

## O AMOR NA OBRA DE M<sup>a</sup>. XOSÉ QUEIZÁN

ANA ACUÑA  
CARMEN MEJÍA  
Universidad Complutense

**M**aría Xosé Queizán recibiu no pasado ano unha homenaxe da *Asociación de Escritores en Lingua Galega*<sup>1</sup> por toda unha vida dedicada á literatura galega tanto como ensaísta, poeta, narradora ou creadora de obras de teatro<sup>2</sup>. Neste artigo achegarémonos á súa produción desde unha perspectiva unificada da súa obra: o amor.

A súa primeira obra *A orella no buraco* (1965) forma parte do chamado movemento «Nova narrativa galega» que adquire as formas do *Nouveau Roman francés* (relato obxectivo, mundo deshumanizado e individualista, etc.)<sup>3</sup>. Apártase, sen embargo, do movemento francés —segundo a profesora Noia Campos— na «preocupación por mostra-la problemática do individuo na súa historia íntima»<sup>4</sup>. A mesma M<sup>a</sup>. Xosé Queizán di sobre este movemento no seu artigo titulado «A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo»<sup>5</sup> que o «Fenómeno da nova narrativa podemos interpretalo como unha loita contra o sentimentalismo que invade a nosa literatura, mesmo se chega a cair nel nalgúns momentos.(...) E así unha literatura progresista non só desde o punto de vista da incorporación de novas tendencias literarias senón tamén da actualización da transformación da sociedade galega e das forzas contradictorias que leva consigo.(...) Por todas partes estaba o absurdo da falta de identidade propia e de lingua recoñecida».

Pasará unha década ata atoparnos coa faceta ensaísta onde plasma a súa preocupación pola sociedade e a lingua galega. Nos ensaios *A muller en Galicia. A muller na sociedade galega. A lingua galega e a muller. (Análise de dous métodos represivos)* (1977), *Recuperemos as mans* (1980), *Evidencias* (1989) e *Escrita da certeza por un feminismo optimista* (1995), M<sup>a</sup>. Xosé Queizán desenvolve as ideas básicas do seu nacionalismo (entendido como defensa contra o colonialismo lingüístico, político, social etc.) e do seu feminismo que recreará en toda a súa obra. Así a escravitude feminina, como a do colonizado, que ocupa o ensaio *Evidencias* esténdese ó libro de poemas *Fora de min* (1992) e toma forma narrativa en *O vendedor de alfombras* que se publicou no volume colectivo titulado *Escritores galegos por Amnistía Internacional BERRA LIBERDADE* (1995). O peso excesivo desta ideoloxía marcará algunha das obras que analizaremos no presente estudio como é o caso de *Amantía* (1984). Modesto Hermida apunta ó respecto «a presenza excesiva dunha voz autorial máis ideolóxica que creativa, máis ensaística que narrativa»<sup>6</sup>.

Carmen Blanco, boa lectora das obras de M<sup>a</sup>. Xosé Queizán, sinala a propósito do seu único libro de literatura infantil, *O segredo da pedra figueira* (1989), «a armonía existente entre os ensaios feministas da autora e o contido da súa narración infantil que parte dunha perspectiva feminina claramente liberadora»<sup>7</sup>. Como recoñece a propia M<sup>a</sup>. Xosé Queizán: «Reflexo a problemática da muller nos meus libros, aínda que todos son distintos: *Amantía*, *O segredo da pedra da Figueira*, *A Semellanza*, libros moi distintos todos»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *A Nosa Terra* do 22 de outubro de 1998, n.º 853, p. 9.

<sup>2</sup> «Ó longo dos anos cultivei practicamente tódolos xéneros literarios: teatro, poesía, narrativa, ensaio, guións de cine, aínda que a película non se chegou a realizar.» (U. Heinze: *Mulleres*, Vigo, Xerais, 1991, p. 215).

<sup>3</sup> Véxase Noia Campos, M<sup>a</sup>. Camino: *Nova narrativa galega*, Vigo, Galaxia, 1992. Carballo Calero, Reseña, en *Grial* 10, 1965, pp. 488-490.

<sup>4</sup> Noia Campos, M<sup>a</sup>. Camino: *Nova narrativa galega*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 92-93.

<sup>5</sup> *Grial*, 63, 1979, p. 79.

<sup>6</sup> X. González-Millán: *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social*, Vigo, Xerais, 1996, p. 301.

<sup>7</sup> «Literatura infantil e xuvenil», en *A festa da palabra silenciada*, n.º 5, 1998, p. 16.

<sup>8</sup> U. Heinze: *Mulleres*, Vigo, Xerais, 1991, p. 215.

Se ben o nacionalismo e o feminismo engloban toda a súa produción,<sup>9</sup> a continuación faremos unha análise das obras de creación que, desde o noso punto de vista, resultan máis representativas da tese que queremos desenvolver: en poesía *Metáfora da metáfora* (1991), e *Despertar das amantes* (1993); en narrativa *Amantía* (1984), *A Semellanza* (1988) e «As botas» (1990).<sup>10</sup> Centrarémonos, especialmente, na consideración que M.<sup>a</sup> Xosé Queizán ofrece do amor, ese será o fio conductor do noso estudio.

## 1. METÁFORA DA METÁFORA

En *Metáfora da metáfora*<sup>11</sup> a poeta dá unha visión ampla e complexa do amor. Preséntano-lo amor como algo nu que só se pode apoiar no signo, na palabra. Unha palabra feminina, necesariamente recreada que a mesma autora define como palabra de muller «no renacer que as mulleres promovemos tamén a lingua debe ser reencarnada.(...) á hora de iniciar un pensamento propio, de falar pola nosa boca, necesitamos palabras novas, unha lingua que nos mostre como somos e como queremos ser».<sup>12</sup>

(...)  
 ¿en que devens?  
 ¿onde a beleza na caverna da túa boca?  
 ¿onde o brillo no pozo dos teus ollos?  
 sen os meus resplandores  
 sen min.  
 Unicamente signos cobren os teus osos desolados.  
 Non es máis que palabras.

«O amor ese espacio de palabras...» (p. 14)

O amor represéntase con diferentes caras. A poeta canta a relación entre irmás (entre iguais) como

<sup>9</sup> Durante a entrevista concedida a U. Heinze sincérase: «Se me preguntas pola miña traxectoria intelectual, coido que teño feito un traballo, tanto desde o punto de vista feminista coma do literario e cultural. (...) Ten o seu peso desde o punto de vista galego, nacionalista, feminista e tamén desde o punto de vista literario» (*Mulleres*, Vigo, Xerais, 1991, p. 189).

<sup>10</sup> En *Unha liña no ceo: 58 narradores galegos 1979-1996*, Vigo, Xerais, 1996. Apareceu primeiro no volume colectivo *Contos eróticos/Elas*, Vigo, Xerais, 1990.

<sup>11</sup> A Coruña, Espiral Maior, 1991.

<sup>12</sup> En *Recuperemos as mans*, Santiago, Edicións do Cerne/ minor, 1980, p. 9.

algo natural e factible fronte ó amor irmán/irmá como algo imposible encubridor do verdadeiro desexo do amante que implica a procura da nai.

Como mostra un fragmento do poema que invoca á irmá onde se sinala un espacio común, que é o estanque materno, espacio que fai posible o goce amoroso:

(...)  
 Ven á miña luz  
 especular  
 espacio da nai  
 fonte da nosa beleza.  
 ¡Irmá!, báñate comigo  
 no estanque materno.  
 ¡Gocemos! (p. 25)

Mentres que o irmán (o home) busca a través do obxecto amoroso equivocado, a irmá, o estanque materno:

(...)  
 Chegas a min por oscuros camiños de ansia  
 guiado  
 polo cheiro do sangue  
 paixón matricial  
 vida.

Na noite onde te abismas  
 entraches en gruta equivocada.  
 Non son eu quen buscas.  
 Desexas á nai. (p. 29)

Se tomamos ó irmán e á irmá como metáforas do xénero humano poderíamos dicir que, a poeta, só concibe o amor horizontal, o amor entre iguais. Así é o amor salvador entre as dúas irmás do conto «As botas» fronte ó amor frustración dos irmáns (home e muller) en *Antígona, a forza do sangue* (1989).<sup>13</sup>

De aí que o protagonista de *A Semellanza* procure o seu igual.

O amor entre iguais pódese extrapolar ó amor á nai e ó amor a Galicia. Lémbrese que xa nos seus ensaios M.<sup>a</sup> Xosé Queizán parte de Galicia, da súa realidade, da súa lingua como metáfora da situación da muller,<sup>14</sup> de aí o seu indignado berro:

<sup>13</sup> Os libros do CDG, Vigo, Xerais, 1989.

<sup>14</sup> «A relación entre o nacionalismo e o feminismo para min é un feito indiscutible. Os movementos de liberación son

GALIZA da saudade  
chorada  
amada a través da dor.

(...)

¡Quixera morderte nos labios até facerche sangue!  
Quérote con rabia  
con indignación. (p. 35)

A reivindicación da lingua, como único amor  
que lle pertence, remítenos á paixón pola palabra  
como sinalamos anteriormente:

E o verbo fíxose carne  
o significante fíxose corpo  
significado.  
A amante rasgou o sudario  
voltou á vida  
das palabras.

¡Poderosa lingua! (p. 105)

LINGUA amada  
meu señorío  
único territorio onde pisar.  
Fetichista da palabra  
gozo contigo  
e me abastardo.  
Perversidade  
rapto  
transporte.  
Inicio a cerimonia da profanación.  
Lingua con lingua  
corpo de signos  
corpo de meu.  
Lingua  
único corpo que me pertence. (p. 106)

## 2. DESPERTAR DAS AMANTES

*Despertar das amantes*<sup>15</sup> supón a continuación de  
*Metáfora da metáfora*. Nel encontramos con máis

sempre parellos e as opresións teñen todas un punto común.(...) Ó ir descubrindo o «por que» da opresión galega, tamén me foron abrindo os camiños para entende-la miña opresión como muller, e ó revés. Realmente, creo que os seres e os pobos oprimidos, concretamente as mulleres oprimidas, son os máis capacitados para comprender determinados mecanismos de opresión, que, curiosamente, se semellan coma dúas pingas de auga». (U. Heinze: *Mulleres*, Vigo, Xerais, 1991, p. 195).

<sup>15</sup> A Coruña, Espiral Maior Poesía, 1993.

forza o poder da palabra, feita xa autopoética. Descóbrenos así, na importancia que M.<sup>a</sup> Xosé Queizán dá á palabra creadora, a súa necesidade de escribir para non morrer, para sobrevivir polo amor (idea presente tamén no conto «As botas», como veremos):

(...)

Escribo para amar e conxurar a morte. (p. 46)

O desexo de escribir nace na nosa poeta como o acto amoroso plenamente erótico, no que as palabras senten o goce do amor chegando á éxtase na que se cerra o círculo escritura-amante:

### PÁXINA BRANCA

NADA me separa do texto  
páxina branca.  
Coa lingua  
encho de bicos o pa-pel.  
Polo amor pasa da nada á totalidade.  
Abrázoa como un corpo un  
enigmático.  
Agarimo letras como mamas  
inspiradas  
As oclusivas ábrense de desexo  
as fricativas rózanse entre os labres  
as líquidas móllanse nas coxas  
as vibrantes palpitan como pel  
as labiais alentan a escrita.  
Encho o papel que goza pola miña boca  
coas palabras que lle susurro  
pensamentos, soños, paixóns  
de liberdade.  
Fago correr polas letras un rego de sangue  
quente como en veas apaixonadas.  
Demórome pola textura do texto ata  
a perfecta comprensión.

Despois da éxtase  
a páxinaponse a clareo  
como o meu corpo baixo o sol dos teus ollos.  
(p. 47)

Círculo que se desdobra e que dá lugar ó acto creador, no que «amar é nomear» (p. 40) e ó nacemento da palabra que a autora compara coa «filla recién nacida» (p. 39).

A palabra creada é unha palabra feminina, un «LOGOS-GRITO» que a autora inventa para «en-

terrar ao logos mortuorio/ odiosa lei dos padres/divisora do corpo e da linguaxe» (p. 52). Tanto o acto creador como o acto amoroso son en M.<sup>a</sup> Xosé Queizán femininos, horizontais:

#### SABER ONDE

(...)  
 Mirada a mirada  
 lume  
 convocando a fogueira.  
 Pel a pel  
 fervura  
 marexada de raso.  
 Mama a mama  
 xemido  
 semellantes beixando.  
 Coxa a coxa  
 serpentes  
 celadas de ousadía.  
 Man a man  
 entrega  
 un tremor de aves.  
 Clamor a clamor  
 estrondo  
 alboroto de plumas.  
 E voar... (...) (p. 16)

Esta concepción amorosa supón a búsqueda daquilo que a autora encontra na palabra, no amor á outra e que culmina co descubrimento da liberdade polo amor:

#### CORPO ABERTO

(...)  
 Cando me abrazas non me encerras.  
 Salto, floto, brillo vivísima...  
 A luz xorde do noso interior como nun souto.  
 Dasme a luz e o aroma... (p. 39)

O amor continúa sendo eixe estruturador da súa narrativa onde aparecen, como vimos anunciando, diferentes formas de amor: horizontal (entre sexos iguais), vertical (entre sexos diferentes) e labiríntico. En primeiro lugar trataremos o amor labiríntico que engloba ós outros dous presente en *A Semellanza* (1988) e, posteriormente, centraremos no amor horizontal manifestado en *Amantia* (1984) e no conto «As botas» (1990).

### 3. A SEMELLANZA

En *A Semellanza*<sup>16</sup> a historia narrativa enfoca o fluír cotián do protagonista que, ó longo das propias experiencias-aventuras relatadas, descobre as súas variadas formas de amar e a necesidade de encontrarse a si mesmo, a súa semellanza.

A existencia dos tres espazos narrativos onde transcorre a acción: Galicia (sobre todo Lugo), Barcelona e Marrocos determina a vida do personaxe que vivirá só por e para o amor.

Do primeiro (infancia en Lugo) deducímo-la influencia negativa-positiva da figura da nai<sup>17</sup> («eu quería ser como mamá, tan guapo como mamá» (p. 41)) que, indirectamente, influirá no seu transcurso vital. A figura materna transmitiralle a Juanjo (personaxe protagonista), tódolos seus soños sobre o seu pasado glorioso, o orgullo de casta (ser un Valladares). A estraña relación coa nai maniféstase en diversos momentos da narración nos que a ausencia materna o levaba a:

«entrar no seu cuarto, abrir o armario da nai e elixir atuendo para empindongarse. Eses momentos eran máis practeros que os paseos cos amigos, as charlas coas rapazas, os guateques... todo. Tiña preferencia polo vestido de festa de Mercedesitas, de cresatén crema, bordado todo ao redor do amplo escote cunha cenefa de doíñas de cristal e un volado pregado terminado en saia. Ao metelo deixábase embriagar polo cheiro, unha mestura de suor, «Maderas de Oriente» e naftalina de estar gardado. O cheiro, agro, case repugnante, convertíase en aroma excitante na aspiración de Juanjo. Quedáballe case medio pé fóra dos zapatos de fino tacón. Abría a caixa de música e fuxicaba onde a nai gardara os brincos, os aneis, a pulsera de brillantes, regalo de pedida, que armonizaba perfectamente co vestido, e bailaba ao son das notas do Danubio azul que saían da caixiña de música, cada vez máis lentas. Mentres daba as voltas rítmicas, estiraba lentamente os brazos,

<sup>16</sup> Santiago de Compostela, Ed. Sotelo Blanco, 1995<sup>3</sup>.

<sup>17</sup> En *Recuperemos as mans* (Santiago, Edicións do Cerne/minor, 1980, p.62) manifesta: «A psicoanálise, que indaga no pasado infantil, na represión, nas causas dos traumas nas relacións pais-fillos e nos complexos que se derivan, demostra claramente o enfermiza que pode ser esta relación fechada, libidinosa e opresiva.»

enfundados en luvas tamén de raso, para suxeitar outras incertas mans, coas que danzaba un minueto que remataba, co agotamento da corda, en cerimonia versallesca: leve inclinación de cabeza, retirada de bucles ousados sobre a fronte e sorriso tímido e insinuante ao hipotético galán compañeiro de danza. Despois, cubríase coa capa de pel de raposa e agarimábase, deixando ás peles enfiarse entre os seus dedos cheos de aneis. Sentado no puff, diante do grande espello ovalado da coqueta, empoeiraba o rostro, pintaba os labios e acentuaba as olleiras rascando un lapis nunha latíña e frotando logo coa xema dos dedos para aplicar a negrura debaixo dos ollos, como vira facer á nai». (p. 47)

Tralo ritual pracenteiro vestido co adobío da súa nai mirábase no espello,<sup>18</sup> como Orlando,<sup>19</sup> como un narciso. O reflexo da súa propia imaxe provocará a excitación consigo mesmo:

«Encarábase ao espello, estudándose as faccións. Sorría compracido. Erguéndose a modo, achegábase ao espello e bicaba a propia boca, apertándoa ben, sentindo como a frialdade do cristal se convertía en ardor. Contemplaba o deseño da propia boca marcado co carmín exclamando nunha declaración: ¡Como me gustas! Cantaba «mira que eres linda, qué preciosa eres...», ensimismado, cunha voz quebrada, aínda non consolidada. Juanjo sabíase ben parecido. O máis guapo despois da mamá». (pp. 48-49)

As representacións teatrais que, como xogo-complexidade, realizaban nai e fillo na casa familiar sofan ser frecuentes e encubridoras dunha relación materno-filial especial con límites pouco definidos:

«(...) recollía a nai do chan. Evitaba mirarlle as pernas que lle quedaran ao descuberto ao prendérselle a saia na cadeira. Procuraba non oprimirlle as tetos ao erguela nos brazos, nin

achegala moito contra o seu corpo para non queimarse coa súa calor, nin sentirille o alento perto da súa boca... Pero, mesmo así, notaba a desorde no corpo e o corazón batendo velozmente. Pousaba lentamente á nai no sofá, disimulando o abalo polo esforzo realizado. A cara acereixada e os sofocos de Mercedesitas, que acordaba do desmaio, non tiñan xustificación nin casaban co lance teatral. Cos risos nervosos de ambos os dous ocultaban a turbación e daban por finalizada a escena». (pp. 60-61)

A excesiva dependencia mutua (nai/fillo) verase de forma máis clara cando Juanjo se prepare para o casamento. Neses momentos a nai:

«Non se resignaba a perder a aventura que eles dous construían. O que máis lle roía as entrañas era a convicción de que ningunha muller podería substituíla (...) era como se llo roubaran ... Pensou morrer de pena». (p. 67)

A traxectoria persoal de Juanjo sufrirá un cambio cando, durante unha das súas saídas nocturnas, descubra unha faceta sexual distinta. Ocorre unha nova metamorfose que provocará actitudes diferentes:

«Regresaban de Foz no seiscientos de Chuco. Juanjo viña detrás con Miguel Anxo cantando Only You. Miguel Anxo mirábase aos ollos como facían os mariñeiros da tasca». (p. 73)

Sensación que engloba novidade, sorpresa, desexo, gozo e aceptación da súa homosexualidade. O descubrimento da súa homosexualidade dará lugar a unha serie de reflexións sobre as diferentes formas amorosas e formas de amar do home e da muller:

«Comezou para Juanjo unha nova vida. Considerábase crecido, feito. O que máis o atirou nas primeiras relacións con un home fora o encontro inclemente con outro corpo, a resistencia de bronce, varonil, o rigor e veemencia das caricias, case desabridas. Admiraba esa aspereza viril, tan distante da fragilidade feminina. Era unha loita entre iguais. O pracer da semellanza.

Penetrar a unha muller, en troques, pensaba Juanjo, era un abuso, case un crime. Pero,

<sup>18</sup> Sobre as significacións simbólicas do espello e a súa presenza noutros escritores pode lerse o interesante artigo de Luz Pozo Garza «O espello esnaquizado» (*A Festa da palabras silenciada*, n.º 5, inverno 1988).

<sup>19</sup> V. Woolf: *Orlando*, Barcelona, EDHASA, 1981<sup>5</sup> (traducción de Jorge Luis Borges), p. 121.

ao tempo, unha gran celada. O corpo feminino, dúctil, non opuña resistencia e abríase como unha bola de pan, en holocausto, para ser furada. Somentes os sádicos podían gozar con tal posesión. Ou os frustrados, facéndose a ilusión de teren debaixo o mundo que dominan e se lles entrega como a muller, rendida, carne de matadeiro. ¡Vanas ilusiones! Caían na trampa. No fondo, eran eles, os homes, os atrapados polo buraco... A nai estaba sempre en todo. ¡Os homes!, pensaba neses momentos, ¡pobres peles! Saímos por un buraco e pasamos o resto da vida toleando por volver entrar. O caso é non desprendérmolos nunca da nai». (pp. 76-77)

A faceta homosexual transpórtao a unha marxianación social aceptada por el mesmo e a un rexeitamento de calquera preocupación social:

«A sociedade púñaos a un lado e eles tendían a esgazarse aínda máis. Daquí nacía o seu desinterés polo social». (p. 106)

A súa homosexualidade tamén será asimilada pola nai:

«No seu fuero interno consentía coa homosexualidade do fillo porque eso significaba que ela era a muller, a única muller para él. (...) non podía sentir ciumes desas desordes. Eran xogos, cousas superficiais, nada, comparada coa fondura dos seus sentimentos, coa identificación perfecta que existía entre eles, a comprensión, a semellanza». (p. 91)

pero rexeitada polo pai que o bota da casa e pola sociedade que o afoga de tal xeito que o obriga a fuxir a Barcelona.

Este novo espacio lévao á prostitución para sobrevivir e dará lugar a outra metamorfose. A súa relación cun «mouro» provoca un labirinto onde o propio protagonista se sente perdido:

«Vestíase así, de muller, só, de vez en cando, para saír con el». (p. 126)

O gusto pola forma feminina externa, interiorizada desde a súa infancia, transformará os seus desexos:

«Daquela dureza dos comezos, cando deseñaba aos homes como iguais, cando estimaba

a virilidade do outro opóndose á súa, tan distinta da blandura feminina, pouco quedaba. Fórase amanteigando». (pp. 135-136)

Fronte ó Orlando de V. Woolf a quen a transformación en muller non lle supón ningunha confusión:

«Sus formas combinaban la fuerza del hombre, y la gracia de la mujer. (...) Orlando se había transformado en una mujer. (...) Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad». (p. 90)

Juanjo padecerá un caos interior delirante que se manifesta desta maneira:

«¿Qué era? ¿En que vultos, en cal das prominencias aniñaba a súa identidade? ¿Eran, cismaba Juanjo, máis importantes eses cachos de carne, ou de músculo, que os sentimentos, os impulsos, os desexos...? Podía pasar por home. Tamén podía pasar por muller. Pero, ¿quen lle preguntou o que quería ser? Iso non. Non había elección libre no sexo. (...) Mercedes se, ao preguntárenlle que quería ser de maior, el respondera: Muller. ¡Que horror! Non era factíble. Ao nacer adxudicáranlle unha identidade e non podía saír dela». (p. 139)

Sen saber quen era nin qué quería a presenza da figura da nai aparece de novo con gran forza (tamén o seu narcisismo):

«Sentíu o vestido de cresatén esbarar polo seu corpo como unha caricia fría que lle erizaba o velo, aspirando voluptuosamente o seu perfume. E, nisto, outro aroma, agrio, acudíalle con tal forza que parecía estar respirándoo. Era o cheiro da nai que lle producía unha enorme excitación, un grande pracer. O vestido cinguíalle o corpo, marcáballe as formas. ¡Como se gustaba! Nada semellante ao goce de contemplarse. Xa de neno debecía por ollarse no espello. Despois, nas transformacións no cuarto da nai seguía deleitándose consigo, gozando cos favores de si mesmo, adorando o seu propio corpo, que baixo aquela aparencia, por momentos, viña

sendo o da nai. Naquelas ocasións facíao timidamente, como se cometera un pecado. Logo, xa non. Desaparecera a mala conciencia, aínda máis, a conciencia mesma. ¡Ninguén coma min!, dixo en voz alta, erguendo os grandes brazos para arranxar a melena sobre o vestido». (pp. 143-144)

A amizade con Azucena (un transexual) e, fundamentalmente, a morte do «mouro» deciden a súa viaxe a Marrocos (novo espazo narrativo) para ter corpo de muller e poder realizarse como muller socialmente. De volta en Barcelona: Juanjo xa é Rafaela.<sup>20</sup> A súa metamorfose física conleva un desexo de metamorfose plena:

«Facerse muller por fora era máis doado que interiorizar a feminidade. (...) Non convíña ter iniciativa (...) a sumisión debía ser natural. A natureza das mulleres era ser para outro. Juanjo esforzábase en asumila, en converterse en madre, en materia. Non debía desexar senon querer ser desexada». (p. 165)

Como muller terá relacións amorosas con homes que se frustrarán e nacerá o seu lesbianismo. Rafaela, nun momento especialmente difícil da súa vida, coñece a Chicha (elemento clave na súa nova metamorfose) e mantén con ela unha relación amorosa apaixonada:

<sup>20</sup> O cambio de nome é moi significativo. Compárese co xa mencionado libro *Orlando* de V. Woolf (precisamente Chicha adornaba o cuarto cun póster da escritora británica) ou cun continuador na literatura catalana *Quim/Quima* de M.<sup>a</sup> Aurèlia Capmany (Barcelona, Plaza y Janés, 1986. Traducción de Nuria Lago Jaraiz). Ningún destes dous personaxes novelescos sufrirá como dramático o seu cambio de sexo senón que o aceptarán e, mesmo, atoparán ventaxas. Así se expresa *Quim/Quima*:

«Ser mujer la había reconciliado con la existencia y le había dado, sobre todo, una especie de capacidad de aceptar cualquier cosa». (p. 84)

Se ben Orlando e Quim/Quima son diferentes entre si (así o prologa a escritora catalana: «Orlando vivía sin esfuerzo, sin remordimientos, sin rencor, Quim/Quima renace de su propia desolación, y para vivir necesita una buena dosis de tozudez. (...) las aventuras de un chico-chica que encontraba el mundo hermoso y mal hecho y por tanto se creía en la obligación de seguir viviendo para arreglarlo un poco». (p. 8)), eles dous son o polo oposto a Juanjo/Rafaela e de aí o seu diferente destino. [Agradecemos a J. Ribera Llopis as súas indicacións.]

«Como unha gaivota que se pouxa nos cons, como un corvo que se alimenta nun campo de trigo, así, con decisión, tomou posesión do seu corpo, do corpo de Rafaela. (...) Alí estaba o espello. Unha vez máis a semellanza». (pp. 178-183)

Pero, finalmente, insatisfactoria para Chicha porque sente a Rafaela como un home:

«o teu desexo é un desexo masculino. Nunca poderás desexarme como unha muller, como unha semellante». (p. 187)

mentres que Rafaela:

«Agora sentíase unha muller entre as mulleres. O seu erro, quizás, foi querer ser muller para os homes. Eles nunca lle deran valor ao seu esforzo por ser muller, unha muller completa. (...)

Facía balance dos seus amantes. Ninguén a quixera. (...) Daquela pensaba que ser muller era adaptarse a ver aos homes como as outras os vían, acollelos como nais comprensivas de colos xenerosos e abertos. Pensaba entón que quizás fora iso o que lle faltaba: o sentido da maternidade. Iso nunca o tivera. Sentira, aínda o sentía, desexo pola nai, pero nunca o desexo de ser nai. (...)

O amor propio, a estima de seu que o salvara durante anos, foise debilitando. Ás veces cansaba de quererse e caía no vacío e na soledade. (...) Intuíña xa que unicamente chegaría a ser muller se fose amada. Era o amor o que a faría ser muller, ou ser o que fose. Ser. Deu en lembrar á nai a cotío, aquela que o amara totalmente. Nunca debeu deixala. (...)

Agora con Chicha, coñecía outra realidade: unhas mulleres que, lonxe de preocuparse por seren mulleres, como quixera Rafaela, estaban empeñadas en seren persoas. Iso podía salvarla». (pp. 178-183)

O abandono de Chicha provócalle un gran desconcerto sentimental e persoal. Rafaela séntese perdida sen saber quen é ¿Rafaela ou Juanjo?. Esta desesperación condúcea á búsqueda de súa identidade e prodúcese unha simbiose entre homosexualidade e lesbianismo. Nace o desexo de ser homosexual e procúrao nun pub gai pero o seu propio

físico provoca o rexeitamento do homosexual que atopou:

«Matáronlle a muller, matáronlle o home que levaba dentro. Non era ninguén». (p. 197)

A desesperación, o desconcerto e o rexeitamento motivan o seu suicidio simbolicamente moi feminino<sup>21</sup>:

«Mentres as augas engolen o seu corpo, o río chéiralle a «Maderas de Oriente», galga polo corredor da súa casa, cos zapatíños de charol renxendo no linoleum, vestido de mariñeiro. A nai, ao velo, abre os brazos para collelo y abrázase a ela con forza, bicándolle as pucharquiñas do sorriso. Abandónase nos brazos do amor». (p. 198)

#### 4. AMANTIA

En *Amantia*,<sup>22</sup> primeira das novelas que trataremos como exemplo de amor horizontal, a autora (botando man do tópic do manuscrito encontrado) trata o relato «dunha muller Amantia, habitante de Vicus Spacorum no século IV da nosa era, que nunha especie de diario, conta as vicisitudes vividas por ela e as súas amigas, entre elas Exeria, a muller que realizou un itinerario ós lugares santos nese mesmo século». (p. 8)

A relación amorosa aparece dunha forma moito máis sutil que en *A Semellanza*, precisamente porque o texto incide de forma excesiva na problemática histórica e social do século IV (irrupción e persecución do Priscilianismo, entre outros acontecementos). Este feito foi sinalado pola crítica como apuntamos máis arriba.

Na novela teñen un protagonismo múltiple as mulleres. A narradora contaránola historia dun grupo de amigas especiais (letradas e con gran conciencia social):

«A xente do pobo queríaas porque non eran déspotas con eles a pesar de pertencer á clase dos honestiores, pero, ó mesmo tempo, eran consideradas como unhas excéntricas». (p. 24)

<sup>21</sup> Afogando como a mesma V. Woolf.

<sup>22</sup> Vigo, Xerais, 1984.

Elas participan, ata a aparición de Prisciliano, en tódolos cultos pagáns que a gente practicaba na época e que estaban en conflito cos deuses romanos:

«Así foi como pasou a ser unha figura clave nas súas xuntanzas e como xerminaría o Priscilianismo galego». (p. 74)

Cada unha das amigas reaccionará dunha forma diferente fronte ó Priscilianismo. Só Amantia eludirá o influxo de Prisciliano:

«Ela foi a única que se rebelou contra a nova filtración cristá e mantivo agotadoras discusións con Prisciliano e as súas amigas». (p. 78)

Amantia ó longo do discurso narrativo é o personaxe máis emblemático. Nela personificará a autora o amor horizontal, a paixón:

«Non coñezo a ninguén que mellore a túa lucidez, a túa intelixencia, pero as túas paixóns son o teu talón de Aquiles. Debes protexerte. Eu mesma, seino, son un atranco para ti –di Exeria pódose moi seria.

– Pero eu son feliz amándote –protesta Amantia.

– O día que deixes de amarme sentiraste liberada e aínda máis feliz. E eu quedarei orfa e desamparada. Necesito o teu amor. Dame seguridade e azos para vivir. Pero sei que na medida que eu collo forzas ti quedas sen elas –dixo Exeria abrazando amorosamente á amiga». (p. 125)

E ela, Amantia, será a Penélope que espere as novas de Exeria, personaxe histórico, durante a súa viaxe.<sup>23</sup> Pola transhumancia de Exeria poucas veces consumarán o seu amor, un amor sen resposta:

«¡Con que delicadeza Amantia evitara á amiga a violencia da resposta! ¡Con que branda ternura expresaba, agora, cunha sutil exclamación, que esperaba contaxiar de amor a Exeria!» (p. 65)

<sup>23</sup> Sobre o itinerario de Exeria pode consultarse a introducción de X. E. López Pereira ó seu libro *Exeria. Viaxe a Terra Santa*, Vigo, Xerais, 1991.



A relación amorosa entre as amantes é unha relación pausada, sen conflitos, onde a paixón inicial deixará paso á amizade final pouco antes da morte de Exeria. A escritora, a pesar de presenta-lo amor horizontal como un amor natural, no mesmo texto expresa a dúbida do personaxe feminino mentras declara o seu amor:

«Na túa última ausencia sentíate máis viva que nunca. Comprendín que me faltabas e te necesitaba para vivir. Os meus días eran inútiles. As miñas noites tormentosas. Cis-maba sen parar e cheguei á conclusión de que tiñas que sabelo. Exeria, eu ámote.

Xa estaba dito. Fora simple. Amantia sentiuse liberada daquela lousa imposible de soportar que aturara tanto tempo. Naquel intre pareceulle absurdo ter calado, non telo dito antes. Pero, era difícil. Coñecían o amor entre mulleres a través da literatura pero sempre daba a impresión de que eses sentimentos, como animais mitolóxicos, non se daban na realidade. Por outra parte, as mulleres estaban afeitadas a recibi-las declaracións dos homes pero non a toma-la iniciativa amorosa. Podían, e mesmo se agardaba que o fixesen, provocar coas olladas, cos xestos, coa actitude a declaración do amante, pero, en ningún caso seren elas as que tivesen a enerxía de comezala. A valentía de Amantia fora grande e soamente a forza e a claridade dos seus sentimentos a puido decidir». (pp. 59-60)

## 5. «AS BOTAS»

O último exemplo de horizontalidade amorosa é o conto «As botas».<sup>24</sup> A narración mostra o ritual amoroso entre dúas irmás durante a ausencia da nai.

O espazo narrativo é a casa familiar que afoga ás presuntas nenas:

«¡Coma se fosemos nenas! Xa perdín a conta dos anos que levamos coidando as bonecas. ¡Ódios! Heinas esnafrar». (p. 420)

«—Pensas que es unha nena...¡Pois non! ¡Olla o teu pelo ruzo! ¡Mira! —Tírolle dos chichos e achégollos aos ollos. Nos cabelos

negros, as canas destacan máis que nos seus—. Non somos nenas...» (p. 424)

Están marxinadas socialmente por seren fillas dun «asasino»:

«¡Que de xentiña matou! ¡Caifás! (...) El morrer, morreu como un becho, Rabioso, comido polo mal (...) e estas criaturas que culpa teñen (...) ¡desgraciadíñas! Tampouco é vida ¡Malpocadas!, aquí, vivindo con esa baldreu (...).» (p. 421)

e impedidas pola súa propia nai de madurar e medrar<sup>25</sup> actuando como unha Bernarda Alba. Cada unha das «nenas» tratará de vivi-lo seu encarceramento dunha forma diferente. Unha por medio do amor lésbico (á irmá na realidade e á nai no soño) e outra a través da xenreira personificada nas botas paternas (símbolo de tódolos asasinatos ocorridos durante a guerra civil e a posterior represión)<sup>26</sup> utilizadas pola nai como arma intimidatoria:

«(...) Porque a protexen. Como se o levase consigo. Vai autorizada. El pisando firme. Ela fachendosa, coas botas na bolsa». (p. 424)

O personaxe que encarna a primeira saída a esta situación límite só reacciona ante estímulos físicos de gran intensidade:

«Ti estás ancorada nun illó baldeiro. Unicamente te conmoven estímulos físicos. Unha chocolatina ou un orgasmo». (p. 421)

Por iso nace a búsqueda do amor da nai saciado na irmá:

«Foxes de min. Sinto que te refuxias noutras vísceras, as de Ela». (p. 425)

En cambio o segundo personaxe déixase levar pola chamada (encubridora do desexo maternal) da primeira irmá. Chamada que acepta como algo inevitable:

<sup>25</sup> Repárese no variado simbolismo do sangue no conto como fonte de vida e de morte.

<sup>26</sup> Como ocorre no conto «Botas de plástico» do escritor galego X. L. Méndez Ferrín (*Arraianos*, Vigo, Xerais, 1996<sup>4</sup>).

<sup>24</sup> En: *Unha liña no ceo: 58 narradores galegos 1979-1996*, Vigo, Xerais, 1996.

«Fágoo como cumprindo un fado, mesmo sabendo que non alimento o amor senón o odio. Porque ti non me queres e eu ando con este balume na cabeza, condenada a odiar. Estamos atrapadas e non levamos camiño de liberarnos da murria que nos acaba nin escapar desta casa onde xa empezan a podreecer os nosos corpos». (p. 419)

Será, precisamente, o odio o que a manteña viva:

«Polo noxo. Polo odio. O odio é o que me conserva. O odio é a miña loucura e a miña salvación. O que me mantén alerta. Se cadra, aínda podo redimirme polo odio, liberándome do odio, destruíndo o que odio. Agardo o milagre mentres te agarimo». (p. 421)

As escapatorias que as dúas irmás adoptan diante da desesperación e asfixia reflíctense nas palabras da segunda personaxe:

«Non dixemos nada. Tampouco do que facemos cando Ela marcha coas botas e nós enredámonos no seu leito. De cómo intentamos escapar da agonía e superala con agarimos. Esquecer por momentos o terror, o odio que preside as nosas vidas, con aloumiños, con arrollos, coma paxariñas perdidas dentro do niño. Voar un intre, nós, que non podemos saír do niño, niño que nos afoga, niño que é cárcere e tortura. Tí, parviña, enrólaste no cóbado, buscas no cocho de Ela

un berce de plumas, faste ovo nos seus sangumiños, crisálida que lle medra no ventre, peixe nas tebras siderais. Nadas nos líquidos seus como eu nas túas saibas. Faslle cóxegas por dentro mentres eu chas fago por fóra. Metes o pensamento no seu corpo, lonxe do meu. Decátome e póño-me a odiala. Pero achanto e sigo dándoche pracer ata que chega un momento no que me buscas. Daquela superamos a loucura. Sorrímos de felicidade, entregámonos confiadas, unidas contra o mundo. Nese intre seríamos quen... Dura un intre. Volve a angustia». (p. 426)

O odio reprimido que lle provoca afogos e vómitos á segunda personaxe, ó final do conto daralle valor para toma-la decisión de tira-las botas (símbolo da represión familiar e social) e abre unha porta á esperanza:

«Desta feita acabarei coas botas. Logo, xa veremos...» (p. 428)

Como remate só nos queda dicir que a lectura e a análise do conxunto da obra de M.<sup>a</sup> Xosé Queizán nos ofrece un abano de relacións amorosas con liñas diferentes de interpretación. A autora decántase por un tipo de amor (horizontal feminino), pero a súa creación dá a posibilidade de elixir calquera forma de amar. Como a poeta di en *Despertar das amantes*:

«O noso abrazo encerra a harmonía do universo». (p. 21)