

Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina

An introduction to the narrative discourse of female authorship

Dolores VILAVEDRA

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Filloxía Galega
fgvilave@usc.es

[Recibido, febreiro 2007; aceptado, marzo 2007]

RESUMO

Neste artigo preténdese unha achega á narrativa galega de autoría feminina producida nas últimas décadas que tenta tanto detectar os trazos xerais da súa configuración discursiva coma explicar os motivos do singular desenvolvemento histórico do corpus.

PALABRAS CHAVE: Narrativa galega, autoría feminina, literatura de muller.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, D., (2007): “Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina”. *Madrygal (Madr.)*, 10: 145-151.

RESUMEN

En este artículo se pretende un acercamiento a la narrativa gallega de autoría femenina producida en las últimas décadas que intenta tanto detectar las características generales de su configuración discursiva como explicar los motivos del singular desarrollo histórico del corpus.

PALABRAS CLAVE: Narrativa gallega, autoría femenina, literatura de mujer.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, D., (2007): “Un acercamiento al discurso narrativo de autoría femenina”. *Madrygal (Madr.)*, 10: 145-151.

ABSTRACT

In this paper I will try to analyze the Galician fiction written by women and produced during the last decades. We also pretend to show the most common discursive lines in this women fiction and the causes of its special historical development.

KEY WORDS: Galician narrative, written by women, women's literature.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, D., (2007): “An introduction to the narrative discourse of female authorship”. *Madrygal (Madr.)*, 10: 145-151.

Cando se aborda o tema da narrativa de autoría feminina en lingua galega axiña xorden numerosos interrogantes e algunhas evidencias que, máis que alumear a cuestión, enrédana. Refírome, por exemplo, ao rol fundacional que sen dúbida desempeñou Rosalía na nosa historia literaria. Non hai moitos casos no noso contorno cultural de sistemas literarios nos que o papel xogado por unha escritora fose tan determinante. Pois ben, malia iso, ou quizais por iso, a literatura galega non é pródiga en autoras e, as que foi sumando demoradamente ao longo de décadas, apostaron de xeito decidido pola poesía. A longa sombra de Rosalía configurou un modelo de escritora do que o conxunto dos axentes culturais galegos tardaría en afastarse: escribir en galego para unha muller era sinónimo de escribir poesía. Por suposto, as mulleres padeceron historicamente os mesmos atrancos empíricos cós homes á hora de expresarse literariamente por medio da narrativa. Xa teño comentado eses atrancos noutras páxinas e non vou voltar aquí sobre a cuestión; só quero apuntar que para elas o conflito se presentaba *a priori*, é dicir, como escritoras eran escasas as ocasións en que chegaban a barallar como unha opción real a do xénero narrativo pois o modelo rosaliano resultaba altamente condicionante e encamiñabaas de xeito case inconsciente polos vieiros da lírica.

Outra desas evidencias que abre máis cuestións das que resolve é a de que en moi pouco tempo a literatura galega foi quen de recuperar o terreo perdido e ofrecer unha nómina non pequena de narradoras que, cun éxito notable de crítica e público, conseguiron non só facerse visibles socialmente senón dinamizar con produtos orixinais a oferta literaria. ¿Como é posible que iso suceda de xeito tan súpeto? ¿Como se pode recuperar nunha década un retraso secular? Nas dinámicas culturais case nada se produce por casualidade e, polo tanto, tentarei describir como e por que se produce a eclosión de narradoras que hoxe actúan, con éxito notable, no sistema literario galego, e explicar as causas desa serodia presenza.

Hai unha excepción rechamante, que non podemos deixar de comentar, que é a da literatura infantil e xuvenil. Tendo en conta que estamos a falar dunha variante creativa que nace na década dos 60 (malia os consabidos e excepcionais precedentes como o de Pura Vázquez), este é un eido da creación literaria no que a autoría feminina tivo, dende moi pronto, unha presenza notable: Edelmira Cacheda, Concha Blanco, M.^a Victoria Moreno, Ana M.^a Fernández, Fina Casalderrey,

Gloria Sánchez, Helena Villar...son nomes pioneiros cuxo protagonismo se explica polos vencellos que as mulleres tiveron tradicionalmente co mundo do ensino. Ensinantes todas elas, non atoparon ningún atranco á hora de definiren os seus potenciais receptores: sabían ben para quen falaban, coñecían as regras do xogo e dominaban a linguaxe precisa para comunicarse cos rapaces. De aí que, cando nos 80 se produce a eclosión da literatura infantil e xuvenil, pulada pola entrada do galego no ensino, as narradoras estaban nunha posición privilexiada non só para facerse nunha importante cota de mercado senón para contribuir de xeito decidido á modernización técnica e temática deste tipo de produto literario. En todo caso, é a literatura infantil e xuvenil o eido onde antes se produce a normalización, dende un punto de vista meramente estatístico (pero non só), da cuestión da autoría feminina.

Ben desacougante é tamén a evidencia de que hai un número non pequeno de mulleres que, a partir do punto de inflexión que supón a aparición en 1971 de *Adiós, María* de Xohana Torres, publican un único (dous, nalgún caso) libro de narrativa, optando despois de xeito radical por desaparecer do mapa literario galego. O fenómeno é abondo chamativo como para que nos deteñamos un chisco a tentar analízalo. Ata ese momento, a única narradora galega que gozara dunha mínima proxección fora Francisca Herrera quen, malia publicar as súas novelas nos anos 20, construíu un modelo tanto autorial como literario absolutamente decimonónico. Xa que logo, carentes de modelos actualizados sobre os que referenciarse, as escritoras que na década dos 80 (e a propia Xohana Torres) se achegan ao xénero narrativo teñen todo por facer, dende construír unha imaxe autorial (individual e colectiva) coa que sentirse identificadas ata elaborar un rexistro creativo útil para codificar dun xeito singular aquilo que precisaban expresar. Demasiados desafíos, demasiados retos para unhas escritoras que carecían de calquera tipo de amparo por parte dun sistema literario que naquel momento non tiña na súa axenda de prioridades a de apostar pola literatura de xénero, atafegado como andaba co espellismo da normalización.

Estou a falar, en concreto, de Susana Antón e *O asasino de calindornas* (1981), de Carmen Panero e o seu *Diario do mimo* (1989) e de Xosefa Goldar, autora de *No fio do tempo* (1987), nomes aos que lles hai que engadir o de M.^a Teresa Otero Sande con *Relatos* (1990) e *A illa*

(1991). O curioso é que, en xeral, as obras devanditas foron ben acollidas pola crítica no seu día, o que resulta indicativo do éxito conseguido por estas escritoras na segunda das tarefas que antes apuntei, a de elaborar un rexistro literario singular e eficaz. Pola contra, coído que non tiveron a mesma sorte coa primeira, a de construír unha imaxe autorial; é máis, nin siquiera poido asegurar que fosen conscientes da necesidade de facelo, de aí o seu fracaso, un fracaso que non tiña que ser percibido como tal en tanto non respondía a un proxecto formulado explicitamente. Na miña opinión, a interrupción das traxectorias literarias públicas destas escritoras pode explicarse polo feito de que non asumisen a proxección social que nos nosos sistemas literarios implica hoxe ser escritora. Máis ou menos interiorizado por parte de todas elas o modelo literario romántico —rosaliano— do creador solitario, individual, só comprometido co rigor artístico e coa súa inspiración, estas escritoras non puideron, non quixeron ou non souberon elaborar un proxecto literario grupal nin reclamaron un espazo compartido no sistema que as fixera máis visibles e, xa se sabe, se a historia das mulleres progresou foi porque unhas nos fomos apoiando noutras. Convertidas en francotiradoras, pouco nos legaron máis alá do patrimonio que constitúen as súas particulares achegas literarias; dende logo, nada no referido á configuración dun novo modelo autorial para as narradoras galegas que virían detrás, nin tampouco ningún avance á hora de ocupar as posicións canónicas do sistema. Este, cómpre repetilo, nada fixo tampouco para facilitárllelo.

Tras esta endeita xurdirían na narrativa galega outras voces de mulleres nas que daquela ecoaba de xeito máis ou menos explícito o ideario feminista e que apostaron de modo decidido polo xénero. Trátase de Marina Mayoral e Úrsula Heinze, dous casos de escritoras dobremente periféricas. Primeiro, pola súa condición de mulleres, que as singularizaba nidiamente no panorama literario dos 80. Segundo, por ubicárense ambas as dúas lonxe do centro xeográfico e lingüístico do sistema. Así, Marina Mayoral, aínda que galega de nacemento e formación, vive en Madrid, onde exerce a docencia universitaria. Quizais por iso abala constantemente entre o galego e o castelán como linguas de expresión literaria, o que sen dúbida complica a súa adscripción a un ou a outro sistema e pode contribuír a explicar certa frialdade coa que as súas últimas obras foron recibidas en Galicia. A produción desta autora representa o que

poderíamos chamar a continuidade dunha concepción tradicional do feminino: conflitos amorosos, intimismo, nostalxia da infancia e dos seus espazos... Todo vehiculado por medio dunha modalidade moi clásica. O feito de que a súa máis recente novela en galego (*Ao pé do magnolio*, 2004) sexa a continuación da primeiriza *Unha árbore, un adeus* (1988) implica que a súa voz nos fala dende un pasado que posiblemente lles resulte moi lonxano ás novas xeracións lectoras. O caso de Úrsula Heinze é máis curioso: nada e educada en Alemaña, ensaiou diversos rexistros narrativos e —algo que non se adoita lembrar— foi a primeira muller que gañou un dos “grandes” premios de narrativa, o Blanco Amor, con *Culpable de asasinato* (1994). Pois ben, este libro foi case unha despedida: considerándose inxustamente tratada polo *establishment* literario (editores, crítica...) abandonou a literatura en galego para adicarse á poesía en alemán. O de Heinze é un caso que abre moitos interrogantes, xa que se trata dunha escritora alófona —por iso a calificaba eu antes de dobremente periférica— que parece amosar unha clara preferencia por unha ou outra lingua en función do xénero literario escollido. ¿Ou é ao revés? ¿Non será que a renuncia ao galego como idioma de expresión artística implica a mudanza de modelo xenérico? En todo caso, unha análise superficial do seu caso permítenos interpretar a súa evolución lingüística e literaria como unha sorte de regreso ás orixes, un retorno ao útero da lingua-nai que coincide ademais cunha inflexión vital provocada pola morte da súa nai.

Pero aínda nos 80 imos atopar outro caso ben singular de narradora. Refírome a Helena Villar Janeiro, hoxe moi coñecida como poeta e autora de LIX pero que en 1980 asinaría xunto con Xesús Rábade Paredes a novela *Morrer en Vilaquinte*, nun proceso de escrita a catro mans que a parella repetiría nas décadas seguintes pero sempre no eido da poesía. Ata 1991 non voltaría Helena Villar a recuncar na narrativa para adultos cos relatos de *O enterro da galiña de Domitila Rois*, agora xa asinados en solitario e, por certo, moi ben acollidos pola crítica.

Sen dúbida, a narradora vencellada ao movemento feminista de xeito máis radical e explícito é (e foi) M.^a Xosé Queizán, militante pioneira das primeiras organizacións reivindicativas galegas. O caso desta autora é moi interesante, pois supón unha aposta decidida pola normalización dunha narrativa de autoría feminina que renunciase dunha vez á excepcionalidade que, por unhas ou

outras causas e como acabamos de ver, caracteriza sempre o labor das narradoras. Realmente M.^a Xosé Queizán é a auténtica precursora das narradoras de hoxe pois, tras publicar en 1965 *A orella no buraco*, soubo beirar a trapela da ocasionalidade, na que si caeron, como xa comentamos, Xohana Torres, Xosefa Goldar ou Carmen Panero. O libro, ademais, estaba case predestinado a ser excepción por varios motivos: en primeiro lugar, por encadrarse no labor da chamada “Nova Narrativa Galega”, un grupo de creadores novos que apostaban por unha ruptura radical cos modelos narrativos tradicionais, fronte aos que propuñan unha poética do estrañamento que deu lugar a un abano de textos moi interesantes pero de recepción minoritaria. En segundo lugar, por ser a única muller do grupo e a única que publicaría un texto narrativo na década dos 60. Nesas circunstancias, que M.^a Xosé Queizán non ficase reducida á condición de narradora dun único texto resulta algo explicable só pola súa militancia, que axiña lle amosaría a importancia de seguir cultivando un xénero que resultaba especialmente axeitado para codificar os sucesivos desafíos que o feminismo foi asumindo: revisión dos modelos tradicionais, restauración da perspectiva e o protagonismo feminino na historia, reformulación da representación das mulleres nos textos literarios, revelación do carácter construído do xénero sexual, a afirmación da multiplicidade e o recoñecemento das subxectividades como axentes de loita política... Todo isto, e moito máis, está na narrativa de M.^a Xosé Queizán, a partir daquela *Amantía* (1982) na que reescribía o mito de Prisciliano dende o punto de vista das mulleres que o acompañaron ata a renuncia á conceptualización sentimental do amor e o sexo que é *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), pasando pola reivindicación do dereito á alteridade que era *A semellanza* (1988). Na miña opinión, se o labor narrativo de M.^a Xosé Queizán tivo continuidade ata hoxe, actuando a autora como ponte entre a situación de excepcionalidade que viviron as narradoras galegas dende Francisca Herrera e a incipiente normalidade que parecen gozar (e repárese na prudencia do léxico que estou a utilizar...) as narradoras arestora, foi precisamente porque a escritora tiña un proxecto literario que ía máis alá de si mesmo e que, por iso mesmo, conseguiu afianzarse. Abrindo o espazo textual á reflexión

sobre as cuestións que lle preocupaban á autora e a moitas mulleres galegas quizais se transgrediu a autonomía da obra literaria, pero neste caso tamén se lle proporcionou un ámbito de proxección que propiciou a súa integración no sistema, aínda que fose nunha posición heterodoxa e periférica.

Secomasí, e nun aparente paradoxo, cómpre tamén recoñecer que a importancia funcional do papel desempeñado por M.^a Xosé Queizán na construción dun discurso narrativo de autoría feminina se explica precisamente porque o seu corpus nace dun proxecto literario autoconsciente e en permanente evolución. Cando isto falta, cando un texto carece de ambición artística e nace só do compromiso ético ou ideolóxico da súa autora (ou autor), pode verse doadamente reducido á condición de documento, experimento ou panfleto. Puido ser este o caso de *Covardes* (2001) de M.^a Xosé Porteiro, unha novela sobre as redes de prostitución ben máis lograda do que unha recepción en clave demasiado xornalística pareceu considerar. E un experimento curioso por paradigmático do que podería ser unha literatura alternativa é *Vermella con lobos* (2004) de Carmen Blanco, onde se recrean con plena liberdade os argumentos de historias clásicas como Carapuchiña, Peter Pan, a sereíña, Bucles de ouro, etc.

Algo semellante ao que veño de apuntar no caso de M.^a Xosé Queizán sucede tamén coa narrativa de Marilar Aleixandre, unha autora na que aínda é apreciable a pegada do feminismo e que quizais podería representar a transición entre unha práctica militante ou comprometida da escrita de muller (o que poderíamos denominar unha literatura “de ideas”), característica das narradoras da súa xeración por moi serodiamente que chegasen ao xénero¹, e a das novas escritoras, que defenden unha praxe literaria non mediatizada por tese ningunha e que só pretenden ter como trazo común o absoluto protagonismo das mulleres nos seus mundos ficcionais. Así, en 1994 Marilar Aleixandre gañaría o importante Premio Merlín de literatura infantil con *A expedición do Pacífico*, novela na que invirte os roles tradicionais facendo que, en 1868, unha rapaza curiosa se agoche como polizón nun barco de científicos que se dirixían a explorar as terras do Pacífico. A súa aposta polo público adulto comezara xa en 1992, cando resulta finalista do Premio Xerais de novela con *Tránsito de gramáticos*, un texto que combina a

¹ Lémbrese que todas as narradoras que estou a vencellar co pensamento e o movemento feminista naceron antes de 1960, e que varias delas (Marilar Aleixandre, Carmen Blanco, Marica Campo...) se estrearian no xénero xa cumpridos os 40 anos.

intriga policial cunha ficcionalización en clave futurista da Compostela do 2020, todo salferido de críticas á caste do profesorado universitario. Nos relatos de *Lobos nas illas* (1996) ensaia rexistros máis clásicos, pero en *A compañía clandestina de contrapublicidade* (coa que acadaría o Premio Cunqueiro en 1998) volta a facernos unha chiscadela cómplice dende o feminismo deixándonos sucumbir aos nosos propios preconceitos imaxinando ser un protagonista masculino chamado Seoane...que resulta ser unha moza. No 2001 Marilar Aleixandre convertuse na primeira muller que obtiña o prestixioso Xerais con *Teoría do caos*, unha sorte de axuste de contas coa xeración da transición, hoxe no poder. A partir dela, sucederíanse outras: Inma López Silva no 2002 e Teresa Moure no 2005. Rompérase de vez un espello que nos facía invisibles.

Se consideramos que Marilar Aleixandre representa unha fronteira ou transición xeracional, vexamos logo que está a pasar coas escritoras máis novas. Podemos sinalar o ano 2000 como o do nacemento dunha nova xeración de narradoras, e neste caso a data é menos arbitraria do que adoitan ser este tipo de balizas historiográficas. Por unha banda, e como xa se acaba de apuntar, explícase porque xusto a partir do 2001 as mulleres empezan a facerse co Premio Xerais, sen dúbida hoxe o máis importante dos galardóns que en Galicia se conceden a obras narrativas e cuxa obtención é case *conditio sine qua non* para ocupar unha posición canónica no sistema literario galego, pero tamén con outros como o Lueiro Rey (Pilar Buela) ou o Terra de Melide (Beatriz Dacosta). Por outra, porque xusto no 2000 aparece o volume *Narradoras*, publicado por Edicións Xerais e que, aínda que abrangue textos de desigual calidade, foi concebido explicitamente por Fran Alonso, o seu promotor, como unha estratexia de visibilización dunha nova xeración de narradoras da que sen dúbida podemos agardar froitos máis logrados. Como xa apuntei máis arriba, e a diferenza do que sucedera a finais dos 80, cando a aparición do que puido ser unha nova xeración de narradoras se viu fanada polo desinterese do sistema en pular dela, o feito de que

dende o ano 2000 esteamos a asistir á consolidación das traxectorias dunha serie de narradoras explícase xustamente pola implicación decidida de determinadas axencias literarias (crítica, editoriais, premios) no proceso.

Polo xeral, as declaracións públicas destas novas narradoras suxiren que consideran superados os condicionantes derivados da militancia feminista. Non hai nelas a conciencia xenealóxica² que apreciábamos en autoras da xeración anterior como Marina Mayoral ou Marica Campo aínda que, paradoxicamente, as novelas que consagraron a Rosa Aneiros e Inma López Silva sexan historias de sagas femininas. A miúdo estas escritoras afirman non sentirse marxinaadas ou relegadas polo feito de seren mulleres, condición esta que se manifesta sobre todo no acusado protagonismo feminino das súas novelas pero que non limita *a priori* os seus respectivos proxectos literarios³.

Secomasí, resulta moi interesante o peculiar achegamento á Historia que fan Rosa Aneiros e Inma López Silva, aínda máis cando reparamos nos vencellos que relacionan ambas narradoras: de formación universitaria e idade próxima (nada unha en 1976 e outra en 1978), axiña se farían con importantes galardóns (o Xerais, no caso de López Silva; o Arcebispo San Clemente, no de Aneiros; ambas obterían tamén outros como o Lueiro Rey ou o Manuel Murguía). Pois ben, tanto unha coma outra eluden moitas das convencións que caracterizaban ata entón boa parte da novela histórica galega (case sen excepcións de autoría masculina): nin en *Resistencia* de Rosa Aneiros nin en *Concubinas* de Inma López Silva atopamos épica, nin alento nacionalista, nin pseudo-historia compensatoria das lagoas da historiografía oficial. A primeira aposta polo Portugal anterior e posterior ao 25 de abril para construír un gran friso histórico que serve de pano de fondo sobre o que reivindicar as vidas privadas dos rebeldes (no canto da súa faceta pública, como viña sendo habitual), mentres que a segunda prefere deconstruír a historia (a 2.^a guerra mundial e a guerra civil) na lóxica alternativa dun universo fantástico e onírico que constitúe unha forma de rebelión perante os modelos convencionais. En

² Inma López Silva pregunta no debate “A escrita das mulleres. Máis aló das etiquetas” (*Tempos novos* 64, 2002) o seguinte: “¿Pero ti cres que nos temos que mirar en modelos femininos?”

³ Vexamos como define Inma López Silva o seu: “estamos na fase de revisar, sobre todo, momentos históricos, pero incluso ámbitos sociais [...] penso que precisamente pola consciencia de que non temos que centrarnos só nas mulleres. Como mulleres escritoras tamén nos gusta imaxinar e crear o mundo dos homes. Para min é positivo que non haxa unha marca moi determinada, para que non nos acaben metendo nun gueto [...] É moi desexable que a literatura que escribimos as mulleres, ou a narrativa que escribimos as mulleres, non se distinga especialmente da que escriben os homes, máis que en determinados aspectos que si son importantes.” (*ibidem*)

todo caso, ambas renuncian ao modelo canónico de novela histórica galega consolidado dende os 80 de xeito que as súas propostas narrativas acaban por resultar ben singulares e orixinais nun contexto coma o do discurso narrativo galego, configurado por voces masculinas.

Significativamente, o caso de Pilar Buela é ben distinto, e poderíamos relacionalo coa *Amantia* de M.^a Xosé Queizán: *Ácaros verdes* (Premio Lueiro Rey de novela curta 2003) responde a un proxecto literario moi ben definido tal é o de reivindicar o protagonismo feminino na historia relatándonos os derradeiros días do Terceiro Reich dende o punto de vista de Magda Goebbels e Eva Braun. O libro, dalgún xeito, parece inspirado polos obxectivos da axenda do primeiro feminismo, e non me parece casualidade que a súa autora nacese na década dos 60. Unha vez máis, o corte xeracional entre narradoras ponse de manifesto: da dependencia do programa feminista á suposta autonomía ideolóxica das narradoras de arestora hai un salto dunha década cuxa fronteira máis nidia a fixa a fin do franquismo.

Un caso semellante ao de Buela sería o de Beatriz Dacosta, unha autora que eu integraría tamén na liña que vai de M.^a Xosé Queizán a Marilar Aleixandre. A súa é, de novo, literatura “de ideas”, inspirada pola vontade de intervir nos debates públicos, de tomar partido e de defender determinadas posturas. Así, a súa primeira novela, *Precipicios*, era unha reivindicación aberta do amor lésbico⁴ mentres que a seguinte, *Contrato temporal*, é unha denuncia da precariedade e da alienación laboral. Tamén Beatriz Dacosta naceu na década dos 60, un dato que corrobora a fractura xeracional que a partir do 2000 se produce entre narradoras nadas antes e despois de 1970.

Querería rematar comentando brevemente dous casos de narradoras que deron moito que falar nestes últimos anos. Un é o de Anxos Sumai e o seu libro *Anxos de garda* (2003), publicitado como o epítome da posmodernidade xa que na orixe foi un diario electrónico publicado semanalmente en <culturagalega.org> e logo recollido en forma de libro. Porén, nel conságrase a literatura intimista, o confesionalismo, e parte do entusiasmo que espertou entre os lectores pode ter que ver co *voyeurismo* que estimulan no público certos

produtos televisivos. Tratándose dun libro excepcional (pola eficaz resolución da focalización interna, pola orixinalidade de certas imaxes, pola radical singularidade da visión do mundo que o alimenta), preocúpame que o seu éxito se explique en parte porque consagra un modelo narrativo que pode encaixar con relativa coherencia nos estereotipos que tradicionalmente se lle apoñen aos textos de autoría feminina: lirismo, sensibilidade, introspección, etc. Ningunha voz se ergueu para cuestionar a proposta de Anxos Sumai, do que podemos deducir que ninguén se sentiu perturbado por ela e que o sistema estaría disposto a integrar sen tensións a liña que *Anxos de garda* abre para a narrativa de autoría feminina.

En canto a Teresa Moure, o seu resulta un caso máis complexo, entre outras causas porque *Herba moura* foi obxecto dunha acelerada e case redundante canonización pero, ao mesmo tempo, a obra e a autora (a súa imaxe pública e o seu discurso como cidadá) suscitaron entre os lectores afervoados debates, adhesións incondicionais e críticas ferozes (moitas máis das primeiras ca das segundas, todo hai que dicilo), quizais porque *Herba moura* suxire varios vieiros posibles polos que poidan transitar as narradoras galegas. A obra e a autora están, sen dúbida, claramente comprometidas co feminismo, quizais con todos os feminismos posibles. Así, nela combínase a reivindicación do protagonismo histórico de determinadas mulleres que a historiografía oficial relegou a un segundo plano como a raíña Cristina de Suecia, coa defensa do dereito a cultivar a privacidade e mesmo a domesticidade nun mundo no que triunfan os valores masculinos do éxito e a extroversión. Na novela atopamos tamén unha crítica aos modelos tradicionais de muller, mais compensada pola esixencia de que sexamos as propias mulleres as que definamos aqueles que queremos seguir, de tal xeito que no texto se nos presentan múltiples modelos de suxeito feminino sen tomar partido por ningún deles. Finalmente, *Herba moura* ofrece unha maneira alternativa de entender o corpo, o sexo e o pracer que, apostando de xeito decidido por explorar a faceta sensual e sensorial dos seres humanos, rexeita os rexistros que convencionalmente se utilizaban para codificala (por exemplo, o recurso fácil do sexo explícito). Xa que logo, o éxito da obra non é alleo á súa vontade totalizado-

⁴ Resultaría interesante (e un chisco frustrante) analizar como na novela a relación de parella entre dúas mulleres reproduce as relacións de poder e dependencia tan habituais nas parellas heterosexuais. Neste senso, a opción homosexual que se tematiza na historia non parece implicar un avance na conquista da autonomía e da dignidade individuais.

ra e a un desenvolvemento inclusivo que a converte, na miña opinión, nun fito na historia da narrativa galega de autoría feminina. O tempo re-

velará ata que punto *Herba moura* desempeñará (ou non) unha función nodal na configuración desa modalidade discursiva.