvez a nena deixara, definitivamente, de existir. Aínda que non é seguro, que da negación do antecedente, non se segue a negación do consecuente, non é? (68)

Entroncando coa cuestión da lingua, pódese dicir que *Herba moura* é un compendio de xéneros non canónicos, amalgamados con versións deturpadas ou parodizadas doutros xéneros que si teñen sido canonizados. Así, lemos por exemplo a colección de máximas inacabada da raíña de Suecia, o receitario de Hélène Jans, os apuntamentos para a tese de Einés Andrade, as receitas de pitisús de Olaia Pereiro, emails de Einés ao seu titor de tese e viceversa, ou os poemas inéditos desta. Tomados en conxunto,

todos estes elementos conforman a transgresión mesma do que se entende por traballo e saber académicos. Tal efecto vese reforzado polo uso ficcionalizado de metodoloxías de investigación pouco convencionais ou imprecisas (véxase por exemplo o uso do adverbio “quizais” cando a narradora tenta identificar certas fontes bibliográficas, 125) ou a énfase que a narración deita sobre temáticas tradicionalmente deostadas como o estudo da xénese do interese por parte dos grandes filósofos europeos na creación dunha lingua artificial. O que lemos, o relato que xorde, é a mesma tese fallida de Einés Andrade.

O texto que lemos é, xa que logo, un texto alternativo: a tese doutoral que tería sido, de ter recibido a súa autora o apoio dos modelos tradicionais, a ratificación dos cánones do coñecemento histórico e das canles fixadas para a súa transmisión. A alternativa proposta é a de centrar a tese (o relato) precisamente nos vieiros temáticos e estruturais que o saber canónico tería relegado: a perspectiva da muller na historia e o seu rol na transmisión (e creación) do coñecemento. Dous conceptos centrais alicerzan tal estrutura: por unha banda, a revisión histórica dende a perspectiva da muller coa noción asociada da matrilinealidade; por outra, a idea de que o desmantelamento dos conceptos monolíticos de racionalidade, ética, verdade, historia (entendidos como masculinos), déixannos mergullados nunha forma de saber máis diversificada, fluída, difícil de apreixar, emocional, persoal e alternativa (entendida como feminina). No que segue, intentarei abordar estes conceptos, soportes básicos da crítica feminista dos setenta e oitenta, á luz dos debates críticos que xa abondaron nos seus puntos fracos.

Ademais de ser un compendio de xéneros alternativos ou tradicionalmente asoballados polo saber canónico coa finalidade de subverter precisamente a validez monolítica deste, *Herba moura* tamén é un tributo ao que semella ser unha forma de coñecemento específica das mulleres. Unha das máximas da raíña Christina de Suecia exemplifica a tese da que emana unha das claves ideolóxicas da novela: “Os homes pensan que son sabios porque eles fixeron a medida da sabedoría”. No entanto, son os tipos de saber aos que foron confinadas historicamente as mulleres os que a novela vai enfiando no

tempo: as artes de enherbar aos doentes e tamén o seu uso para intensificar o benestar e o ben parecer das mulleres; os modos alternativos de filosofaren (recreados na novela a diversos niveis, tanto como modo de entender a conversa entre mulleres, como, nun senso máis literal, a tentativa de Hélène Jans de crear unha lingua nova); a súa aportación silenciada ao devir histórico (véxase, por exemplo, o paralelismo que se fai entre a chegada de Armstrong á lúa e os partos innumerables das mulleres en todo o mundo como “pequenos pasos para a humanidade”, 314); ou a súa forma non-regrada de achegarse a codificación do saber. Neste derradeiro senso, é moi elocuente a confrontación última entre Miguel Valdés e Einés Andrade, a súa titoranda, e como este esixe á rapaza que expoña “RAZOADAMENTE” (409) os cambios que ela pretende aplicar á metodoloxía e ás fontes da súa tese sobre Descartes para evitar que o seu traballo de investigación remate sendo a resulta anódina dun “feminismo cutre” (409).

Unindo todas estas formas de saber, triunfalmente representadas na tese fracasada de Einés e, nun xiro metafictivo, na novela que lemos, está o concepto de matrilinealidade, unha noción clave para o entendemento e desenvolvemento da crítica feminista moderna. O vencello entre mai e filla ten sido unha das metáforas máis recorrentes no proxecto feminista de salientar as redes intercomunicativas entre mulleres (Williams 1992: 52). A forza de tal símbolo, descrito decote en termos de pureza, simbiose, natureza, instinto ou esencia, ten sido o alicerce básico dun dos proxectos mais importantes das teorías feministas de finais do século XX: a revisión da historia e a creación dun relato histórico máis igualitario e completo a través da inserción da ollada e feitos de xeracións de mulleres interconectadas. Malia que a importancia deste proxecto non pode ser minorizada, polo que tivo e segue tendo de política e socialmente necesario, a base teórica na que se cimentaba si ten xa sido obxecto de debate.

Son numerosas as creacións literarias e traballos críticos que recorren ao concepto de matrilinealidade para artellar un trazado ininterrumpido de coñecemento e comunicación alternativa entre mulleres a través da historia (Brodzki 1993: 24). Nestas obras é constante a relevancia do símbolo da mai,

ente primixenio, pioneiro e creador, que entronca coas xeracións vindeiras na transmisión dun saber calado e único. Entre estas cóntanse traballos como *Mothers of the Novel* de Dale Spender (1986), *In Search of our Mothers' Gardens* de Alice Walker (1983) e, por suposto, os postulados xa presentes en *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (1929, c1977) e nas filósofas francesas da alteridade (Irigaray 1991), onde as metáforas da mai-filla (no senso vertical) e a da irmandade feminina (no senso horizontal) se utilizan para a delineación da historia literaria das mulleres. Non obstante, a crítica feminista máis tardía xa se ten apercebido do risco reducionista e, en última instancia, dubidosamente feminista, que subxace este procedemento. A problemática dunha teoría literaria baseada nunha liñaxe de “matriarcas” tense explicado do seguinte xeito. Partindo da teoría de Harold Bloom da “ansiedade da influencia”, pola cal “imagination is *misrepresentation*; creativity is the deliberate violation of what's come before” (Williams 1992: 54), a teoría feminista do modelo matrilineal batería de cheo precisamente coa idea da superación progresiva (a “violación”) das influencias que nos precederon. O razoamento fundamental dun traballo central nas teorías da matrilinealidade como foi *The Madwoman in the Attic* (Gilbert e Gubar 1979) vese, xa que logo, eivado por este obstáculo: as estudosas manexan o concepto de “ansiedade” só en relación coa parálise creativa da muller escritora perante o traballo dos seus devanceiros masculinos e nunca o das mulleres escritoras que, aínda que en menor número, tamén a precederon. No entanto, a influencia das nosas mais é arriquecedora e fecunda, e o encontro das autoras de hoxe con aquelas é un acto celebratorio da coherencia e solidez do corpus creativo da muller. Non é difícil ler o achado de Einés Andrade no faiado, unha arca chea de escritos misceláneos asinados polas súas devanceiras, á luz deste posicionamento teórico, aptamente resumido, cunha miga de ironía, nas verbas de Linda R. Williams: “So, patriarchal literary tradition has acted only to render women writers temporary orphans; the happy ending of the family romance is that given sufficiently skilful sleuthing, the truth will out and our true mother will be found” (Williams 1992: 55).

Existe outra dificultade teórica relacionada coas teorías matrilineais da transmisión de coñecemento, que entronca co mesmo concepto de transmisión e dos medios que as pensadoras do feminismo contemporáneo teñen imaxinado para este efecto. Hélène Cixous ten escrito: “There’s *tactility* in the feminine text, there’s touch, and this touch passes through the ear. Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic” (Cixous 1981: 53-54). Non retornarei á pregunta de que trazos estilísticos contribúen a chamada “tactilidade” do texto feminino por non existir unha resposta real a tal cuestión, e por ser esta, como xa mencionamos, a debilidade esencial das teorías que postulaban a existencia dunha estética feminina na escrita. Mais si semella importante profundar no asunto de que é esta escrita vagamente definida, plural, fluída, esquiva, a que serviu de medio para esa forma de saber “arcaico” que caracteriza a facultade cognitiva da muller. Volto a *Herba moura* a través da lectura ofrecida por Dolores Vilavedra:

“la autora las sitúa [as tres protagonistas da novela] en la encrucijada de dos concepciones opuestas del conocimiento: una canónica, formal, patrimonial, teórica, racional y masculina; la otra alternativa, informal, anónima, tradicional, empírica, intuitiva y femenina.” (Vilavedra 2005: 332)

A interpretación de Vilavedra alíñase coas proposicións do chamado feminismo romántico (Felski 1989: 148), un modo de narrativa feminista contemporánea cuxo modelo de heroína busca o retorno a unha forma de subxectividade entendida como auténtica, mítica e preliminar, unha vez que os mecanismos opresores da realidade patriarcal son detectados e refusados. Deste tipo de narrativa despréndese a bifurcación clara do coñecemento e das formulacións históricas en termos de xénero. Así, por unha banda, a historia identifícase cos aspectos negativos da modernidade e enténdese como baseada no uso dun racionalismo abstracto e unha lóxica represiva para as mulleres (Felski 1989: 147). Por conseguinte, “mythic and nonrational consciousness is perceived to constitute the only appropriate modality for a “feminine” identity which has been excluded from public history” (Felski 1989: 147). Por outra banda, o feminismo romántico inspírase na

noción dunha subxectividade feminina afastada da dualidade mente-corpo (típica da tradición científica e filosófica occidental) e formulada a través dunha expresión lírica onde a identificación (nalgúns casos a fusión) da muller coa natureza xogan un papel fundamental. O paso da heroína dun estado oprimido e alienado cara a unha situación de liberdade e harmonía consigo mesma adopta, as máis das veces, unha forma epifánica. Deste xeito podemos interpretar as verbas finais de Einés Andrade que, (auto-)expulsada dos esquemas ríxidos da sabedoría tradicional, diríxese ao lector dende a serenidade de terse instalado nun elemento discursivo e vital máis axeitado para a súa condición: a recreación a través dunha estética lírica e oralizada dunha historia matriarcal onde se lles faga xustiza aos saberes e actividades característicos das mulleres: a artesanía, a cociña, a medicina natural, a conversa entre as amigas... saberes aos que a propia Einés resolveu contribuir co seu abandono do estudo académico para poñer unha herboristería.

O papel do feminismo romántico, tamén chamado feminismo cultural (representado na crítica anglo-saxona nos traballos de Mary Daly, Adrienne Rich ou Andrea Dworkin) non pode ser minimizado. Abofé que os froitos desta liña teórica teñen sido certamente cruciais para a identificación e posterior desmantelamento das estruturas sociais, económicas, culturais e políticas do patriarcado. Porén, cabe aínda suliñar que os seus postulados teóricos ou os medios narrativos empregados para a formulación destes corren o risco de caeren nun esencialismo inxenuo, ou mesmo en posicionamentos que son, en última instancia, anti-feministas e conservadores. Ao relegar a capacidade de cognición e creación das mulleres ao eido da natureza ou as súas preferencias expresivas a un estilo que celebra, dun xeito pouco crítico, a irracionalidade, o intuicionismo ou o instinto; ao redundar, en definitiva, na nosa habilidade aparentemente innata para unha sorte de saber incodificable que pasa de xeración a xeración a través das cifraxes intanxibles dos sentidos primarios, estámonos achegando perigosamente á celebre concesión feita por Hegel na *Filosofía do dereito* (1821), unha das descrições máis abraiantemente dicotómicas que a filosofía occidental ten xerado da diferenza entre os sexos:

Women are capable of education, but they are not made for activities which demand a universal faculty such as the more advanced sciences, philosophy, and certain forms of artistic production. [...] The difference between men and women is like that between animals and plants. Men correspond to animals, while women correspond to plants because their development is more placid and the principle that underlies it is the rather vague unity of feeling. [...] Women are educated –who knows how?– as it were by breathing ideas, by living rather than by acquiring knowledge.” (Hegel 1821, 1967: 263-264, citado en Williams 1992: 48)

III

Nesta primeira lectura que achego das dúas primeiras novelas de Teresa Moure pretendín poñer en claro os seguintes argumentos: 1) que a breve recepción crítica que ambas as dúas novelas teñen recibido ata agora está en consoancia co aparato mediático artellado arredor delas, e coincide en que a narrativa de Moure constitúe unha aportación orixinal e novidosa á narrativa galega en xeral e a de mulleres en particular⁶; 2) que cando analizamos os textos máis polo miúdo, pola contra, podemos constatar un recurso constante ás características da narrativa feminista temperá desenvolvida noutros sistemas literarios nos anos setenta e oitenta; 3) que as máis destas características (a tendencia a materia testemuñal e autobiográfica, a sospeita repetida de que a linguaxe é un artefacto de feitura patriarcal e a conseguinte busca utópica dunha linguaxe alternativa, e o concepto de matrilinealidade para comprender a aportación das mulleres á historia) teñen sido cuestionadas dentro da crítica feminista por estaren baseadas en rudimentos teóricos esencialistas ou de valor representativo limitado e que, entre outras cousas, impiden a visualización dos vieiros para a creación futura. No que queda deste artigo, empurrarei a cerna do debate cara o sistema literario galego, coa fin de propoñer unha serie de preguntas sobre o fenómeno da ecoante recepción da obra de Teresa Moure.

⁶ A única voz crítica que polo momento ten tamén tanguido unha nota discordante na positiva recepción crítica da escrita de Teresa Moure ten sido María do Cebreiro Rábade Villar (2007). Os seus cuestionamentos están encadrados na súa recensión d’*A palabra ds fillas de Eva*.

Volto ás palabras de Helena González coa fin de contextualizar o valor da narrativa de Moure na liña da narrativa galega de mulleres tal e como a crítica a ten descrito. Naquel seu artigo do 2003, González xa prescribía a renovación de certas pautas creativas: “Conveñamos un punto de partida: a necesidade de ir liberando a ficción por partes iguais do “vertedoiro de emocións persoais” e mais do monoloxismo didáctico, pois neses casos a ficción renquea dos dous pés, o da confesión pública e o das boas intencións. Ambas as dúas fórmulas están xa moi superadas” (González 2003: 57).

Non quedaba claro que obras tiña a estudosa en mente ao falar tan claramente dunha nova xeira na narrativa feminista galega. Con todo, esta ambigüidade nos termos e nos prazos non resulta sorprendente cando se ten falado deste fenómeno literario no contexto galego. A xénese, real e localizable, da narrativa feminista en galego e dos vieiros polos que decorreu durante a súa fase temperá e de escasa produción son fitos ensombrecidos e distorsionados por un medio crítico que obviaba ou terxiversaba a valía dos produtos. As narracións que escritoras como Margarita Ledo Andión e Belen Feliu publicaron nos oitenta e noventa respectivamente constitúen hoxe un corpus ben difícil de localizar. O caso de María Xosé Queizán xa foi mencionado anteriormente e resulta un tanto impactante. No volume de entrevistas *Mulleres* (1991) de Ursula Heinze, Queizán resumía con marcado desalento a súa experiencia como escritora pioneira de ensaios, novelas, poesía e obras teatrais feministas no sistema literario galego:

“Aquí silenciante deliberadamente, é triste e lamentable. A nivel da crítica non existo. *Recuperémo-las mans*, por exemplo, é un libro que o día de mañá pode desaparecer totalmente, porque para a crítica non existe, non se mencionou nin sequera no seu momento, non se citou para nada. Non existo, repito. Claro, vivo aquí, maniféstome, fago cousas, traballo e móvome, entón algo fastidio e teñen que tomar nota á forza, senón, ninguén se enteraría dos meus libros.” (Queizán, en Heinze 1991: 215)

Detérmonos nunha análise detallada da recepción crítica da obra de Queizán en Galicia fica fóra dos obxectivos deste artigo. Convén sinalar, con todo, que o volume de tal corpus crítico resulta sorprendentemente cativo, en contraste coa prolífica traxectoria da autora e o carácter pioneiro de moitas das súas obras. Non existe ata a data ningún estudo monográfico sobre a produción escrita de Queizán, e os artigos académicos que teñen afondado nalgún aspecto da súa obra limítanse a catro (Acuña 1999; Blanco 1986; Reisz 1995; Spitzmesser 2001). Paradoxalmente, o único artigo no que se analiza o valor da extensa laboura de María Xosé Queizán no feminismo galego das últimas tres décadas, como autora, editora e activista social e política, foi publicado nun medio norteamericano (Roseman 1997). Polo demais, as interesadas no seguimento crítico da obra de Queizán en Galicia terán de recorrer ao breve corpus de recensións que se teñen escrito sobre as súas publicacións, a meirande parte en medios afíns á ideoloxía feminista (Barro 1990; Aleixandre 1990; Panero 1994; Feliú 1996), ás referencias á súa obra que se teñen incluído en historias da literatura, e a un feixe de entrevistas á autora publicadas en medios xornalísticos.⁷ A problemática difusión crítica da obra de Queizán, especialmente durante os anos setenta e oitenta, é un feito aínda denunciado pola autora en publicacións máis recentes (Queizán 2007).

O caso de Ursula Heinze, que tamén desenvolveu a meirande parte da súa obra canda as primeiras novelistas dos oitenta, chama a atención por razóns diferentes ao caso de Queizán. De novo, non pretendemos adiantar unha lectura total da recepción crítica desta autora nos límites deste artigo, pero paga a pena detérmonos nun interesante paradoxo. No caso da narrativa (non infantil nin xuvenil) de Ursula Heinze, observamos que obras que dificilmente se axustarían a unha lectura feminista foron interpretadas ou maquetadas como tales no sistema galego, ben por mor da usual interpretación metafórica que se ten feito das obras escritas por mulleres (a metáfora, enténdase, é a da relación moitas veces incuestionada entre muller escritora-adaíll do feminismo), ou ben polo desexo do editor, daquela necesariamente embrionario, de promover o uso da etiqueta “feminista” como

⁷ Este breve apuntamento sobre a recepción crítica da obra de Queizán non pretende ser exhaustivo, mais si unha provocación tentativa para a cavilación arredor deste asunto.

indicador dun produto comercialmente desexable (tampouco non se debe descartar simplemente o desleixo editorial á hora de redactar as sinopses das obras e que explicaría máis dunha incongruencia no campo da maquetación dos produtos literarios). O caso da novela *Anaiansi* (1989) resulta acaído neste senso. A novela descríbese na contracuberta como “unha novela feminista no amplo sentido da palabra”. Porén, tentar artellar unha lectura feminista desta novela resulta un exercicio crítico extenuante, como xa amosou Kathleen March nun artigo seu (1998). Perante a caracterización lisa e totalmente carente de ironía dunha protagonista feminina sen máis capacidade de desexo e realización persoal cá de conseguir casar, March non consegue discernir en que aspectos da novela se podería alicerzar unha interpretación feminista da mesma. En verbas da estudosa:

“¿pódese falar de novela feminista ou favorábel á muller se non se constrúe a *Anaiansi* como suxeita en ningún momento? Non é doado admitir esta avaliación, cando hai un proceso de des-escrita da protagonista que cada vez máis subliña a súa non-funcionalidade no contexto social, a ausencia de poder e mobilidade” (March 1998: 412).

Énos aínda máis interesante o comentario que March engade nas conclusións do seu artigo, onde propón que existe un desfasamento entre a clasificación como feminista dunha novela como *Anaiansi* no sistema galego e as directrices teóricas xa amplamente desenvolvidas pola xinocrítica anglo-americana nos sesenta, polas cales a novela de Ursula Heinze sería probablemente categorizada como “unha obra antifeminista, e máis anacrónica cás do século pasado” (414):

“Na avaliación da novela, que ten unha trama tan lisa e sinxela como a cuncha que apaña *Anaiansi* na praia e ve como símbolo dunha vida (da súa) baleira, vaise notar o proceso de lectura e identidade xenérica dos lectores. Nun nivel, as imaxes da protagonista representan perfectamente o canon masculino. *Anaiansi* está presa, a imaxe da súa condición seica non resulta (ás lectoras) cruel nunha obra tan tardía coma 1989. O traballo de análise das imaxes masculinas da muller comenzo nos anos 60; foi a

primeira xeira da crítica feminista. Susan Koppelman Cornillon editou *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, xa unha obra clásica. Anaíansi entraría na categoría das mulleres frías e/ou inxenuas.” (414).

A análise que Kathleen March fai de *Anaíansi* como un produto literario que agacha unha certa contradición entre o seu contido e a forma na que foi presentado no sistema literario galego pon de relevo cuestións similares ás que subxacen o presente estudo. En última instancia, e perante o chamado “fenómeno Moure”, tamén xorden preguntas sobre as estratexias editoriais e paraeditoriais (maquetación, premios, presentacións de novidades literarias, etc) que se utilizan de xeito recorrente á hora de presentar a literatura galega de mulleres nos últimos anos. A tendencia a preludiar estas obras como “novas” (radicais, innovadoras) e “feministas” semella resultar vantaxosa, cando en ocasións, e logo de análises máis demoradas, nin a calidade de anovadoras nin a de feministas sexan tan nidas nalgúns casos.

Viamos entón nas seccións anteriores como as premisas feministas da narrativa de Teresa Moure son reminiscentes da creación literaria feminista desenvolvida noutros sistemas na súa etapa máis temperá. Mais se nos achegamos ao propio sistema galego, vemos tamén que o ideario no que se fundamentan as súas novelas (a autora ten aseverado que a súa obra sempre se sustenta nunha serie de ideas que ela “quere defender”; Moure 2007b: 3) xa estaba moi presente nas novelas que Queizán publicara nos oitenta. Moitas das premisas creativas fundamentais de *Herba moura* figuraban xa en *Amantía*, por exemplo. Entre estas atópase o uso do dato histórico como catalizador dunha narración ficcionalizada que moldea unha parcela histórica en clave feminista e ubicada en Galicia. Dun xeito similar, o ensaio *A palabra das fillas de Eva* amosa similitudes verdadeiramente amplas cos artigos recollidos en *Evidencias* (1989) e n’ *A escrita da certeza: por un feminismo optimista* (1995), entre as que cabe salientar a análise dos mecanismos sexistas agochados no uso lingüístico ou a chamada á revolta feminista a través dun discurso renovado. Porén, o ensaio de Moure ten sido descrito polos críticos en termos transcendentales como a representación dunha “nova filosofía galega [...] chamada a ocupar un espazo baleiro no

pensamento dende Galiza” (Máiz Bar 2005: 78), obviando deste xeito a laboura teórica pioneira de Queizán. Neste senso é tamén elocuente o feito de que n’ *A palabra das fillas de Eva* Moure non recoñeza a existencia dos ensaios de Queizán e a influencia que estes puideron ter na súa propia obra. Este feito perpetúa o encubrimento crítico da obra ensaística de Queizán e dificulta o trazado dun posible contínuum de influencias na teoría feminista en Galicia. Para acabar, as ideas que se desenvolven en *Benquerida catástrofe* (2007a), novela baseada nas teorías de Judith Butler do xénero coma unha *performance* en estado de oscilación continua, aparecían xa n’ *A semellanza* de Queizán publicada 1988 e nalgún dos contos de Belen Feliu incluídos en *Da Guenizah* (1998). En vista de todas estas correspondencias, como explicar a atención desbordada da crítica e público que ten recibido *Herba moura*? Podemos atribuír a ampla benvinda que se lle outorgou a esta novela simplemente á calidade do produto literario ou ao feito de que tal se anunciase coma novidoso?

Como apuntabamos ao comezo deste estudo, a conclusión máis acaída para esta lectura primeira das novelas de Teresa Moure no contexto da súa recepción por parte do sistema ten de pasar precisamente por unha referencia ao sistema mesmo. O feito de que case de xeito unánime se teña calificado (e maquetado) a narrativa de Moure coma novidosa faille pouca xustiza ás escritoras que, como Queizán, asumiron a laboura solitaria e custosísima (mesmo a nivel persoal) de artellar nos seus propios escritos o feminismo necesariamente confrontacional e rabudo que requería o momento. Este tipo de proxectos literarios de tese, tal e como apuntaba tamén González-Millán con respecto á “poética testemuñal” dominante nos 60 e 70 e necesaria para o nacionalismo cultural (González-Millán 1994: 10), agroman en tempos nos que se albisca un profundo cambio socio-político, isto é, en tempos de crise. No caso do feminismo en Galicia, a angueira incansable de intelectuais como Queizán ou Carmen Blanco abriu carreiros novos para accións culturais e sociopolíticas urxentes, pero ficaba ensumida nun sistema que se mostraba remiso a institucionalizala. En troques, a narrativa de Teresa Moure, estando baseada igualmente na ideoloxía do feminismo da diferenza (Moure 2007b), viu a luz nun contexto de recepción

máis evoluído. A difusión do ideario feminista nas súas diferentes manifestacións e a través de medios tan diversos como o académico, o educativo, o xornalístico, o audiovisual ou o político e lexislativo é hoxe unha realidade. Tamén o é, de certo, o traballo de grupos de presión alternativos ou publicacións independentes que circunvalan o aparato institucional ou burocrático. É neste contexto no que se pode encadrar a acollida amplísima e diversificada que reciben as publicacións de Moure, e o feito de que, subseguintemente, os medios de produción as teñan captado e maquetado como evento comercial. Poderíase conxeturar, e abrimos deste xeito un vieiro para novas pescudas arredor do sistema cultural galego, que a verdadeira novidade do chamado “fenómeno Moure” non foi o produto literario en cuestión, daquela, senón o feito de que, agora si, o sistema semellaba estar preparado para o debate aberto e articulado sobre cuestións de xénero, como o chisqueiro que prende co terceiro ou cuarto chispazo.

Referencias bibliográficas:

Acuña, Ana (1999). "O amor na obra literaria de María Xosé Queizán", *Madrygal* 9: 11-20.

Aleixandre, María Pilar (1990). "Evidencias de María Xosé Queizán", *Festa da palabra silenciada* 7: 136.

Barro, Teresa (1990). "A forza da evidencia" (reseña de *Evidencias* de María Xosé Queizán), *Festa da palabra silenciada* 7: 144-146.

Bartow, Joanna R. (2004). "Essential Subversions: Reading Theory with Latin American Women's Testimonial Discourse". *Women as Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Writers*. Ed. Por Linda S. Maier e Isabel Dulfano. New York: Peter Lang. 47-61.

Blanco, Carmen (1986). "Galicia e muller en *Amantia*". *Festa da palabra silenciada* 3: 25-28.

_____ (1991). *Literatura galega de mulleres*, Vigo: Xerais.

Brady, Laura (1998). "The Reproduction of Othering". *Feminism and Composition Studies: In Other Words*. Ed. Por Susan C. Jarratt e Lynn Worsham. New York: Modern Languages Association. 21-44.

Beverley, John (1991). "Through All Things Modern: Second Thoughts on Testimonio". *Boundary* 2 18: 1-21.

Brodzki, Bella (1993). "Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory". *New Visions of Creation: Feminist Innovations in Literary*

Theory. Ed por María Elena de Valdés and Margaret R. Higonnet. Tokio: University of Tokio Press, 22-33.

Cixous, Hélène (1981). "Castration or Decapitation?" trad. por Annette Kuhn. *Signs* 7.1: 41-55.

Dulfano, Isabel (2004). "Testimonio. Present Predicaments and Future Forays". *Women as Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Writers*. Ed. Por Linda S. Maier e Isabel Dulfano. New York: Peter Lang. 81-96.

Feliu, Belén (1996). "Escrita da certeza de María Xosé Queizán", *Festa da palabra silenciada* 12: 91-93

____ (1998). *Da Guenizah*, A Coruña: Espiral Maior.

Felski, Rita (1989). *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, UK: Hutchinson Radius.

Forcadela, Manuel (2005). Reseña de *Herba Moura*. *Festa da palabra silenciada* 20: 75-77.

Franco, Camilo, 2005. Tertulia "Os premios literarios" [22-12-2005]. Santiago: Consello da Cultura Galega. Consulta: 15-02-2007. http://www.culturagalega.org/lg3/lg3_extra_tertulia.php?Cod_extrs=858

Gilbert, Sandra e Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic*. New Haven & Londres: Yale University Press.

González Fernández, Helena (2003). "Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais". *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*. Ed. Por Belén Fortes. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco. 45-60.

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

____ (2006a). "As escritoras en Galicia: entre o popular, o institucional e o "politicamente correcto". Comunicación presentada no congreso anual da Association of Hispanists of Great Britain and Ireland (26.04.06). Liverpool.

____ (2006b). "Anatomía de 'tanta visibilidade' das mulleres na literatura", *Madrygal* 9: 69-72.

____ (2007). "A poesía no sifate de 2005 e o limiar do estético". *Anuario de Estudos Galegos* 2005: 174-180.

González-Millán, Xoán (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, Vigo: Xerais.

Gugelberger, Georg M. (1996). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Durham/Londres: Duke University Press.

Graf, Marga (1993). "Autobiographical Visions of Women by Latin-American and European Writers". *New Visions of Creation: Feminist Innovations in Literary Theory*. Ed por María Elena de Valdés and Margaret R. Higonnet. Tokio: University of Tokio Press, 34-41.

Heinze, Ursula (1989). *Anaiansi*, Vigo: Ir indo.

____ (1991). *Mulleres*, Vigo: Xerais.

Hooper, Kirsty (2003). "Girl, Interrupted: the Distinctive History of Galician Women's Narrative". *Romance Studies* 21.3: 101-114.

____ (2007a). "Novas cartografías nos estudos galegos. Nacionalismo literario, literatura nacional, lecturas posnacionais", *Anuario de Estudos Galegos* 2005: 64-73.

_____, (2007b). "Alternative Genealogies? History and the Dilemma of 'Origin' in Two Recent Novels by Galician Women". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10: 45-58.

Irigaray, Luce (1991, 2000). "The Bodily Encounter with the Mother", *Modern Criticism and Theory*. Ed. por David Lodge e Nigel Wood, Harlow: Pearson, 414-423.

Kanneh, Kadiaty (1994). "Love, Mourning and Metaphor: Terms of Identity", *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*, London & New York: Routledge, 135-153.

Liñeira, María (2006). Reseña de *Herba Moura*. *Grial* 169: 93-94.

Maier, Linda S. e Isabel Dulfano (eds) (2004). *Woman as Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Women*. New York: Peter Lang.

Máiz Bar, Bernardo (2005). Reseña d'*A palabra das fillas de Eva. Festa da palabra silenciada* 20: 78.

March, Kathleen (1998). "A novela *Anaiansi* de Ursula Heinze", en D. Kremer (ed) *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vol. I, Vigo: Galaxia. 409-417.

Miguélez-Carballeira, Helena (2008). "Stuck with the Label: The Problematical Rapport between Peninsular Women Writers and Anglo-American Feminist Hispanists", in Par Kumaraswami, Claire Williams and Ann Davies (eds) *Making Waves: Women in Hispanic and Lusophone Cultures*, Cambridge Scholars Press, 8-24.

Mills, Sara (1995). *Feminist Stylistics*, London: Routledge.

Moure, Teresa (2004). *A xeira das árbores*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

_____ (2004). *A palabra das fillas de Eva*, Vigo: Galaxia.

_____ (2005a). *Herba moura*, Vigo: Xerais.

_____ (2005b). *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade*. Vigo: Galaxia.

_____ (2005c). "Escriptores i dissidència". *Tradició i Dissidència, XXII GALEUSCA, Encontre d'criptors gallecs, bascos i catalans*. Barcelona: Associació d'escriptors en llengua catalana. 57-69.

_____ (2007a) *Benquerida catástrofe*, Vigo: Xerais.

_____ (2007b) "A tenrura é un valor profundamente revolucionario" Entrevista a Teresa Moure, *Protexta* 3: 2-7.

Novo, Olga (2007). Reseña de *Herba Moura*. *Anuario de Estudos Galegos* 2005: 207-209.

Oakley, Anne (1985). *Taking It Like a Woman*. Harper Collins.

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

Puñal, Belén (2002). "Debate. A escrita desde as mulleres. Máis aló das etiquetas". *Tempos Novos* 64: 61-70.

Quance, Roberta Ann (2000). *Mujer o árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: A. Machado Libros.

Queizán, María Xosé (1984). *Amantia*. Vigo: Xerais.

____ (1988). *A semellanza*, Santiago: Sotelo Blanco.

____ (1989). *Evidencias*. Vigo: Xerais.

____ (1991). "A grande ilusión que teño é poder vivir un día do que escribo", en Ursula Heinze (ed) *Mulleres*, Vigo: Xerais, 187-222.

____ (1995). *A escrita da certeza. Por un feminismo optimista*. A Coruña: Espiral Maior.

____ (2007). "Fixemos unha revolución pacífica". *El país*-Edición Galicia. Consulta 09-03-2007.
http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Fixemos/unha/revolucion/pacifica/elpepuespgal/20070309elpgal_28/Tes

Rábade Villar, María do Cebreiro (2005). *As terceiras mulleres*. Vigo: Galaxia.

____, (2007). Reseña d'*A palabra das fillas de Eva*. *Lectora* 12: 189-193.

Reisz, Susana (1995). "*Daquelas que cantan... sen miramentos: María Xosé Queizán ou o amor á disonancia*", *Anuario de estudos literarios galegos*: 127-136.

Rhodes, Jaqueline (2005). *Radical Feminism, Writing, and Critical Agency: From Manifesto to Modern*, New York: Suny Press.

Roseman, Sharon R. (1997). "Celebrating Silenced Words: The 'Reimagining' of a Feminist Nation in Late-Twentieth-Century Galicia", *Feminist Studies* 23.1: 43-71.

Shaw, Donald L. (2004). "Referentiality and Fabulation in Nidia Díaz's *Nunca estuve sola*". *Women as Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Writers*. Ed. por Linda S. Maier e Isabel Dulfano. New York: Peter Lang, 99-111.

Spender, Dale (1985). *Man Made Language*, London: Routledge & Kegan Paul.

____ (1986). *Mothers of the Novel: 100 Good Women Writers before Jane Austen*. London & New York: Pandora.

Spitzmesser, Ana María (2001). “Apuntamentos prácticos para unha traducción, ‘*The Likeness (A semellanza)*’ de María Xosé Queizán”, *Viceversa* 6: 271-276.

Suleiman, Susan Rubin (1983). *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.

Susam-Sarajeva, Şebnem (2006). *Theories on the Move: Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam/New York: Rodopi.

Trigo, Xosé Manuel G. (2006). “O premio Libro Rebumbio”. *Vieiros: Cartafol de libros*. Consulta 09.10.2006. <http://www.vieiros.com/publicacions/nova.php?Ed=38&id=52406>

Vilavedra, Dolores (2005). Reseña de *Herba moura*. *Lectora* 11: 331-333.

____ (2007a). “Atopando o seu espazo. Narrativa do ano 2005”. *Anuario de Estudos Galegos* 2005: 168-173.

____ (2007b). “Non hai historias, hai xéneros. Entrevista a Teresa Moure”, *El país*. Edición Galicia. Consulta 16-03-07. http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Hai/historias/non/hai/xeneros/elpepuespgal/20070316elpgal_24/Tes

Walker, Alice (1983). *In Search of Our Mothers' Gardens*. London: The Women's Press.

Williams, Linda R. (1992). "Feminist Reproduction and Matrilineal Thought". *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. Ed. por Isobel Armstrong. London & New York: Routledge. 48-64.

Woolf, Virginia (1929, c1977). *A Room of One's Own*. St Albans.

http://www.culturagalega.org/lg3/lg3_extra_tertulia.php?Cod_extrs=261

<http://bretemas.blogspot.com/2006/02/entrevista-teresa-moure.html>

<http://www.vieiros.com/gterra/nova.php?Ed=14&id=48187&cm=1>

<http://nubosidadevariabel.blogspot.com/2007/08/o-sistema-de-teresa-moure.html>