

Narración extrema en *Ninguén Dorme* (2019) de Rexina Vega. O corpo da paria, o empoderamento e a violencia feminina

Ana Garrido González¹

Recibido: 22 de abril de 2020 / Aceptado: 23 de outubro de 2020

Resumo. Neste traballo achegámonos a *Ninguén Dorme* (2019) de Rexina Vega para analizar como a autora tivo que reconstruír, desde a marxinación, unha nova figura autoral, que puidera dar visibilidade a un libro que concibe a violencia da súa mensaxe como ferramenta que obriga ao lector a encarar aquilo que a sociedade evade –miseria, racismo, violencia de xénero, pederastia, etc. Demostraremos que o artefacto político-literario que constrúe a autora é un xeito totalmente novo de abordar a novela social, que converte o desgarró corporal e anímico dunha realidade repulsiva no espazo desde o que volver a pensar. Unha proposta radical que centra o seu discurso nos corpos, o goce e o medo das mulleres e narra experiencias tan importantes como o aborto e a violencia defensiva exercida por muller. Para esmiuzar o texto de Vega apoiáronos principalmente nas teorías de Georges Bataille sobre o erotismo e a violencia, mais tamén en Hannah Arendt para falar da figura do paria, en Luce Irigaray para indagar sobre porque o feminino se define en base ao desexo masculino, en Donna Haraway para analizar a muller de vaxina dentada como monstro, en Julia Kristeva e as súas teorías sobre o abxecto...

Palabras chave: corpo; sexo; violencia; parias; construción autoral marxinal.

[es] Narración extrema en *Ninguén Dorme* (2019) de Rexina Vega. El cuerpo de la paria, el empoderamiento y la violencia feminina

Resumen. En este trabajo nos acercamos a *Ninguén Dorme* (2019) de Rexina Vega para analizar como la autora tuvo que reconstruir desde la marginación una nueva figura autoral, que pudiera dar visibilidad a un libro que concibe la violencia de su mensaje como herramienta que obliga al lector a encarar aquello que la sociedad evade –miseria, racismo, violencia de género pederastia, etc. De este modo, la autora convierte el desgarró corporal y anímico de una realidad repulsiva en un espacio desde el que volver a pensar. Una propuesta radical que centra su discurso en los cuerpos, el goce y el miedo de las mujeres y narra experiencias tan importantes como el aborto y la violencia defensiva ejercida por mujer. Para desmenuzar el texto de Vega nos apoyaremos principalmente en las teorías de Georges Bataille sobre el erotismo y la violencia, pero también en Hannah Arendt para hablar de la figura del paria, en Luce Irigaray para indagar sobre por qué lo femenino se define en base al deseo masculino, en Julia Kristeva y sus teorías sobre lo abyecto y en Dona Harawa para analizar a la mujer de vagina dentada como monstruo.

Palabras clave: cuerpo; sexo; violencia; parias; construcción autoral marginal.

[en] Extreme Narration in Rexina Vega's *Ninguén Dorme* (2019). Pariah's Body, Empowerment and Feminine Violence

Abstract. In this work we will approach Rexina Vega's *Ninguén Dorme* (2019) to analyse how the author had to rebuild, from marginalization, a new authorial figure which could boost the visibility of a book that conceives its message's violence as a tool that forces the reader to deal with what society evade -misery, racism, gender-based violence, paedophilia, etc. We will prove that the political and literary artefact built by the author is a completely new method to address the social novel in a way that transforms the corporal and emotional conflict from a repulsive reality into a space from where to think again. It is a radical proposal focussing its discourse in women's bodies, enjoyment and fears, narrating fundamental experiences as abortion and women's defensive violence. In order to spell out Vega's text, we will base our analysis on Georges Bataille's theories about erotism and violence, but also on Hannah Arendt in order to address the pariah figure, on Luce Irigaray to enquire into the reasons behind feminine definition founded on masculine

¹ Uniwersytet Warszawski, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego.
Correo-e: a.garridogonza@uw.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0002-4978-8498>.

desire, on Donna Haraway to analyse the woman with a vagina dentata as a monster and on Julia Kristeva and her theories about the concept of abject.

Keywords: Body; Sex; Violence; Pariah; Marginal Authorial Construction.

Sumario. 1. De marxes, obras malditas e procesos de visibilización alternativos. 2. Parias e burgueses fóra de sagrado. 3. Corpo de muller, carne pútrida, carne fresca, carne mol. 4. Conclusións. Empoderamento sexual e violencia. A incomodidade e o desgarrado como ferramenta subversiva. 5. Referencias bibliográficas.

Como citar: Garrido González, A. (2020): “Narración extrema en *Ninguén Dorme* (2019) de Rexina Vega. O corpo da paria, o empoderamento e a violencia feminina”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23, pp. 181-197.

Imos comezar facendo unha moi breve introdución a *Ninguén Dorme* (2019) que permita a mellor comprensión deste artigo, pois non se trata dunha novela ao uso, da que simplemente se poida facer un pequeno resumo do argumento. De feito, ten tanto de poética e de violenta que o sentido último que cobra como, ao noso entender, artefacto político-literario depende en grande medida da linguaxe que Rexina Vega emprega; vulgarismos, coloquialismos, metáforas que converten os órganos sexuais en deformidades...

‘Realismo sucio’, ‘literatura do desgarrado’, ‘neotremendismo’, etc., son algunhas das etiquetas coas que a crítica ten clasificado a obra de Vega; un claro escuro tinguido de vermello que pinta escenarios grotescos grumos de seme, corpos desmembrados e animais en descomposición. A autora non ten pudor a hora de conducir ao lector ata a náusea. Porén, a novela é tamén terriblemente poética e un gran mosaico de intertextualidade no que atopamos citas expresas ou encuberta de Federico García Lorca, William Shakespeare, Xohana Torres, cancións dos Beatles... Unha obra que semella entender a literatura como un gran macrotexto que se refai constantemente. Un concepto da literatura moi achegado ao de Alvaro Cunqueiro –autor sobre o que Vega escribiu na súa faceta de investigadora. Un texto que a pesar da súa brevidade foi presentado como novela, aínda que –como vemos no segundo apartado– podería ser tanto un guión cinematográfico como unha obra de teatro con tintas de ópera.

Como acontece habitualmente no ‘realismo sucio’, os personaxes que retrata a novela son ou ben seres vulgares de vidas convencionais ou parias paupérrimos tratados como borras da sociedade que viven na máis absoluta marxinalidade –entre a porcallada– e cada día lidan con abusos e crueldade. Unha muller madura que acaba de abortar, unha rapaza maltratada, un africano sen papeis, unha muller abandonada e desprezada que quere ser nai, un viaxante de comercio nauseabundo e violador e un galán maduro que está casado. Un coro de anónimos insomnes reunido nun hotel de estrada durante unha noite.

Finalmente, se cadra, outra cuestión que habería que destacar e a poderosa presenza que parece ter ultimamente a figura da loba na literatura galega recente escrita por muller² –e que tamén está presente nesta novela. Porén, aínda que trataremos esta figura en relación co mito da ‘vaxina dentada’ na novela de Vega, non estableceremos diálogos con outras novelas.

Por último, debemos advertir que, aínda que a obra que imos a analizar é *Ninguén Dorme* (2019), tamén imos tratar o proceso que levou a que a autora, que non era quen de publicar o libro en galego, aceptara publicar a obra en autotradución na editorial Pepitas de Calabaza: *Nadie duerme* (2017). Ademais, na nosa análise teremos en conta as críticas e entrevistas que lle fixeron a autora pola edición da tradución. Facémolo porque consideramos que esta análise mostra como ela concibiu esta novela desde a transgresión e o desexo de intervención social, porque consideramos extremadamente interesante e importante botar luz sobre as causas que condicionan a expulsión e posterior retorno da novela ao sistema literario galego e porque nos parece crucial visibilizar os problemas de publicación da literatura escrita por muller cando se encamiña cara o que poderíamos denominar como territorio *underground*.

1. De marxes, obras malditas e procesos de visibilización alternativos.

Déixenme comezar este apartado facendo unha comparación que considero pode resultar ben clarificadora. Nun artigo de 2018, Lorena

² Véxanse as novelas *Besta do seu sangue* (2018), Emma Pedreira, Edicións Xerais e *As estacións do lobo* (2019) de María Reimóndez Edicións Xerais.

López López reflexionaba sobre como “a presentación de Cristina Pavón como escritora a través da autoedición e a pertenza das súas dúas primeiras novelas aos subxéneros da ficción científica e do gótico semellaban situar a esta escritora nas marxes do campo literario galego” (López López 2018: 115). Pavón, coa súa primeira novela, *Limiar de conciencia* (2017), quedara finalista nos premios Xerais e García Barros, máis os seus intentos por publicar a novela resultaron infrutuosos ata o punto de decidir colgala baixo licencia de *Creative Commons* no seu blog. Porén, Pavón converteu os avatares da publicación de *Limiar de conciencia* nunha especie de diario (a *posteriori*) que esmiuza tanto o proceso de creación como o de publicación e que continúa colgado no seu, agora, modernizado blog (<http://crispavon.com>). Unha ferramenta que acabou por revelarse como “unha plataforma eficaz para construír unha voz autoral e visibilizala como narradora en certos sectores” (López López 2018: 121). Ademais, as críticas ao libro de Pavón foran xurdindo nas redes (e non só) animadas pola aureola de libro “maldito” (Galicia Confidencial 2012) que vai tomado o texto da autora –“Limiar de conciencia: a increíble historia dunha ‘novela maldita’” (Letra en obra 2012) que por fin ve a luz– ou pola polémica da dixitalización do sistema literario galego, tema en boga a comezos da década pasada (Regueira 2011). Así

o caso de Pavón evidencia como a rede pasou a converterse nunha importante ferramenta de visibilización e intervención. A blogoesfera como espazo desxerarquizado para socializar a escrita foi analizado xa por Helena González (2008), que abordou as múltiples posibilidades que esta lle ofrece ás autoras, dado que supón unha vía máis accesíbel e rápida no contexto galego para quen, como as mulleres, non controlan as industrias culturais. (López López 2018: 121)

Hoxe os titulares sobre Pavón, gañadora de varios premios literarios nos últimos anos, son outros e a súa primeira novela, *Limiar de conciencia*, reconciliouse co sistema literario galego cunha edición corrixida e en papel da editorial Urco –unha editorial especializada en cienciaficción–, se ben a figura autoral desta escritora continúa ligada dalgún xeito ao

marxinal e o maldito: “Cris Pavón, o tránsito do ‘malditismo editorial’ á beizón dos premios literarios”. Un feito que, na nosa opinión, non responde só a como foi o proceso de creación da voz autoral desta novelista, senón tamén a que a súa continua sendo unha escritura experimental e arriscada, de aí a publicación das súas obras siga dependendo da existencia dun selo de ciencia ficción ou dos premios. O caso de Rexina Vega, aínda que poida parecelo, non é moi distinto.

Cando Vega publica *Nadie Duerme* (2017) xa era unha autora coñecida, pois a súa primeira novela, *Cardume*, fora premio Xerais no 2007. Era esta unha novela realista e histórica que, aínda que puña o foco en aqueles que quedaban a marxe, tiña pouco de controvertida e podía introducirse perfectamente como lectura escolar. Porén, coa súa segunda novela *Dark Butterfly* (Xerais, 2012) Vega da xa un xiro e toca temas máis duros de roer: a doenza mental e o suicidio. Aínda así, nada comparable co grado de experimentación e incomodidade que suscita a súa terceira novela que

é un libro *maldito*³, radioactivo [...] que envíe á miña editorial no intre máis duro da crise. Pasei dous anos á espera. Probei con outras. Tiña unha sensación estraña, como un aborto. Daquela ofrecéronme publicala en Pepitas de Calabaza [selo con sede en Logroño]. Aceptei e autotraducinme. (Salgado 2020)

A autora non se autopublica, pero autotradúcese e saca a novela en castelán, unha opción igualmente polémica e controvertida, así como ‘ex-céntrica’ con respecto ao sistema literario galego. A autora de *Nadie Duerme* (2017), Xina Vega –que emprega este nome para o texto en castelán, como xa fixera con *Dark Butterfly*–, fai tamén público o proceso de creación dunha novela que xorde a partir da encarga dun relato, “Loba de lava uivarás a lúa”, un relato que “medrou, apareceron novos personaxes, pero a música estaba xa nese primeiro texto” (Moure 2020: 81). Un relato que fora escrito para o volume colectivo, *Abadessa oí dizer* (2017), do que Eva Moreda xa dixera no blog BiosBardia que era, entre os relatos que trataban o “erotismo ancestral, de Nai Terra, [...] de ton lírico [...], o mellor resolto dos catro grazas a un certo ton de realismo sucio

³ Nesta e nas seguintes citas, o itálico é noso.

en lugar de lirismo desaforado” (2017). Un proceso do que ela mesma nos sinala as claves autobiográficas, “unha crise persoal púxome en sintonía coa parte máis escura do mundo” (DUVI 2018), e o que as redes sociais significaron como nova ferramenta para a escritora:

Este libro sale como un vómito, como una cataris. Nunca sabes cómo llegan a ti las historias, pero lo que sí creo es que aquí están mucho de las confidencias de gente próxima, de relatos que me llegaron mediante la red (habría que hablar de este nuevo lugar que se abre como vía potentísima para indagar en el espacio íntimo de las relaciones) y también, claro está, de la propia experiencia vital y literaria. (Cazarabet 2018)

Un relato que continúa trala publicación de *Ninguén Dorme*:

Quería contar o que non vai ben, o que doe, esa é a miña maneira de enfrontar a escrita. Moito do substrato desta historia está en experiencias íntimas que case descoñecidos me contaron a través das redes sociais, o espazo por antonomasia da soidade ruidosa dos nosos días. Durante un tempo mergulleime nos chats escoitando ouveos de xente que se facía dano buscando sexo, amor, xuventude, presenza. Cada día tiña relatos sórdidos na miña bandexa entrada, unicamente porque me amosara disposta a escoitar. (Moure 2020)

Ademais, Vega vai colgando na súa conta de twitter as críticas e entrevistas que xorden ao redor da publicación de *Nadie Duerme*, algunhas realizadas por puntais do sistema literario galego, como Armando Requeixo, que sinala que é “ex-céntrica porque desafia o acomodado canon do repertorio” (2018). Así, o efecto acadado coa crítica literaria, neste caso en castelán, é semellante ao que antes explicabamos sobre *Limiar de conciencia*, pois algúns críticos fanse eco non só da publicación de *Nadie duerme* e a súa calidade e innovación, senón tamén do feito de ser unha autotradución dunha obra non publicada en galego, feito que a propia autora potencia ao remarcar nas entrevistas que lle fan, a maioría en blogs literarios, a falta de visibilidade da súa obra e das semellantes a súa, clasificándose:

La visibilidad en literatura está hoy mucho más relacionada con obras para “todos los públicos”, obras con lenguaje directo y sencillo, obras que puedan entrar en el sistema escolar... La marginalidad de lo “off”, de lo raro o arriesgado, se vio potenciado con la crisis económica.

Yo recuerdo el panorama de los ochenta, de los noventa, de parte del dos mil, la cultura “dura” tenía su espacio de prevalencia en las instituciones, en los suplementos. Eso ha desaparecido. Ahora hay más territorio underground que se ha quedado sin circuitos. (Cazarabet 2018)

Cave recoñecer tamén que como sinala López López (2018: 117, 118) na súa análise da obra de Pavón, a crecente crítica feminista e a crítica sensible a esta temática, desde xornais como *Nós Diario* ou *Revistas* como *Luces*, entre outras, aumentou a visibilidade das obras que, como no caso de *Ninguén Dorme*, dan voz a muller. Porén, o lugar en sombra que ocupan os textos de Pavón e Vega, pola súa temática rompedora, polos xéneros escollidos ou polo mal corpo que provocan no lector, poñen de manifesto o potencial que sigue tendo internet como fiestra do marxinal e catalizador da aureola de literatura maldita. Se cadra, incluso debemos advertir que quen escribe este artigo tamén se viu atraída polo reclamo de novela maldita e marxinal e leu a novela recen saída en castelán porque estaba intrigada pola contido dunha novela expulsada do sistema galego e polos suxestivos comentarios no twitter da autora, como por exemplo o de Suso de Toro, que nun tweets do catorce de novembro de 2017 afirmaba: “artificio literario, desde luego. Pero un propósito y una valentía que acojonan. No es para cualquiera, hay que estar dispuest@”. Así, como sinalaba López López para a novela de Pavón, na construción autoral de Vega a “narración da propia experiencia evidencia a vontade de intervir (e reverter) os procesos de visibilización dos que inicialmente fora excluída” (López López 2018: 122) dentro do sistema literario galego. A consecuencia última de todo este proceso foi a recuperación, desde a editorial Laivento, de *Ninguén dorme* (2019) e a excelente acollida da novela pola crítica, que lle dedica espazo en blogs literarios, suplementos dominicais ou entrevista. Sen dubida as virtudes que Helena González Fernández en “Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas” (2011 [2008]) sinalaba sobre os blogs con respecto ás propostas “de escritura experimental arriesgada e innovadora” seguen vixentes e poden, estenderse ao uso actual das redes sociais, pois estas son tamén

un formato popular y socializador: el carácter testimonial (un yo inserto en el presente) y el carácter dialógico (el yo en relación con la alteridad, en posición de transformación), sugieren tránsitos radicales que afectan a la socialización

de las mujeres como creadoras, a la enunciación en primera persona y a las consideraciones convencionales de las identidades sexo/género que se pueden crear en un contexto marcado por su carácter procesual y su capacidad para generar ficción. (González Fernández 2011 [2008]: 14)

Con todo, o paso da posición marxinal á readmisión no sistema deixa pegada, cobra cota. Para decatarse deste feito chega con observar e contrastar as capas da edición en castelán fronte a edición en galego. Pepitas de Calbaza é una editorial pequena e famosa por desvelar pequenas xoias pouco coñecidas, unha editorial que traballa habitualmente coa idea de transgresión, con textos provocadores e que entra dentro da etiqueta do alternativo. Así, a portada escollida está moi na liña do texto, é extremadamente gráfica, unha coitela de afeitar sobre fondo negro que Javier Jiménez Lozano creou para un texto que fende, mutila e machuca e que, como veremos no seguinte apartado, visibiliza o poder que modela os corpos, que os convirte en purulentas masas deformes que supuran violencia, que os fai sangrar. Porén, a portada da edición galega non é para nada agresiva e resulta ambigua, podería ser a portada de calquera libro. Máis, inesperadamente, a actitude da autora comentando o tema resulta un tanto contradictoria:

A lámina de barbear é unha proposta radical, unha metáfora perfecta, demasiado perfecta Tanto que coido que espanta ao lectorado. Nese sentido, coido que o cadro Anxélica de Grecia” de Xurxo Alonso que vai na capa da edición galega resulta unha ilustración polisémica da bono como para non dar cunha lectura tan marcada. (Moure 2020: 80)

Vega, considera que a capa en castelán resume a perfección a novela, se ben lexitima a vontade de rebaixar a agresividade na capa en galego para que resulte máis asumible para calquera público, no entanto, a actitude no resto de preguntas e moi diferente. A autora non se cansa de repetir que a súa intención é a de incomodar ao lector e provocar reaccións. Ademais, na mesma entrevista, denuncia un dos condicionantes do sistema literario galego que causa aínda máis dificultades as escritoras que, como ela, optan por una escrita malsoante e agresiva: a dependencia económica das editoriais con respecto a literatura xuvenil ou que se poida levar a escola como lectura de aula. Alén diso, parece que Vega ten intención de continuar na mesma liña na próxima novela –o que reforza a idea de que tanto énfase en explicar o

seu xeito de facer literatura, as súas intencións e procesos creativo sustentan a construción dunha figura autoral desde a marxe.

No seu combate por outra escrita última agora a súa cuarta novela. Co Libro dos Mortos tibetano como faro, tratará, xusto, sobre a morte. E aínda que non concede máis detalles, si asegura que radicalizará a liña máis ou menos experimental de *Ninguén dorme*. (Salgado 2020)

2. Parias e burgueses fóra de sagrado

Ninguén dorme (2019) é un artificio literario que busca provocar a reacción do lector e que garda toda unha serie de referencias teóricas que Vega desvela sen rodeos, tanto porque son descifrables no propio texto, como porque ela mesma nolas dá a través do vocabulario que escolle, das citas que se suceden ao longo da novela ou porque as revela nunhas entrevistas que, como xa apúntamos no apartado anterior, esmiazan o proceso de creación. Unha destas confesións é que “*A literatura e o mal*, de George Bataille, foi o seu libro de cabeceira durante o proceso de escrita (Salgado 2020) e, efectivamente, os ecos do pensador francés escoitanse ao longo de toda a novela.

Para Bataille o illamento individualista do ser humano, tan propio da sociedade capitalista, non ten sentido porque ven dado por un sistema de produción que é contrario o desexo humano (1997: 64). Unha individualidade que se debilita “cuando el ser juntamente se entrega al conjunto y el conjunto a sí mismo” (1973: 94). Bataille denomina esas conexión co ‘outro’ estar en ‘sagrado’, pois “lo sagrado es justamente la continuidad del ser (1997: 27); a intimidade que o define como ser humano. De aí a importancia do sexo e o erotismo na obra deste autor que recolle a idea dunha sociedade que “no es solamente el mundo del trabajo [mundo profano] ” (1997: 72), senón que está dividida en dous, “el mundo profano y el mundo sagrado, que son sus dos formas complementarias. El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses” (1997: 72).

Vega adopta en *Ninguén dorme* o mesmo punto de partida que Bataille, o prohibido, “aquello que la sociedad se niega a mirar [...]” convirtese, agora, no “lugar de resistencia desde el cual volver a pensar” (Tornos Urzainki 2010: 196). Así, o espazo no que Vega sitúa *Ninguén dorme* está ‘fóra de sagrado’, no que

en principio debería ser un non-lugar (Auge 2020). Un motel cutre e ben familiar para todos, pois está nun cruce de estradas na árida meseta, exactamente en Benavente (27). Ademais, podería estar en calquera parte do mundo, pois é un cliché que dá universalidade ao relato da novela e potencia o que, como veremos nas conclusións, ten de simbólica. Estamos pois ante un “espazo concibido para o tránsito” (66-67), no que non se deberían crear novas relacións. Un lugar de paso con gasoleneira, camioneiros, viaxantes, etc., que contrariamente ao que poderíamos agardar, albergará conexións moi concretas: “desde a barriada de Maputo, porosos ladrillos de adobe e reseca terra vermella, desde a vila do Carballiño, a piolla nas casas e a lama verde nos camiños, dous seres converxen esta noite, encártanse o un no outro como caixas chinesas” (86).

Por outra parte, como xa sinalamos na introdución, toda a novela transcorre nunha soa noite insomne. Feito que anticipa o título do libro, unha chiscadela ao poema “Ciudad sin sueño (nocturno del Brooklyn bridge)” de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) de Lorca, do que ademais se van repetindo estrofas ao longo da novela como nunha especie de ladaíña. Trátase pois, en palabras da autora, dun “escenario nocturno, un territorio insomne, justo aquel en el que aparecen nuestros miedos, nuestros instintos primarios” (Juan Giner 2018). Este ‘escenario’ débuxase, en breves pinceladas, como un territorio hostil, “meseta continental: frío, soidade, adusta crueza. Este é o país que obriga a repregarse cara a dentro, todos en demasía xuntos nas antigas paredes. Homes e mulleres apertados nunha grea na que os sonhos furan coma vermes” (41). Ademais, a paisaxe ten un halo cósmico, lunar, telúrico, cun certo aire distópico que o somerxe todo nun ambiente onírico e marxinal no que “a lúa ameaza con caer e anegalo todo de fría lava branca. O mundo está a espreita, inmóbil. É a mecánica celeste coa súa lentísima deriva a que goberna. Hipnotizadas, todas as formas de vida ondean agora no medio da auga negra: un inmenso cardume á espera de instrucións, unha rede infinita, un tecido resistente e basto (Vega 2019: 142-143).

Unha terra ingrata que se tingue de sangue e violencia, que por veces semella unha pintura negra de Goya: “dentro, as cecinas aboian no éter untuoso, os chourizos brillan como vermellos acios de carne: cadáveres iluminados polos tenues focos de deseño” (67). Sangue vermella sobre cores ocre e pastel, texturas, detalles groseiros e desagradables, que serven

de prólogo ao crecente predominio da violencia verbal “as pingas de sangue enlamando a lanuxe, a boca aberta, o boquexo do peixe, imaxina ese basto tubo, esa masa de carne enervada, as vermellas uvas grosas dos testículos, imaxina esa serpe vomitadora de pasta branca, nauseabundo olor a peixe, imaxina o dano” (50-51). Unha visión amarga e desgarrada da realidade posta, como veremos, ao servizo dunha implícita intención crítica, e que preludia un final aínda máis lacerante.

Asemade, como xa vimos suxerindo entre liñas e sinalamos na introdución, a novela de Vega emprega técnicas que nós achegan ao teatro ou ao cine. Así, a novela parece dividida en estampas, actos y entreactos e os espazos son presentados como unha escena, “o home e a muller maduros deciden retirarse da escena” (89), “esa luz branca que queima a escena” (139). O escenario pode encollerse ata mostrarnos os detalles do *atrezzo* “alumea o suficiente para que no escenario do cuarto escintilen as copas falsas” (152) e incluso os restos dun aborto escorregando fora do corpo “esa masa, ese sangue toldado, esa constelación de pólipos que nos nutren” (12) ou dilatarse ata o cósmico “Xúpiter alíñase entre as Pléiades e a constelación de Tauro” (89) e todo sucede ante “o mundo [...] a espreita, inmóbil” (142) porque os corpos humanos e os seus anacos, os seus fragmentos son po do universo. É unha escenificación que, de novo, revela a relación de *Ningún dorme* (2019) coa obra de Bataille. Para o pensador francés o ser, como partícula, consegue transcenderse cando entra en contacto co conxunto do universo (1986: 94). As conexións entre os seres humanos permiten transcender incluso o universo e ao tempo, “a través de una relación violenta con el ser del “otro”, el sujeto erótico accede a la interioridad de su propio cuerpo, en donde se revela el vacío del ser; el “no-ser” del sujeto erótico, la muerte” (Tornos Urzainki 2010: 195), pois:

la noche estrellada es la mesa de juego donde se juega el ser: arrojado a través de ese campo de posibilidades efímeras, caigo de lo alto, desamparado, como un insecto dado vuelta. Jugándome, la naturaleza me lanza más allá de sí misma... –más allá de los límites y de las leyes que la hacen loable para los humildes. Debido a que fui jugado, soy una posibilidad que no era. Excedo todo lo dado del universo y pongo en juego la naturaleza. Georges Bataille. (2001: 20)

Porén, en Vega os escenarios teñen tamén algo de artificio, de representación, como xa

indicamos. Unha maqueta, un esqueleto dun decorado “unha inmensidade lunar esta chaira, un molde baleiro” (19). Incluso, elementos que non son só do teatro, senón tamén doutros xéneros como “o coro dos insomnes avanza lentamente” e claras referencias á ópera:

Un refacho de vento de maior intensidade arrinca unha nota musical a un vello anuncio de pensos, as pranchas despintadas abanean probando cos seus vértices a vertixe do baleiro e, logo da *obertura dramática*, precipítanse nun clímax abouxador. (66)

En *Ninguén dorme* (2019) as descrições son mínimas pero exactas, moi na liña do ‘realismo sucio’, que pretende reducir a narración ao esencial coa parquidade no uso de adverbios e adxectivos; de aí tamén a importancia do escenario, do contexto. Precisamente estas características son tamén as que nós fan pensar en acotacións dunha peza teatral –aínda que a prosa de Vega é tamén moi poética e simbólica. Isto xunto ao vocabulario propio do cine ou do teatro, a metaliteratura reflexionando sobre a estrutura da propia obra e todo o anterior en diálogo con outras obras literarias, crea a sensación de contemplar unha función.

Nesta mesma liña os personaxes de Vega semellan meras representacións do que son ou aparentan ser, un simulacro deles mesmos actuando para o mundo, para nós e para un narrador que por veces interrompe os diálogos ou os pensamento para darnos a perspectiva do que espereita tras unha cámara que roda sobrevoando. Como acontecía co espazo, obxectos e personaxes caracterízanse de xeito conciso, sen profundidade. O xeito de presentalos lembra a Valle-Inclán: “A muller cansa, o galán frustrado, o africano clandestino” (57) e a estilización esperpéntica e tal que “a rapaza que supura violencia” chega a ser descrita como “noiva cadaver” (83) e o “seboso viaxante de comercio” (48) que a recolle na estrada, ten mans pequenas, chepa e “lorzas de manteiga” –unha caracterización que lembra ao *Porco de pé* de Vicente Risco. En resumo un elenco grotesco e cargado de sexualidade nun motel de Benavente.

Tamén atopamos referencias a Hamlet. En varias ocasións a voz narradora refírese ao hotel como Elsinor: “*Vai moito vento en Elsinor, todo ten que estar dentro, a xente, o gado, o xardín...*” (40) “todos en demasía xuntos entre as antigas paredes de Elsinor, *arrastrando por cámaras e corredores os vagos pensamentos propios, a ambición, a luxuria*” (108)

Certamente algo cheira mal no mundo, que semella ter perdido a humanidade e reduce ás mulleres a pezas de caza: “Como unha presa, como o albo sobre o que queren acertar todos os tiradores, frecha que se crava, pica que perfora, pau, lanza, fusil, ela como centro, como caza, ela, a súa buraca, o que lle falta, o que non é, ese buraco negro, esa supurante regaña que con gusto cegaríase” (53).

Os personaxes, como máscaras baleiras seméllanse a *Los hombres huecos* de T.S. Eliot. Se ben, os homes e mulleres de *Ninguén Dorme*, aínda que están baleiros e cegos “nos ollos cegos, o terrible dedo da nai que sinala a mancha primixenia, aquela sucidade que non se pode limpar” (183) e rexeitan o outro, “—non quero que me fales, ou si, non sei se esta noite podería soportar que me falases, ti ou calquera. Non me interesas: nin ti nin ninguén. O mundo é grande de máis e está tan poboado!” (8), mostran angustia e desexo. Por iso, amoreados nun hotel, “apoyados uno en outro” como no poema de Eliot, non teñen máis remedio que recuperar a vista, que atoparse cos ollos de outro penitente:

—Estamos sos e lonxe e todos dormen. Non temos máis opción; nós non durmimos. Aínda que eu non desexe, en realidade, falar contigo; aínda que ti non desexes, con certeza, falar con ninguén. Estás no meu campo de visión e eu no teu, non hai máis nada, só nós. (8)

Parecen monicreques e monecas rotas avaladas polo vento, que só cobran vida cando socializan, cando actúan con impulsos que van máis alá do estereotipo, aínda que o cambio sexa efémero e por momentos “os ollos se lle pechan para chorar calado” (80) e voltan a concentrarse nos seus propios pensamentos porque eles, como calquera grea animal, precisan os uns dos outros para ter consciencia de existir, eles precisan intimidade como os gatiños “aire para desapegar os ollos” (15).

En resumo, Vega recrea un ambiente onírico e marxinal a través das técnicas do ‘realismo sucio’, dunha linguaxe moi poético-simbólica e dun certo neo-tremendismo. Sitúa o relato nun contexto onde a violencia cobra sentido encarnada en soidade, miseria, acoso, vexacións sexuais, violacións, pederastia, etc.. Ademais, non nós fala de feitos extraordinarios senón dunha violencia do cotiá, aceptada con aterradora normalidade. Porén, a novela de Vega non está ambientada nas vivendas de lata e madeira que abrollan nas circunvalacións das cidades, alí onde se acumula a

poboación marxinal, guindada cara a miseria e a desesperanza. A situación que presenta a autora pode, incluso, semellar a base para unha broma barata, pois o contexto de reunión é un cutre hotel de estrada onde “a máquina come-cartos lanza unha gargallada infernal mentres ofrece melóns, amorodos e cereixas” (63) e un embriagado viaxante de comercio reconece a súa defunta nai na “muller loura coa face esborroada polo tempo e os beizos inchados de silicona” que “baralla unha e outra vez as cartas do tarot” (132) na televisión. Porén, o cutre é transcendido, encaixado en actos salvaxes, cheos de carnalidade e narrados sen tabús. Deste xeito a autora logra tecer secuencias poderosas, crueis e ferintes. Alí, “no medio de ningures, cos pés xeados na terra rota, abrázanse e pensan no pouco que comprenden, na angustia e no desexo” (19), un inmigrante africano e un rapaza aldraxada e maltratada que, por fin, se decidiu a fuxir da casa dos pais. Alí, naquel territorio hostil do que todos buscan refuxio, a noite fai infrecuentes compañeiros de tertulia e xunta, nunha mesma mesa, burgueses languidecidos e secos con parias desbotados e maltratados porque uns e outros están fóra de sagrado e “fóra de sagrado ninguén dorme. Aquí todos teñen que cargar coas súas culpas.” (182) Todos como transgresores do prohibido senten culpa. Por un intre chegan incluso a sentir o espellismo da solidariedade:

Pode que haxa esperanza, pensa o home no que esa estraña noite, contra todo prognóstico, reverdece a alegría, pode que nalgún momento sexamos quen de retecemos, amantes protectores de nós mesmos, resilientes. (54)

Así e todo, a camaradaría entre uns e outros non tarda es evaecerse. Non é solidariedade, como afondaremos unhas liñas máis abaixo, o que o home e a muller maduros senten, senón o sosego que lles produce non ver reflexado o seu eu maduro nos corpos mozos e vulnerables da rapaza e do emigrante.

Por outra parte, a autora unha vez máis recorre ás citas para relatar que é o que produce ansiedade e culpa nos burgueses, neste caso bota man dos arrepiantes contos infantís. Así, como no conto de *Hansel e Gretel* a muller cansa e o galán frustrado, “posuidores de fogares de ventás de caramelo e tellas de amorodo, primoroso rectángulo [...] languidecen” (148) prisioneiros dunha vida que os consume, que xa non desexan:

como os adúlteros collen medo. Malia bracear con forza para liberarse das pantasma que os asaltan, senten as mans dos cónxuxes apreixando os nocellos, penetrando na carne fatigada, turando cara a abaixo, cara ao fondo, e ouven os saloucos acompasados dos fillos, finos puñais de nácara baixo a lúa, que os desangran. (138) [...] E desexan deixar de coidar para sempre as roseiras que teñen para que sequen, como eles secan. E nomean o que xa antes nomearon e atrévense a odiar a madurez como nunca o fixeron [...] E bailan, bailan xuntos, o pene topeneando contra a vulva mol e rin cada vez máis alto, cada vez máis falso, para enmascarar a covardía que os fará regresar axiña aos seus tobos condenadamente confortables e fermosos a aturar a rutina de fumar e ser furados en beneficio da comunidade. O mundo é amor, si, todo o que precisas. (128)

Non obstante, fronte aos parias vense reconfortados nas súas miserias:

Pero agora, agora o home e a muller maduros teñen un lugar, algo que perder. Malia a catividade, malia a lene frustración que os asaltaba nos raros momentos nos que conseguen ollarse desde lonxe, tiñan algo, casa, familia, profesión, tarxetas de chip dourado que os ampararán fose onde for. Eles están a resguardo, eles os pródigos, o esteo, eles a columna ancilar que administraba o goce e os coidados aos que non teñen nada. Así funciona a vida, pensan, ollándose con complicidade. Unha certa sensación de benestar, algo parecido á gratitude invádeos de súpeto. Esta vítima confírelles a condición de triunfadores. (60)

Como sinalou Hannah Arendt, o paria carece dun mundo de relacións plenamente humanas, é un excluído social, un apátrida. A desposesión non lle permite crear relacións de recoñecemento con outros ‘iguais’, porque a diferenza xúlgase como una calidade negativa inherente ao seu ser (2005). De feito, aínda sentados na mesma mesa, o home maduro e o africano clandestino non chegan a conectar, pois o primeiro deles verbaliza outra das calidades atribuídas aos parias, a abxección:

—Branca copa de magnolia, galán de noite, xacarandá, cravo e canela... Vós non tedes ese perfume, amigos, aquí non cheira a nada.

—África tamén fede —di o home branco— os cadáveres corrompéndose ao sol, o inmenso vertedoiro...

—Iso, iso é, en verdade, o que somos para vós: homes pretos, apestosos pobres. (22-23)

Abxección que enlaza co formulado por Julia Kristeva en *Poderes de la Perversion* (2004), onde sinala como a construción simbólica deste sentimento non bebe tanto da idea do mal san e sucio como do que “perturba una identidade, un sistema, un orden. Aquello que no respecta los límites, los lugares, las reglas.” (Kristeva 2004: 11). Un concepto moi na liña do sentimento de repugnancia tal e como o define Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015).

como pensas que te imos ver?, aí estás ti coa túa charramangueira túnica estampada, coa saca das figuriñas e os abelorios, cousas inútiles e bastas que, de seguro, venderás polas feiras cun sorriso fuxidío. Como queres que te eu vexa? (21)

No caso da rapaza nova, as sensacións que provoca no foro interno do home branco non están tan lonxe do racismo manifestado cara o emigrante. A pesar das teóricas boas vontades que provoca a desoladora historia de filla maltratada e moza violentada polo viaxante que a recolle na estrada, “—queres que fale cun amigo que tal vez che poida dar traballo? —engade, solícito, o home” (61), “—Precisas diñeiro? —di a muller con preocupación maternal” (61-62). Esa noite en *Elsinor* él “vese forzado a pasar a man polo seu lombo, a infundir tranquilidade convocando unha e outra vez palabras limpas e brandas”, pero os seus sentimentos reais distan moito da solidariedade, el “escoita con falsa paciencia” porque o “medo e o odio congregados provocan nel algo moi diferente da empatía” (38). Non reconece naquela rapaza un igual, xa non, porque tanto el como a ‘muller cansa’ “un día, en condicións favorables decidiron cinguirse a un único corpo e fundar unha familia e iso converteunos para sempre en falsos humildes, en falsos bondadosos. Eles son culpables de aumentar a sucidade” (137). A rapaza engrosa tamén a ringleira dos parias, aínda tendo papeis, aínda que non sexa apátrida, a súa condición de muller nova e vulnerable, presa desexada de canto lobo atope pola estrada, pesa moito máis que a súa situación legal. O ‘galán maduro’, xa vello, non é quen de aturar o impúdico vómito da rapaza, querería ignorala porque, no fondo, sabe que el pode cumprir penitencia pero a “dor, a ferida que a rapaza conta é tan esencial, tan primixenia que non haberá menciña no mundo que logre cauterizala” (39). Deshonra e exclusión tamén provocan o fastío, o rexeitamento e degradan ata insignificancia. No fondo, “desde a prepotencia, este par de seres eslamiados, o

home, a muller, cren, verdadeiramente cren, ser o esteo, a calma, a trabe que sustenta a armazón do mundo. Eles, xaora, merecen estar do outro lado, do da cama quente, o almorzo, a gasolina [...]” (73). Só o africano, que se sinte tan paria como ela:

gárdaa entre os seus brazos negros, faille un niño quente a esta noiva cadáver que apareceu pola estrada. Desexa que o home e a muller maduros desaparezan axiña do lugar onde só deben permanecer os que non teñen nada. Nin el nin a rapaza subirán aos cuartos, á cama de sabas limpas, ao chorro de auga quente. Eles non poden. [...] Eles, os que apenas teñen nada. Xuntos, como nun espectral esporio de mutilados, pasarán a noite celebrando a unión dos parias da terra. Que marchen xa estes burgueses enfatiados, afogados na pequena miseria das súas vidas planas! Nos ollos do africano un negror acedo, o brillo aceirado do odio. (72-73)

Porén, aínda que nun principio semella que a autora vai deixar oco para a solidariedade entre parias, incluso na sordidez e a miseria a irmandade non é tan previsible. Como veremos nas conclusións, finalmente prima o medo e a novela remata reducida a un berro que fende, o da paria entre os parias que presenta a novela: a presa que foxe, a rapaza aínda case nena a que lle tocaron moi malas cartas na vida – pai violento e pederasta e nai que cala.

3. Corpo de muller, carne pútrida, carne fresca, carne mol

Como acontecía coa influencia de George Bataille a autora tamén deixa moi claro nas entrevistas a importancia central que ten na creación deste libro a necesidade de falar do corpo e do desexo feminino:

Una de las cosas que me sorprendió mientras escribía era la sensación de ir sin apenas referentes, hablando de cosas de las que apenas hay registro literario. Recuerdo pensar en cómo era posible que apenas tuviese modelos para narrar experiencias tan importantes como el aborto, por ejemplo. En este sentido, este libro quiere intentar un discurso radicalmente femenino sobre el cuerpo, sobre el gozo, sobre el miedo. (Cazarabet 2018)

Unhas declaracións moi rotundas que achegan o relato de Vega ás teorías de Luce Irigaray, aínda que non a nomea, pois a pensadora franco-belga subliña a exclusión do corpo e do desexo feminino, denuncia o falogocentrismo do pensamento occidental, a falta dun imaxinario

propio, é dicir, dunha representación non codificada polo patriarcado (Irigaray 2007). En definitiva, as teorías de Irigaray explican, como veremos, por que “todo o que ten que ver co corpo das mulleres está tan mal contado!” (Moure 2020: 81) e por que “o feminino se define en gran parte na medida en que é capaz de xerar desexo masculino” (2020: 81), unha base para a intervención política que da sentido o relato de Vega.

Esta falta de poder sobre o corpo, sobre a sexualidade e o desexo da muller é o que pon de manifesto o “africano sen papeis” cando critica que moitas mulleres occidentais non desfruten do sexo coas súas parellas e incluso o vivan como un suplicio. Un feito que ten tradución corporal, pois non resultan sensuais coas túnicas africanas que el vende, porque non son donas dos seus corpos e da súa representación erótica: “Un pau reseco non pode vestirse de luz, hai que estar feito doutra maneira, comprender catro verdades, os puntos cardinais, o fluír da vida, o ritmo natural de todo canto existe” (32).

Con respecto ao aborto, a falta de modelos está implícita na propia narración. Por unha banda, porque a palabra aborto non se chega a verbalizar expresamente, feito que pon de manifesto o tabú. Por outra banda, porque a ‘muller cansa’ sorpréndese ante os seus propios sentimentos e reaccións, “sempre imaxinei isto como un mero trámite, algo que dar por sentado, ninguén decidiría por min. Sigo pensando o mesmo, pero esta noite o meu útero aínda sangra” (9). A vivencia do aborto, aínda que legal, débuxase como un feito innomeable e clandestino, ela soa mentres a súa nai coida dos nenos e o seu home está de viaxe. En teoría, en principio é “algo común, algo que sucede. Cada día, cada hora. Algo normal” (9), polo menos así é como o imaxinaba a ‘muller cansa’ antes do seu propio aborto. Porén, agora descubre que ese relato do normal e do cotiá non era certo, pois comprende “que vai ficar unha cicatriz borrosa e perdurable, unha dor suavísima e tenaz, algo, alguén ao que dixen non, ao que pechei a porta de entrada no mundo dos vivos” (11). A muller descubre que se enfrontou soa e desarmada a un aborto, porque non hai relatos sobre este lance traumático nun imaxinario social predominantemente masculino, no que a norma continua sendo a silencio. Por estas mesmas razóns, ao ‘galán maduro’ o relato do corpo abortando cáusalle desconcerto, porque a “animalidade, esa parte que é corpo, que é materia” fascinao e “imaxina a placenta esvarando

paseniño, esa masa ensanguentada e brillante que bordea a bandexa metálica das olivas, que percorre os escasos centímetros de superficie ata estoupar contra o chan de baldosas” (12). Mais a fascinación cara un relato poucas veces escoitado, non evita, ou máis ben provoca o noxo: carne pútrida esvarando dun corpo que como animal é quen de soportar a repugnancia “sente ganas de golsar” (12). Para o ‘galán maduro’ o impúdico discurso sobre o corpo abortando, e en xeral a procreación, atraeo ao tempo que lle produce “unha verdadeira repulsión. Homes e mulleres, homes saíndo de mulleres...” (12). De novo o abxecto tal e como o define Kristeva (2004: 210), como rexeitamento do diferente e o aborto “como la tragedia abominable del otro sexo” (212). Ademais, a muller preséntasenos neste fragmento, cando menos na mentalidade do galán maduro, como un ser máis achegado a animalidade porque

lo abyecto nos confronta con esos estados fráxiles en donde el hombre entra en los terrenos de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo ameazador del animal o de la animalidad. Imaginados como representantes del asesinato o del sexo. (Kristeva 2004: 21)

Unha animalidade que marca a fronteira invisible dos límites da identidade humana “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (2004: 7).

A base desta amimalización dos procesos fisiolóxicos femininos está, segundo Irigaray, no feito de que as mulleres leven século construíndo a súa sexualidade entorno as necesidades do home, esquecendo que elas tamén poderían ter as súas propias especificidades, pois o “femenino no tiene lugar [...] mas que en el interior de modelos y de leyes promulgadas por sujetos masculinos. Lo que implica que no existen realmente dos sexos, sino uno solo. Una sola practica y representación de lo sexual” (Irigaray 2009: 65). Esta é a construción do imaxinario que da pé o noxo que suscitaba o aborto no ‘galán maduro’ e á animalización do corpo feminino. Unha construción do ser humano que está enunciada en masculino, pois a humanidade:

[...] es masculina, y el hombre define a la mujer, no en sí misma, sino con relación a él; la mujer no tiene consideración de ser autónoma. «La mujer, el ser relativo...», escribe Michelet [...]

El cuerpo del hombre tiene sentido en sí mismo, [...] El hombre se concibe sin la mujer. Ella no se concibe sin el hombre.» Y ella no es más que lo que el hombre decida; así recibe [en francés] el nombre de «el sexo» queriendo decir con ello que para el varón es esencialmente un ser sexuado: para él, es sexo, así que lo es de forma absoluta. [...] El es el Sujeto, Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad. (Beauvoir 2015: 50)

Polo tanto, elas están suxeitas a unha xerarquía, como seres inferiores, como alteridade, pois os procesos imaxinarios e simbólicos que regulan o funcionamento social e cultural foron formulados desde unha mirada masculina que convirte a muller nun nada que ver. Por unha parte, esta idea remite ao que Irigaray denomina ‘especularización’ do feminino, a incapacidade que ten o home de definir o que a muller é, o que a convirte nun ‘obxecto’ no cal o home busca afirmarse. Por outra parte, a muller opera como un ‘espello’, cando se produce a identificación primaria, a imaxe que lle é devolta á nena non está diferenciada, é simplemente a necesaria copia invertida dunha única sexualidade, a imaxe da ‘alteridade’, do ‘outro’, pois se o desexo feminino non se corresponde coa descrición - prescrición do imaxinario implican un ataque as bases que constrúen a identidade masculina (Irigaray 2009: 52).

Outro dos temas que Vega se propón tratar é “o sexo entendido como ferida, como proxección pantasmática. Hai aí toda unha construción cultural da que apenas falamos e que inclúe dun xeito moi potente a idea de dominación, de dor” (Moure 2020: 80). Unha práctica só se entende vinculada a construción do imaxinario sexual que vimos de sinalar porque vivimos nunha “sociedade líquida que se obriga a un hedonismo que deixa demasiados xoguetes rotos, case sempre femininos” (Moure 2020: 80).

Se a muller é un nada, as relacións sexuais poden servir como xeito de flaxelarse, de anularse, de non pensar. Isto é o que acontece no caso da ‘muller cansa’, que a pesar da conexión que semella establecer co ‘galán maduro’ busca unha relación sexual violenta:

[...] quixera quedar cegada para sempre, apréixao máis forte, fórzoa a caer sobre o seu corpo, esmagada, arfante. Desaparecer, quere, ser nada. Que a violenta coa súa forza, co seu peso, que a castigue e que lle doia, quere, que a fulmine, que a rebente. Unha peza de carne atada de mans, sen vontade, iso quere, liberarse, deixar o

dominio en mans estrañas, desfacerse en lúbrica auga de trebón, esvarar por fin polo sumidoiro do pracer, dexenerada da noite, animal invertido. (93)

A ‘muller cansa’, quere esquecer para sempre as sensacións e sentimentos que lle provoca o aborto e que a están torturando, quere que se deteñan xa e para sempre os procesos hormonais no seu corpo e esquecer incluso a súa condición de animal con capacidade reprodutiva:

Pechar a fenda quere ese corpo feminino, encherse para sempre, clausurarse, para que nada máis sexa expulsado, para non cargar coa responsabilidade do fluído menstrual, do feto, cumprido ou sen cumprir, que periodicamente dá en transitar cara a fóra expoñéndoo á vergonza ou á culpa (91)

Algo semellante, pero motivado pola promesa de felicidade (Ahmed 2019) da ‘perfecta muller casada’, que soña cunha vida perfecta con marido e fillos e que se consume cando non o consegue porque o imaxinario masculino non a deixa albiscar unha vida construída sen depender dun home, é o que acontece co personaxe da profesora traizoada, abandonada e desprezada, que durme na habitación contigua ao viaxante de comercio. Ela ve como

todos constrúen un fogar con ventás de caramelo e tellas de amorodo, pero ela, a meniña que busca quecer co breve lume dos mistos, fica fóra. Só ás veces algún Hansel enfasiado entorna as portas de chocolate. Derrubar a meniña que vaga aterecida polas rúas resulta tan sinxelo. Un só tiro é suficiente, non queda logo máis que recollela no espeto de cazador e devoralas sen, ansia nin coidado. (111)

Mais, como veremos máis adiante, ela que acepta a esmola “para se salvar do frío: a quente trabadura” (112) e deixa que sobre ela os “homes excretan os medos domésticos, exaculan frustracións pequenas” (112) ata que “eles, que nunca prometeron, din: fóra!” (111), reaxe contra a condición de usar e tirar a que viu reducida “o seu corpo tan grotesco, tan eivado como para acabar apenas sendo usado como sumidoiro quente, como cárnica luva?” (111). Unha condición esta última, a de luva cárnica sobre a que tamén Irigaray pon o aceno cando sinala que “[...] la preponderancia de la mirada [...] es particularmente ajena al erotismo femenino” (19) e a pasividade como obxecto da mirada masculina. Unha visión, a do psicanálise, que parte de anular o órgano

sexual feminino ao reduci-lo a falta de pene. Así, o sexo e sexualidade feminina constrúese como algo negativo, avergónzante, do que sentir pudor, que hai que esconder e o corpo das mulleres límitase a:

un doble movimiento de exhibición y de retirada púdica para excitar las pulsiones [masculinas]. Las zonas erógenas de la mujer nunca serían más que un sexo-clitoris que no aguanta la comparación con el órgano fálico valioso, o un agujero-envoltura que sirve de vaina y de roce del pene en el coito: un no sexo, o un sexo masculino dado la vuelta sobre si mismo para autoafectarse. (Irigaray 2009 19)

Como sostén Butler (2002) o “corpo”, o “xénero” e o “sexo” non poden ser comprendidos con exterioridade á materialización das normas regulatorias que os rexen. No caso da ‘rapaza nova’, a condición que a convirte en paria non é só algo orixinado nas súas circunstancias sociais. A invisibilidade social da rapaza non radica en ser apatrida ou ilegal, nin sequera nese fogar márxinal, na poza de lumpen que deixou atrás. Ela quixera saber “a onde ha de ir para que a queiran? onde debería mexar para que a vexan?” (81), mais non é posible fuxir, pois en realidade a súa condición de maltratada e abusada deriva dese corpo do que non se pode desfacer. A extrema vulnerabilidade a que se enfronta ten que ver coa propia condición de muller, de corpo desexable e desexado que non a deixa existir, que a converte en mercadoría, en regalla negra que furar “furar alí con pauciños miúdos, con tubos enferruxados. Un anaco de carne, unha poza rosada, iso é o que ela é para todos eses homes cos que bate [...], ante os que implora, como ante o pai” (54).

Porén, nese artefacto teórico e político que hai por baixo da narración de Vega, hai—con respecto as teorías de Irigaray— un punto novidoso, ou cando menos menos habitual, a denuncia de como a vellez fica fóra de foco. “Non hai apenas relato do proceso de emancipación do corpo que se dá na madurez, o camiño da liberación dos roles impostos. Esta vivencia da ruína física supón, alén da angustia, tamén un tempo sutil e liberador” (Moure 2020: 81), pois a ‘rapaza nova’ vive nun maldito corpo que non pode habitar (72).

Porque ela é agora carne fresca no mercado, froita de tempada que todos queren consumir, abundaría con esperar, este é un estado fuxidío, tránsito rápido, pero é agora, xusto agora, cando acaba de adquirir o máximo valor e non sabe que facer con esa atención que a borra, con esas

bocas sen ouvidos prestas a devorala. Non lle permiten sentar, quedar tranquilamente na súa senda e contemplar a estrañeza do mundo. Ten que correr, ela está correndo para evitar ser comida, para non perderse nos turbios intestinos dos homes que a asexan. Acaba de estrear a condición de presa. (51-52)

Por último, para comprender ben a carga violenta de *Ningún dorme*, cabe advertir que a animalidade, non está reducida neste libro ao corpo feminino, nin moito menos. De feito, no segundo apartado, falamos da metamorfose en porco supurando unto do ‘viaxante de comercio’. Ademais, tamén sinalamos no primeiro apartado que o texto ten como antecedente un relato curto para un volume de literatura erótica e a autora segue as teorías de Bataille con respecto ao erotismo. Teorías que se basean na transgresión e na violencia, e como consecuencia, segundo a cosmoxía de Bataille tamén na volta a animalidade (2007: 88).

Para o pensador francés, como xa vimos, as leis instituíronse para reprimir os impulsos irracionais, mais as prohibicións crearon seres individualistas e privados de intimidade. Un feito que ocasiona que o desexo erótico xurda do medo/fascinación polos límites (Tornos Urzainki 2010: 198). Así, todos os personaxes de *Ningún dorme* (2019) son seres angustiados que supuran violencia e animalidade, pois Bataille vía “en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción” (2007: 88). Mundo ao que se accede mediante o erotismo, que é “ese instante supremo en el que el ser llega al extremo de sí mismo y se revela el vacío” (Tornos Urzainki 2010: 198). De feito, Vega representa o hotel coma una sucesión de habitáculos nos que as relación que se establecen permiten ao ser humano contemplar a morte, a nada. Unha especie de momento místico, mais sen encontro cun ser superior porque para Bataille Deus está morto, por iso o hotel semella un cemiterio “na retícula que traza o edificio do hotel hai outros nichos, camas nas que se mexen corpos insomnes, electrizados pola lúa” (108).

Así, no texto de Vega, como no poema de Lorca, “as criaturas da lúa osman e rondan as cabanas” (89) e pouco a pouco imos vendo que, son grea, cardume, manada angustiada e chea de desexo que “acompañados, deciden selar unha especial intimidade mexando xuntos no medio da noite sobre os cañotos da res- treba. Home e muller convertidos en corpos

indistintos, en vexigas que supuran, vasos comunicantes que conforman un río de alcohol turbio e marelo” (19).

Así e todo, Vega dá outra volta máis a ao escenario cósmico, que como vimos no segundo apartado, tamén bebe das teorías de Bataille e engade un aire lunático, dunha certa loucura, incluso cibernético “ese personaxe secundario debuxado nas noites cibernéticas” (152) nas que, como veremos nas conclusións, ata o mito de Medusa é unha representación catódica. A animalización convirte os personaxes en autómatas, os seus corpos actúan de xeito independente, froito dunha programación instintiva, “pensa en recuar, a man ingobernable, como arame de espiño, a man líquida, como masa de mercurio. Pero abre, acciona o picaporte, saca o fecho. Unha e outra vez ve o ronsel do seus xestos en repetidos fotogramas, abrindo a porta unha e outra vez, abrindo a porta...” (122).

En conclusión, a animalidade de uns e outras pode semellar en principio un tanto confusa. Bataille contempla a animalidade como algo positivo, neste punto é diametralmente oposto á construción patriarcal da identidade humana que vía na muller un ser inferior e polo tanto máis achegado ao mundo animal. Porén, aínda que as teorías de Bataille serven a Vega para revelar “el lado más sórdido de la condición humana; esa parte irracional, que el ser humano intenta ocultar a toda costa, para no horrorizarse de sí mismo” (Tornos Urzainki 2010: 196), o certo é que a violencia exercida por eles no libro e a do lobo depredador, que espereita a súa presa “o lobo, os ollos, o lombo do lobo” (179), que se senten con dereito a darlle caza porque “o mundo está ben feito e el cumple as ordes que o designan como o xefe da manda” (138) e a delas, como veremos nas conclusións, é outro tipo de violencia.

4. Conclusións. Empoderamento sexual e violencia. A incomodidade e o desgarramento como ferramenta subversiva

Rexina Vega, como Bataille, concibe a violencia da súa mensaxe como ferramenta que “obliga a la sociedad a ir más allá de sí misma, para descubrirse en aquello que excluye; aquello que no ha quedado integrado en el sistema se convierte, ahora, en el lugar de resistencia desde el cual volver a pensar” (Tornos Urzainki 2010: 196). Vega escribe desde a incomodidade, vai na busca do que lle resulta imposible de pensar, contra a construción

cultural que nos silencia (Cazarabet 2018). É unha proposta radical que queima nas mans, non está pensada para o entretemento, senón como artefacto literario e político, de aí que a autora, aínda que xa se fixera un nome no sistema literario galego, tivera que refacer, desde a marxe, a súa figura autoral. E no centro de todo este discurso insoportable o corpo porque:

hay mucho que duele en la relación cuerpo a cuerpo y casi siempre son las mujeres las que llevan la peor parte. Somos más cuerpo, casi un sexo con patas para el imaginario masculino. También nosotras nos vemos así demasiadas veces, como subalternas, como cuerpo, como un objeto y no como un sujeto deseante. Hacer visible al cuerpo, a lo feo y a lo repulsivo es también un programa político (además de estético). Nombrar al cuerpo nos vuelve menos cuerpo, es decir, nombrar, liberar. (Juan Giner 2018)

Porén, hai dous temas que deixamos para tratar nas conclusións porque coidamos que dan verdadeiramente sentido a todo o exposto nos apartados anteriores, pois son o que definitivamente mostra a dimensión radicalmente subversiva do texto de Vega: o empoderamento e a violencia defensiva exercida por muller (especialmente este último).

No apartado anterior falamos sobre o sexo como castigo, como xeito de facerse dano en *Nigüén Dorme* e un dos exemplos que puñamos era o da ‘vendedora de mistos’. Unha muller que deixa que a enganen unha e outra vez, que se arrastra para conseguir eses falsos momentos de ‘amor’ que lle dan calor. Porén, cando esta muller abre a porta ao viaxante de comercio que a escoita en celo desde o cuarto contiguo, xa non busca unha casaña “de ventás de caramelo e tellas de amorodo”, de feito, síntese “liberada do amor, do puto amor coas súas mexericadas, coa súa conachada excelsa de violinos, desexa ser tan só un bloque de carne que xeme, un toco viscoso bailando, electrizado, como rabo de lagarta” (137). A ‘muller soa’ só quere seme, quere un fillo. Agora é ela a que busca usar o corpo masculino, pois o “home que ten diante carece de importancia, podería estar feito de vento ou de cravos oxidados. Non é precisa a calor que se tece con palabras, só a violencia [...]. Negar o poder do outro sobre si deixándose ir ao pairo” (138-139). Unha actitude empodera que vai incomodando ao viaxante, unha actitude que desata a súa misoxinia, os seus complexos. Ve na muller unha desas mestras que o facían sentir

inferior e fuxe. Ademais, e nesta pasaxe cando Vega prima máis na descrición o eléctrico e cibernético. A moneca xemelga que a ‘muller soa’ convoca para deixarse foder ten algo de *cyborg* e o ‘comercial’, aínda que marcha, parece que non e quen de fuxir desas *cyborg* que o reducen de lobo a formiga. Así, cando chega ou seu cuarto, ve pola fiestra a “aquela moza relativamente intacta que rexeitara o seu imponente atributo, a súa dureza e prefería lixarse co cuspe infecto da malaria, do tifus e da sida” (162). Trastornado, o misóxino e racista ‘viaxante de comercio’ cre ver na pitonisa da televisión a pantasma da súa nai, e non é unha aparición calquera, e castradora Medusa de Freud. Porén, non é unha medusa común, senón unha feita de eléctrodos negativos que “acena dende a pantalla como unha incitante medusa catódica” (132). En definitiva, hai algo aquí do *cyborg* como símbolo de empoderamento feminino (Haraway 1995).

O texto de Vega vai recollendo o pensamento feminista e devindo cada vez máis simbólico. Asemade, o espanto vai en aumento ata chegar a explosión final de sangue –esta palabra aparece 15 veces na novela– e carne triturada. *En Ninguén dorme* (2019) os burgueses, estas da sociedade, non teñen en exclusiva a sensación de noxo. Vega lexítima o noxo da paria entre os parias “só aquela sensación de espanto, aquela intensa sensación de noxo, de dor, de ira, aquel teimudo desexo de matar ou de matarse” (51).

Xa desde o comezo do texto se nos vai anunciando o final. A ‘rapaza nova’ “supura violencia, a violencia de verdade, a que vén do medo” (46) e finalmente a novela pecha cun episodio aínda máis simbólico, unha especie de nova lectura do mito da vaxina dentada.

Como sinala Marta Segarra (2011) en “El avismo del sexo la “vagina dentada” en la cultura contemporánea”, existen lendas sobre a ‘vaxina dentada’ en case todas as culturas. Nalgunhas a muller con ‘vaxina dentada’ encarna nocións relativas á natureza, algo que tamén acontece en *Ninguén dorme* (2019) pois, como veremos, a muller de vaxina dentada –‘a rapaza nova’– eríxese, finalmente, como toda unha representación telúrica: unha loba de lava que ouvea a lúa⁴ envolta en lama, sangue e

seme. Non obstante, son outros dous elementos que unifican todas estas lendas.

O primeiro elemento unificador é a muller de vaxina dentada como encarnación do temor a castración e a ocultación da sexualidade feminina; que se ve como algo negativo, avergoñante, un baleiro, un abismo que pode facer desaparecer un home. A vaxina dentada simboliza ese medo ancestral ao sexo feminino, que xa mencionamos no apartado terceiro, mais tamén en concreto ao medo a que a muller non sinta envexa polo pene, o medo á castración tal e como explica Kristeva:

[...] la fobia del hombre, y sobre todo de Freud, respecto a la extrañeza inquietante del nada que ver, ¿podría tolerar que ella no sienta esa «envidia»? Que ella tenga otros deseos, heterogéneos respecto a la representación que él tiene de lo sexual, a sus representaciones del deseo sexual. Esto es, a sus autorrepresentaciones proyectadas, reflexionadas y reflejadas, ... Si la mujer tuviera deseos distintos de «la envidia del pene», el espejo que debe remitir su imagen al hombre -aunque fuera invertida- sería puesto en tela de juicio en lo que atañe a su unidad, unicidad, simplicidad. Banalidad. La especularización y especulación del envite de su deseo -el deseo- ya no serían planificables. O incluso: «la envidia del pene» tal y como es atribuida a la mujer palía la angustia del hombre, de Freud, respecto a la coherencia de su edificio narcisista, le tranquiliza contra lo que denomina el miedo a la castración. Puesto que, si su deseo no puede significarse sino como «envidia del pene», no hay duda de que él lo tiene. Y que lo que tiene representa el único bien posible del comercio sexual. (2004: 53)

Dito doutro xeito, a abxección cara o corpo feminino está na base de moitas lendas, supersticións e tabús e chega ao extremo de crear monstros, neste caso, unha muller monstruosa con vaxina dentada, que devora homes. As lendas e supersticións nacen ao redor do que non se pode explicar ou non se é quen de aceptar ou asumir –o desexo feminino con características propias neste caso; porque os monstros sempre definiron os límites da comunidade nos imaxinarios occidentais (Haraway 1995: 308). Ademais, como sinala Marta Segarra, a idea dunha vaxina dentada presupón a equivalencia entre boca e vaxina e as acción de comer e ter

⁴ Lembremos que “Loba de lava uivarás a lúa” é o relato que está no cerne da escrita de *Ninguén Dorme*, un título que ademais aparece literalmente na novela.

relación sexuais. Unha equivalencia que implica necesariamente un elemento activo que normalmente equivale ao home e outro pasivo que equivalería a muller, como xa sinalara Lévi-Strauss (1964: 158-159) ao estudar a universalidade cultural destas parellas. En fin, as devoradas normalmente son as mulleres (2011: 174).

Curiosamente, na obra de Bataille a boca tamén ten unha gran importancia. Para o pensador francés a animalidade entra pola boca, pois a pesar de que a civilización moderna esqueceu, relativamente, a importancia que tiña entre as civilizacións máis primitivas, “en las grandes ocasiones la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca, la ira que hace apretar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz que hacen de la boca el órgano de unos gritos desgarradores” (2003: 67). De feito en *Ningún dorme* a ‘rapaza nova’ describe aos homes que a violentan e invisibilizan como “bocas sen ouvidos prestas a devoralas” (49). Ademais, a relación entre a boca e a morte mantense viva en expresións como ‘bocas de fuego’ [referido aos cañóns], que Bataille considera literalmente caníbales, en tanto que falan de homes devorando homes.

O segundo elemento, habitualmente, común ás lendas sobre a vaxina dentada adoita ser un heroe masculino que dobre a muller monstruosa recuperando a sexualidade reproductiva fronte a sexualidade feminina salvaxe (Segarra 2012: 174-175) e o binomio ‘natural’ muller devorada home devorador. Pois un dos grandes tabús da sociedade actual continúa a ser violencia feminina. Nelas, seres doces e tenros, a violencia é impensable.

En *Ningún Dorme* (2019), como na cultura galega tradicional, o animal que aparece máis vinculado á violencia, á caza, ao medo e á morte é o lobo. Un lobo que nesta novela ten corpo de home, de viaxante de comercio exactamente, aínda que por veces a autora tamén xogue a convertelo nun repulsivo porco ou nun ser patético aterrorizado por unha medusa catódica. De feito, Vega mantén intacto o desenvolvemento habitual das lendas sobre a vaxina dentada pois o ‘viaxante de comercio’ viola á rapaza nova ante a pasividade do africano clandestino, que teme as represalias –a expulsión– e non se decide a intervir nun asunto de brancos. Deste xeito os dentes da vaxina rematan arrincados:

arrinca un a un os dentes todos da vaxina e turra dos cabelos e dóbralle o pescozo á pequena puta miserable, quere que lle guste, quere que ela

goce como el goza, esa é a verdadeira medida do seu poder de home, o dono da manda, o lobo que devora. (143-144)

En “El aviso del sexo la “vagina dentada” en la cultura contemporánea” Segarra estudia a película *Teeth*, unha película na que unha muller de vaxina dentada decide vingarse de ‘machirulos abusivos’. Deste xeito, o elemento activo deixa de ser o home e o tema central da película pasa a ser o empoderamento sexual e a autodefensa. No caso de *Ningún Dorme* a vaxina sucumbe, máis a mensaxe remata por ser a mesma que na película analizada por Segarra, pois o monstro derrotado consegue coller e romper unha botella e co cristal roto fai anacos o sexo do viaxante de comercio,

ela consegue liberarse, o casco partido da cervexa impacta sobre a verga. A fonte derrámase pola base, unha chuvia de sangue cae sobre as coxas da rapaza mesturada co leite branco, a substancia pegañenta da vida, o home cae, o lobo, os ollos, o lombo do lobo. A rapaza, enlamada de terra, sangue e seme, volve sobre o membro abatido, sobre a masa branda e convulsa que aínda lle pertence ao home. E mentres chora calado, volve brandir a carnívora flor de cristal sobre a súa presa, sobre esa zorza que late e que quere aínda despregrar a envergadura, o puto pau co que os homes a encirran, o puto pau que a converte en mercadoría, en poza, en buraco. Unha e outra vez sobe e baixa a man que desmembra o tecido [...] (179)

O desexo profético que a rapaza foi verbalizando ao longo da novela “de matar ou de matarse” (51), vingarse dos lobos, facer farelos o puto pau, cumpriuse. Agora ela e a loba que ouvea convocando unha manada de parias: “o seu brado pérdese na chaira e convoca un remuíño de ouveos, rechouchíos, miaños e latidos, o berro inhumano da multitude presa na arañeira da noite” (142). Mais a falta de solidariedade non lle impide exercer a “feroz violencia da súa dor” (152). Do lobo caído xa so vemos, como no poema de Uxío Noboneira de onde está tirado o verso, “o lobo, os ollos, o lombo do lobo”. É derrubado a súa boca xa so emite “o boquexo do peixe” (152).

En definitiva, na nosa opinión, Vega ensaia nesta novela una nova forma de novela social que ten como características principais incomodar a lector e superar todos os tabús sociais con respecto as mulleres e os seus corpos. Incluso o que posiblemente sexa o máis forte deles, a súa lexitimidade á hora de exercer violencia.

5. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- (2019): *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperio de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Arendt, Hannah (2005): *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós.
- Auge, Marc (2000): *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bataille, Georges (2003): *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: AH. Adriana Hidalgo Editora.
- (2001): *La felicidad, el erotismo y la literatura, Ensayos 1944/1961*. Buenos Aires: AH. Adriana Hidalgo Editora.
- (1997): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- (1973): *La Experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Beauvoir, Simone (2015): *El segundo sexo*. Cátedra: Madrid.
- Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Cazarabet (2018): “Cazarabet conversa con... Xina Vega, autora de *Nadie duerme* (Pepitas de Calabaza)”, *Cazarabet* 23/03/2018, <http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/fichas1/nadieduerme.htm> [consulta: 02/03/2020].
- DUVI (2018): “Sexo, dor e crítica social mestúranse en *Nadie Duerme*, a última novela de Xina Vega”, *DUVI Diario da Universidade de Vigo* 26/03/2018, <https://www.uvigo.gal/universidade/comunicacion/duvi/sexo-dor-critica-social-mesturanse-nadie-duerme-ultima-novela-xina-vega> [consulta: 02/03/2020].
- García Fonte (2014): “Dentro e fóra: a narrativa do espazo e do corpo na obra de catro autoras galegas”, *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* 3, pp. 114-132.
- GCTendencias (2012): “A novela de Cris Pavón, *Limiar de conciencia*, en libre descarga”, *Galicia Confidencial* (A Coruña) 17/11/2012, <http://www.galiciaconfidencial.com/noticia/12235-novela-cris-pavon-limiar-conciencia-libre-descarga> [consulta: 02/03/2020].
- González Fernández, Helena (2011 [2008]). “Simulaciones del yo, au-tobiografías y blogs en las escritoras gallegas”, en M^a A. Carbonero Gamundi et al. (eds.), *Actas IX Jornadas nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de estudios de Género*. Rosario (Arxentina): Universidad de Rosario [reedición en *poesiagallega.org. Archivo de poéticas contemporáneas na cultura*, <http://www.poesiagallega.org/arquivo/ficha/f/28> [consulta: 02/03/2020].
- Juan Giner, Gemma (2018): “*Nadie duerme* de Xina Vega”, *Letrasvenena* 02/12/2018, <https://letrasvenena.com/2018/nadie-duerme-xina-vega> [consulta: 02/03/2020].
- Haraway, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Irigaray, Luce (2009): *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Ediciones Akal.
- (2007): *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kristeva, Julia (2004): *Poderes de La Perversion*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Letra en Obras (2012): “*Limiar de conciencia: a increíble historia dunha ‘novela maldita’ que por fin ve a luz*”, *Letra en Obras* 08/11/2012, <https://letraenobras.com/2012/11/limiar-de-conciencia-a-increible-historia-dunha-novela-maldita-que-por-fin-ve-a-luz/> [consulta: 02/03/2020]
- Letra en Obras (2014): “*Cris Pavón, o tránsito do ‘malditismo editorial’ á beizón dos premios literarios*”, *Letra en Obras* 06/10/2014, <https://letraenobras.com/2014/10/cris-pavon-do-malditismo-editorial-aoplauso-dos-xurados/> [consulta: 02/03/2020]
- López López, Lorena (2018): *O poder nas marxas: post-humanismo tecnolóxico, monstros e subversión na narrativa de Cristina Pavón*, en M^a Boguszewicz, A. Garrido González e D. Vilavedra (eds.) (2018), *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinar*. Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 115-144.
- Moreda, Eva (2017): “*‘Abadessa, oi dizer’, unha irregular antoloxía erótica*”, *BiosBardia*, <https://biosbardia.wordpress.com/2018/10/19/abadessa-oi-dizer-unha-irregular-antoloxia-erotica/> [consulta: 03/02/2020].
- Moure, Teresa (2020): “*Conversa con Rexina Vega*”, *Tempos Novos* 272 (xaneiro), pp. 78-81.
- Regueira, Mario (2011): “*Matrioshkas*”, *Sermos Galiza “Cultura Crítica”* 25/01/2011.
- Requeixo, Armando (2018): “*Narrativa extrema*”, *Letras Atlánticas* 28/01/2018.

- Salgado, Daniel (2020): “A escrita insomne de Rexina Vega”, *Nós Diario* 29/01/2020, <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/escrita-insomne-rexina-vega/20200128133333090309.html> [consulta: 02/03/2020].
- Segarra, Marta (2011): “El avismo del sexo la “vagina dentata”” en la cultura contemporánea”, en H. González Fernández e I. Clúa Ginés (eds.), *Máxima audiencia: cultura popular y género*. Universitat de Barcelona: Centre Dona i Literatura, pp. 173-192.
- Lévi-Strauss, Claude (1964): *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tornos Urzainki, Maider (2010): “Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille”, *Lectora* 16, pp. 195-210.

