

COMPLICIDADES Y SILENCIOS. LITERATURA Y CRÍTICA FEMINISTA EN GALICIA*

Helena GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
(*Universitat de Barcelona*)

Palabras clave: crítica literaria feminista – literatura popular – literatura gallega contemporánea – traducción – Teresa Moure – María Reimóndez

Resumen: Lo femenino se ha entendido como factor de innovación en la literatura gallega de finales del siglo XX y comienzos del XXI. El objetivo de este artículo es ofrecer una lectura de los mecanismos que actúan en la recepción favorable de la narrativa feminista en Galicia en 2005 y 2006. Se analizarán tres aspectos: el cambio que se produce en el sistema literario al considerar la narrativa feminista como indicador de modernización; la influencia de la traducción y la adaptación audiovisual en la popularización de las novelas y la creación de una moda literaria violeta; y el papel que asume una crítica cómplice que abre

* Investigación desarrollada en el marco del proyecto de investigación FEM 2011-23808 y del GRC Creació i pensament de les dones, SGR2009/647. En este artículo se continúa la reflexión abierta en trabajos anteriores en los que se analiza la recepción de la literatura de mujeres en Galicia, los obstáculos que surgieron ante la mayor visibilidad de las escritoras y la función que desempeñó la poesía en el conjunto de la literatura gallega de mujeres (González Fernández 2003a, 2003b, 2005, 2006 e 2008).

numerosos interrogantes para analizar su capacidad de influencia en la literatura posterior. Para ello se analizarán dos novelas de tesis feminista significativas, *Herba moura* (2005), de Teresa Moure, y *O club da calceta* (2006), de María Reimóndez, ya que estos textos, proyectos literarios y figuras autoriales, han gozado tanto de la aceptación popular como institucional.

Mots clés : critique littéraire féministe - littérature populaire - galicien-littérature contemporaine - traduction - Teresa Moure - María Reimóndez

Résumé : Le féminin a été considéré comme un facteur d'innovation dans la littérature galicienne de la fin XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème}. Le but de cet article est de fournir une lecture des mécanismes impliqués dans l'accueil favorable du récit féministe en Galice en 2005 et 2006. Trois aspects seront analysés : le changement qui se produit dans le système littéraire, considérant le récit féministe comme indicateur de la modernisation ; l'influence de la traduction et l'adaptation audiovisuelle dans la vulgarisation de ses romans et la création d'une mode littéraire violette ; et le rôle qu'assume un complice critique qui soulève de nombreuses questions afin d'analyser sa capacité d'influence dans la littérature ultérieure. Nous discuterons deux importants romans de thèse féministe, *Herba moura* (2005), de Teresa Moure et *O club da calceta* (2006), de María Reimóndez, puisque ces textes, les projets littéraires et les figures auteur, jouissent tellement l'acceptation populaire comme institutionnel.

Keywords: feminist literary criticism - popular literature - contemporary Galician literature - translation - Teresa Moure - María Reimóndez

Abstract: The feminine has been understood as a factor of innovation in Galician Literature of late 20th century and early 21st. The aim of this article is to provide a reading of the mechanisms involved in the favorable reception of the feminist narrative in Galicia in 2005 and 2006. Three aspects will be analysed: the change that occurs in the literary system considering the feminist narrative as an indicator of modernization; the influence of the translation and the audiovisual adaptation in the popularization of the novels and the creation of a violet literary fashion; and the role that assumes a critical accomplice that raises numerous questions to analyze its capacity of influence in later literature. Two novels by significant feminist thesis, *Herba moura* (2005), by Teresa Moure, and *O club da calceta* (2006), by María Reimóndez, will be discussed since these texts, literary projects and authorial figures, have enjoyed so much popular acceptance as institutional.

Desde los noventa la literatura escrita por mujeres en gallego goza de una buena recepción, no solo por parte de la crítica feminista sino también de la crítica en general. En su aceptación ha influido positivamente la existencia de una escritura feminista de vanguardia que se desarrolla singularmente en un género literario, la poesía, convertida en laboratorio del lenguaje y en proveedor de modelos innovadores para el conjunto del campo literario. Sin embargo, desde la publicación de la antología *Narradoras* (Xerais, 2000), este género literario, el más leído y traducido, ha abierto un espacio propio para la tan aguardada narrativa de autoría femenina y en cierta manera ha propiciado la aparición de una *narrativa violeta* popular que surge de un repertorio literario femenino/feminista bien identificable: eso que he denominado *gramática violeta* (González Fernández, 2008: 32-33). Esta narrativa, tan esperada a pesar de la existencia de escritoras que contaban ya con proyectos narrativos (como María Xosé Queizán o Marilar Aleixandre), aparece en el momento en que se afianza una etiqueta comercial, la *moda literaria violeta*. Esta etiqueta de importación, creada y gestionada por quienes controlan la edición, es la consecuencia de un cambio evidente: a mayor autonomía de las mujeres que, al mismo tiempo, constituyen un grupo numeroso en el conjunto de la comunidad lectora. Este nuevo perfil público de las mujeres, así como la influencia creciente de los discursos feministas en la sociedad, propicia un cambio en el perfil lector femenino, cada vez más activo y vindicativo, y por lo tanto provoca cambios en los estereotipos de feminidad vigentes, así como una presencia creciente de la “experiencia” y el “imaginario” de las mujeres. En los sistemas literarios considerados convencionalmente *normalizados* con los que más interactúa el gallego¹, la *moda literaria*

¹ No se olvide que la *normalidad*, como concepto contingente, debe definirse en un contexto histórico-cultural determinado. En la crítica literaria gallega de las

violeta se gestiona como una etiqueta indefinida que se concibe en muchos casos de manera deliberadamente confusa como literatura escrita *para, por y sobre* mujeres, y con ese revoltijo se llenan los estantes de novedades y los escaparates de la crítica más próxima al público no especializado. Esta etiqueta confusa se incorpora al ámbito gallego después de una modificación sustancial: la huella que el propio discurso feminista ha dejado en la literatura gallega y en la definición de la nación, como indicador simultáneo de tradición y modernización. La incorporación de una determinada concepción de lo *femenino* a la tradición nacional se constata desde la aparición de la autora auroral, Rosalía de Castro, y la conceptualización de la nación en femenino –la idea de *matria* que se construye en los siglos XIX y XX. Por esa razón el discurso hegemónico del galleguismo, aún en sus posiciones más tradicionalistas, solía incluir alguna consideración sobre las mujeres gallegas en relación a ese imaginario de la *nación-hembra* (Carmen Blanco, 1999: 54).

Para ilustrar esta lectura crítica sobre la negociación de la escritura y la crítica feministas con la nación, he elegido dos novelas de tesis feminista que han sido muy leídas, reconocidas y traducidas: *Herba moura* (2005), de Teresa Moure, y *O club da calceta* (2006), de María Reimóndez. La primera recibió premios y reconocimientos de todas las instancias del sistema literario, e hizo aparecer el denominado *fenómeno* Teresa Moure. La segunda fue adaptada rápidamente por Antón Dobao para una teleserie titulada *Un mundo de historias* (Oliveira, 2007),² y cuenta con versión teatral dirigida por Celso

décadas de 1980 y 1990 aparecía recurrentemente para referirse a un horizonte de producción literaria que equiparase el sistema literario gallego a los otros y permitiese superar el concepto de *literatura periférica*.

² Recibió el premio principal en el Famafest 2009, el Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Famalicão. Ficha del telefilm: *O club da calceta* (2009); di-

Parada, de Teatro do Morcego, coautor, con María Reimóndez, de la adaptación³. Me parecen singularmente importantes estas versiones escénica y televisiva porque, además del reconocimiento a la novela y sus posibilidades dramáticas y cinematográficas, constituyen un indicador del ansia de dramaturgas *violetas* (y donde digo dramaturgas podría decir escrituras dramáticas, para teatro, cine o televisión). Volvería, pues, a detectarse un ansia de escritoras parecida a la que se produjo anteriormente con las narradoras, como parece desprenderse de la recepción de la primera incursión en la literatura dramática de Teresa Moure, *Unha primavera para Aldara* (2008), una obra que tuvo éxito y fue reconocida con el XIII Premio Rafael Dieste y el Premio María Casares 2009, entre otros⁴. Es cierto que dos casos, en la misma temporada, no sirven para demostrar un cambio de rumbo, pero resultan suficientemente significativos, más aún si van vinculados a las artes del espectáculo y el audiovisual gallegos, carentes entonces de autoras y personajes femeninos

rección de Antón Dobao; guión de Antón Dobao y Miguel Barros; protagonistas: Mela Casal, Susana Dans, Sonia Castelo, María Vázquez Rodríguez e Katia Klein; coproducción de Ficción Producciones, Televisió de Catalunya y Televisión de Galicia.

³ Ficha del espectáculo: Compañía Teatro do Morcego, *O club da calceta*, estrenada en Narón el 07/03/2008; dirección de Celso Parada; adaptación de Celso Parada y María Reimóndez; elenco artístico en el día del estreno: Susana Dans, Laura Ponte, Maxo Barjas, Elina Luaces, Luisa Merelas, Inma Antonio, Estíbaliz Espinosa. La obra estuvo de gira en Galicia y, en 2009, en Barcelona y Madrid.

⁴ Ficha del espectáculo: Teatro do Atlántico, *Unha primavera para Aldara*, estrenada en A Coruña el 11/10/2008; dirección y dramaturgia: Xulio Lago; elenco artístico: Amparo Malo, Lucía Regueiro, María Bouzas, María Barcala, Pilar Pereira, Marcos Correa, Belén Constenla, Josi Lage, Agustín Vega y Xoán Carlos Mejuto. La obra recibió siete galardones de los Premios María Casares 2009.

adecuados al presente⁵. Mi análisis, que puede parecer optimista, e incluso calculado, no pretende ocultar las muchas contradicciones y dificultades que afectan a las producciones de las escritoras gallegas para ser reconocidas sino subrayar que el contexto en el que se produce y se lee la literatura de autoría femenina convierte en singular el caso gallego, más receptivo que otros a la intervención de las autoras. En este análisis se transitará en muchos momentos de la literatura al discurso de la nación ya que esta reflexión sobre escritoras, literatura popular y crítica feminista se inscribe en un marco nacional y literario determinado, marcado por la subalternidad, lo que condiciona poderosamente el proceso de recepción. Y sobre todo se hará hincapié en el papel de una crítica feminista cómplice que arroja interrogantes a la crítica actual.

⁵ Anteriormente la narradora Anxos Sumai recibió el encargo de una pieza breve para Teatro de Ningures, *Deus está de vacaciones*, que se llevó a escena, junto a textos de otros autores (Sonia Torre, Cándido Pazó, Suso de Toro y Xosé Manuel Pazos, con dramaturgia de este último). El espectáculo se tituló *Emigrados*, consiguió el Premio Max de Teatro Gallego 2008 y el texto de Sumai se publicó ese mismo año. Con todo, aún hoy se constata la ausencia de dramaturgas y textos adecuados para actrices, y al mismo tiempo se detecta un deseo por visibilizar las escasas producciones dramáticas existentes de autoría femenina, singularmente las obras de Xohana Torres y María Xosé Queizán, o de aquellas actrices que escriben por falta de personajes adecuados, como Dorotea Bárcena. En los últimos años aumentó la incorporación de las mujeres a la profesión teatral, lo que favorece la aparición de nuevas directoras de escena, como Ánxeles Cuña, Cristina Domínguez o Ana Vallés, y nuevas autoras, como la también actriz Inma Antón. *Vid.* López Silva (2007), extraordinario *Muller e teatro* de *Información Teatral* (1994); Bar Cendón (2000: 219-223).

1. NARRATIVA FEMINISTA Y POPULAR

1.1. Entre la *gramática* y la *moda*

Los espacios de subalternidad vistos desde la posición hegemónica tienden a reducirse a una interpretación estática y secundaria que permite gestionar el estatus de la *diferencia* como una excepción o como afirmación desde la alteridad. La idea misma de diferencia, tan connotada en la teoría feminista –y no me refiero solo a la corriente feminista así definida–, también está operativa en los estudios sobre multiculturalidad. En ambos casos resulta evidente que el concepto de “diferencia” está sometido a la confusión terminológica y la revisión. En esa confusión que genera la idea esencialista de la diferencia radica buena parte de la discusión, a menudo estéril, sobre si existe o no una literatura femenina diferenciada, que vendría a ser la recuperación, un siglo más tarde, del mismo debate que llenó páginas y páginas en el anterior fin de siglo, el del XIX, sobre la escritura de las mujeres, cuando se intentó sexuar su producción literaria según criterios biologicistas inadecuados puestos al servicio de posturas misóginas o, por lo menos, refractarias a la proliferación de escritoras.

En mi opinión, el reto que debe abordar una crítica literaria que incorpora la perspectiva de la diferencia sexual radica precisamente en establecer un marco conceptual adecuado que ahorre discusiones banales aparentemente filofeministas pero que, cuando se leen bien, pueden resultar misóginas o, al menos, sospechosas de querer nivelar esas escrituras emergentes. Me refiero a posiciones antes citadas y que actúan como ceremonia de la confusión al considerar que es lo mismo literatura *de, para, por y sobre* mujeres y fomenta la etiqueta *moda violeta* creada por el mercado editorial. Por esa razón no pude evitar añadir una apostilla sobre la cuestión

en una reseña publicada en la revista *Grial* y en la que, lejos de cerrar la cuestión, quería poner en evidencia la necesidad de definir y usar con tiento las etiquetas de manera que se pudiese propiciar un debate más fructífero y desprejuiciado. Lo que se afirma en esa apostilla podría extrapolarse a cualquier práctica literaria, aunque inicialmente me refería a la poesía gallega, el género literario en el que las relaciones entre escritura y diferencia sexual se desarrollan de manera más compleja.

Poesía de autoría feminina (criterio, digamos, biolóxico) non é sinónimo de *poesía feminista* (criterio ideolóxico) nin do que denominamos *gramática violeta* (criterio estético), por máis que os elementos mellor recoñecibles da *gramática violeta* se situaron na outridade mediante a afirmación da subxectividade feminina, a diferenza e a corporeización, case sempre en concorrencia coa autoría feminina e o posicionamento feminista. Pero desde hai ben tempo esa gramática violeta deu un paso máis: poesía concibida como laboratorio da linguaxe, proclive ao ficcional e dramático, que sen ser exclusiva da escrita delas deu exemplos rechatantes que funcionan como modelo. Despois da dialéctica resistente da diferenza atopamos autoras en posición de innovar e forxar moldes que logo fan seus poetas e *poetas*. Ese é un dos aspectos que singularizan a poesía galega de autoría feminina hoxe, non o debate reseso, e reaccionario, sobre o concepto poesía feminina. (González Fernández, 2007: 124)

Con esta afirmación arrebatada en una reseña no se pretendía cerrar el tema, sino que, al contrario, se pretendía abrir debate, porque es necesario abordar la cuestión en su complejidad. Tenía,

pues, voluntad de abrir polémica y poner en evidencia que el término *literatura femenina* (*de, para, por y sobre* mujeres) aún vigente, resulta confuso y aparece connotado como *literatura de género* o literatura menor. Pero, sobre todo pretendía explicar que las escritoras han construido un repertorio situado identitariamente que va más allá de los modelos aceptados de lo que se considere *literatura gallega* y *literatura de mujeres* en las décadas de 1990 y 2000.

La *moda literaria violeta* actúa como mediadora entre la escritora concienciada y la lectura. Ahora bien, la asunción de cierta escritura feminista como literatura popular de calidad utiliza mecanismos de aceptación diferida y nivelada de algunos de los posicionamientos teóricos feministas, posicionamientos que se consideraron radicales en momentos anteriores y por esa razón habían sido rechazados tanto por las instituciones literarias como por la lectura popular. De esta manera, novelas concebidas desde posicionamientos ideológicos que poco antes se consideraban comprometidos se convierten en literatura popular en la medida en que se aceptan esos presupuestos ideológicos. Entonces estas novelas llegan a un público amplio y se convierten en un espacio simbólico coyuntural desde el que se negocian las relaciones de poder, es decir, se hace más aceptable (e inteligible) la reacción contra el discurso normativo patriarcal. Joanne Hollows (2005: 22) afirma: “Las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes”.

En los últimos años la literatura escrita por mujeres y la expresamente feminista no se sitúan exclusivamente en los márgenes del sistema literario gallego, ni en los ámbitos domesticados y minusvalorados como *proprios* de mujeres, sino que ocupan posiciones centrales en la canonización inmediata, buscan modelos estéticos innovadores y constituyen fenómenos populares imprevistos. Estas

prácticas literarias, tan marcadas por la experiencia y el deseo de escritura de las mujeres, dan un paso adelante, superan la escritura basada en la ficcionalización de la experiencia de aquella narrativa autobiográfica testimonial que caracterizó buena parte de la narrativa de mujeres, y tienen una voluntad explícita de superar lo que Françoise Collin denominó la *acosmia* (la ausencia de mundo), a que nos referiremos después. De hecho, *Herba moura* y *O club da calceta*, quizás las dos novelas violetas más populares, y explícitamente feministas, parten de una estructura narrativa que busca la polifonía, la quiebra con los estereotipos femeninos hegemónicos y la mezcla de discursos y textos, pero las dos se podrían encuadrar en una narrativa feminista de tesis. Lo que sorprende del caso gallego no es tanto la popularización de lo que Teresa Moure denominó una “literatura sustentada en ideas” (Cid, 2007: 3), sino el hecho de esta popularización imprevista acelera un inesperado proceso de canonización dinámica, de canonización en el presente, aún cuando no esté exento de polémicas y múltiples contradicciones. La popularización va más allá de la “lectura de instituto” –uno de los mecanismos más recurrentes en la popularización de una obra en la literatura gallega contemporánea–, y va acompañada por el reconocimiento de los premios, bien a la novela, como en el caso de *Herba moura*, o a sus adaptaciones, como le ocurrió a la versión cinematográfica de *O club da calceta*.

La *moda literaria violeta*, que en cierta medida venía a satisfacer la demanda feminista de una mayor presencia y aceptación de esa escritura ideologizada, se concretó a principios del siglo XXI, en una política editorial atenta a los cambios sociales y a una práctica lectora popular interesada en modelos de feminidad dotados de agencia. Por esa razón la experiencia y el deseo de las mujeres se convierten en materia ficcional popular. La existencia de esta *moda literaria violeta* alimentada por una literatura feminista que es leída

por un público amplio y que explícitamente se adecuaba a la nueva demanda, evidencia que una parte de los presupuestos feministas habían conseguido la transformación del discurso normativo y del repertorio literario. Sin embargo, para conseguir esta visibilidad e influencia hubo antes que resolver algunas disputas, ya que la imprevista visibilidad de la literatura de autoría femenina puso en evidencia la misoginia que ocultaban ciertas formas de reconocimiento de la obra de las escritoras, e hizo patente la sobreactuación de aquellas posturas misóginas que confunden, tendenciosamente, la inesperada e inhabitual visibilidad de las narradoras con la proscripción de la escritura masculina, y acuden a la impostación victimista (González Fernández, 2006).

Si el mercado editorial suele contrarrestar la carga ideológica de la literatura feminista empleando la moda literaria como mecanismo de nivelación, en el caso gallego, como he dicho, la moda literaria se gestionó como evidencia de innovación para el conjunto del sistema literario.

Como ya se ha señalado, esta actitud venía influida por la manera en que el discurso feminista había sabido utilizar en los 80 la tradición de la nación sexuada en femenino para autorizar a las autoras. El hecho de que la nación-hembra aparezca como un elemento constitutivo del discurso moderno de la nación, permitió actuar de manera más eficaz a las redes feministas, formadas por escritoras, activistas y, particularmente una red de críticas y agentes comprometidas con el feminismo y al mismo tiempo bien posicionadas en el sistema literario, por lo tanto, en posición de influencia. Esta combinación de imaginario femenino presente en el discurso fundacional de la nación y un activismo crítico desarrollado por las redes feministas en la vertebración de los discursos recientes de la nación, favorecieron que la literatura de autoría femenina se convirtiese en un factor de *aggiornamento* y diferenciación de la literatura galega en

su conjunto. Conviene recordar que no se pueden reducir todas las manifestaciones de la escritura de las mujeres a una simple tendencia estética, porque, como es lógico, no existe homogeneidad en lo que se denomina literatura de mujeres (que en este caso debe entenderse en su acepción *literatura de autoría femenina*), ni siquiera en aquellos casos en los que se podría utilizar la etiqueta *literatura feminista*. La narradora Anxos Sumai lo explicaba con bastante humor en una entrevista para la revista cultural *Protexa*.

Dunha banda si que nos fai un favor, xa o dixen máis veces, porque nos fai visibles en bloco. Despertamos curiosidade. Mira, unha nova narradora, a ver qué historia nos conta distinta! Pero logo hai unha tendencia a confundirnos a todas, a non saber as diferenzas que hai entre cada unha. Fainos visibles en grupo pero nos fai invisibles como narradoras individualmente, algo que non lle pasa aos homes. Os narradores son Manuel Rivas, Suso de Toro, Xurxo Borrazás, e nós somos literatura de muller. Sempre. (Martínez, 2007-2008: 5)

La lista de Anxos Sumai podría matizarse e incluso se podría añadir algún nombre de mujer, pero describe bien el procedimiento que sigue el sistema literario para convertir en tendencia lo que es un fenómeno más socio-literario que estético: el de la escritura de las mujeres que se sienten autor(izad)as e incorporan en su obra de creación la experiencia de las mujeres y la *gramática violeta*, es decir, un repertorio identificable como femenino/feminista (González Fernández, 2008: 31-35).

Por esa razón es necesario analizar en este momento el papel de la crítica en Galicia, es decir, las complicidades y silencios que configuran un espacio para la escritura de las mujeres en sus múltiples

modalidades. Esa crítica cómplice ha conseguido mejores resultados en la popularización de textos de autoría femenina que los que se aprecian en otras literaturas, a pesar de que muchos de esos textos son militantemente feministas. Aunque cuantitativamente la presencia de escritoras, y singularmente de narradoras, es mayor en otras literaturas (por ejemplo, en los casos catalán, español o portugués) su capacidad de intervención, transformación y reconocimiento es menor, sin duda por los factores antes citados, que marcan una diferencia significativa frente a otros sistemas más normalizados y, por esa razón, más sujetos a la normativa patriarcal, menos receptivos al ítem feminista. Así, por ejemplo, Lluïsa Julià, en su análisis de la recepción de las escritoras catalanas en la segunda mitad del siglo XX, destaca que fue el ámbito universitario norteamericano, interesado en los estudios feministas, el que analizó y valoró la producción de las escritoras, aunque estas miradas foráneas no tuvieron una acogida tan favorable por parte de la crítica catalana. Y añade Julià (2008: 12):

I cal dir que aquesta via d'estudis s'ha vist sovint obviada o simplement ignorada pels estudis realitzats en els centres universitaris de Catalunya, les Illes i el País Valencià, més interessats en aquell moment en una visió històrica, sovint historicista, i poc sensibles als estudis de gènere. Val a dir que, fruit de la visió historicista de l'època, però també de la necessària construcció nacional, entre els anys 1984 i 1986 es porta a terme el darrer gran projecte d'*Història de la literatura catalana*, a càrrec de Riquer / Comas / Molas. Joaquim Molas i el seu equip es van fer càrrec dels cinc volums que historien la literatura de la Renaixença fins a l'actualitat dels anys vuitanta. Però tret de Caterina Albert i de Mercè Rodoreda, la resta d'escriptores hi tenen un paper molt secundari i exigü, sobretot pel que fa a les poetes.

Sin embargo, en el caso gallego, la incorporación y valoración de la escritura de las mujeres se consolida a partir de la publicación de la *Literatura galega de mulleres* (1991) de Carmen Blanco y la capacidad que demostraron las redes de la crítica feminista para mantener su influencia. Por eso, aunque en otros momentos de emergencia se podía hablar de una doble marginalidad acudiendo al concepto de *identidad oximorónica* de Geraldine Nichols (1995), que resulta utilísimo para describir momentos de emergencia, en la coyuntura que aquí se estudia ese concepto resulta menos operativo porque no describe adecuadamente este paso siguiente de *aceptación aparente*.

1.2. Traducción, mediación

En la aceptación de un libro determinado intervienen diversos factores. Sin duda las recomendaciones del público lector son decisivas e influyen en una mayor recepción. También tienen un papel destacado los premios que recibe la obra y, por supuesto, la imagen autorial, que va ganando una relevancia creciente. Pero un sistema literario emergente, lastrado por la conciencia de carencia, sigue de manera singular la recepción exterior de sus producciones⁶. De este modo, la proyección exterior puede funcionar como un espejo para analizar la producción propia o para reconsiderar una imagen autorial determinada. La proyección exterior no implica necesariamente que crezca la consideración de una autora o de un autor. De hecho hay casos en los que la imagen autorial creada fuera, particularmente

⁶ De hecho el reconocimiento exterior de una cultura o de una literatura, más allá del interés intrínseco de la difusión externa, se percibe como confirmación especular para el consumo interno, y eso ocurre incluso en entornos culturales estables, o, por usar la terminología de la crítica de la cultura gallega a finales del siglo XX, *normalizados*.

si está sometida a la etiqueta étnica (o de diferencia cultural en el sistema literario de destino), puede influir negativamente en la recepción interna. En cualquier caso, en el mercado gallego la influencia de esa recepción externa resulta más relevante ya que en él conviven los textos originales con las traducciones al español, por lo tanto la imagen autorial creada en el contexto gallego de esa escritora o escritor convive con la imagen construida en el sistema español con criterios diferentes. Esta duplicidad provoca múltiples paradojas. Un libro que en la literatura gallega se considera renovador y feminista puede ser leído en su traducción al español como literatura popular y de consumo violeta. Se trata del mismo libro pero la mediación editorial y las expectativas de la crítica y del público lector son distintas. Más adelante analizaremos un ejemplo a partir de los paratextos.

Aún está pendiente de hacer el estudio comparado de las condiciones de escritura y recepción de la literatura de mujeres en los ámbitos catalán, gallego, español, vasco y portugués para saber en qué medida difieren las circunstancias de producción, recepción, institucionalización y capacidad para generar modelos literarios innovadores y reconocidos como tales⁷. Precisamente en ese marco peninsular, que Arturo Casas (2003: 73) propuso concebir como *(macro)poli-sistema*, las condiciones históricas y socio-literarias resultan bastante próximas, aunque no idénticas, ni siquiera en el mismo Estado, lo

⁷ En el volumen *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na Península Ibérica* (Tarrío & Abuín, 2004) se abren caminos hacia esos estudios. No se contempla un análisis desde la perspectiva de género, aunque comparten un marco teórico que facilita esa lectura transversal. Por esa razón, a pesar de carecer de un marco metodológico común, y de que no recoge la producción más reciente, aún puede resultar útil la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* de Iris Zavala (2000).

que parece corroborar la singularidad de la literatura gallega como sistema que cuenta con una presencia más efectiva de las escritoras y de la gramática violeta, y en el cual influyen tanto la sexuación de la nación como las estrategias de autorización promovidas por el feminismo gallego. Elegir el contexto peninsular como marco podría parecer una elección arbitraria si nos atenemos a las relaciones intersistémicas reales, y más aún en el caso de las relaciones entre las literaturas periféricas del Estado, ya que se ven condicionadas por la mediación del engranaje literario español. Por su parte las relaciones con la literatura portuguesa, más abundantes en el caso gallego por razones de cercanía, son irregulares y operan de manera diferente en la literatura gallega frente a las literaturas catalana y española⁸. Esta centralidad del sistema literario español no beneficia, en principio, la circulación y traducción de textos comprometidos escritos por mujeres en canales marginales o explícitamente feministas, que suelen mirar hacia el exterior, hacia la internacionalización, en búsqueda de modelos teóricos y artísticos innovadores. Mas, eso sí, pueden tener cabida dentro de una de las etiquetas disponibles en el mercado editorial: la *narrativa étnica* o la que aquí nos interesa, la *narrativa violeta*. Por tanto, en el proceso de traducción puede operarse un desplazamiento de la significación que posee ese libro en el sistema literario de partida, aunque hay algunas excepciones,

⁸ En el curso „Introducció a la literatura vasca“ en la Universitat de Barcelona (19/02/2008), la investigadora Iratxe Retolaza afirmaba con ironía en una de las sesiones a su cargo que *Obabakoak* de Bernardo Atxaga había conseguido en realidad un Premio Nacional a la traducción, y no el Nacional de Literatura, ya que el texto que había leído y había premiado el jurado era, de hecho, una traducción adaptada para público de fuera de Euskadi. Además ponía en evidencia los mecanismos que operan en esa lectura de la alteridad nacional, en la que no es fácil la lectura en la lengua original.

entre ellas, precisamente una novela bien acogida por la lectura popular, *Herba moura*. La novela fue aceptada para su traducción al catalán en primer lugar, y fue precisamente la editorial catalana, La Campana, la que interesó a la editora en español con el fin de hacer conjuntamente la promoción de las dos traducciones, una práctica habitual en el ámbito editorial catalán. Con esta táctica se favorecía el libro en catalán, con menor capacidad económica para la promoción pero que, sin embargo, cuenta con un grupo lector estable que suele leer literatura actual traducida, incluso de textos originales en español⁹. Así se explicaba esta apuesta conjunta en un periódico catalán: ‘Lumen va decidir editar la novel·la en castellà (amb traducció de la mateixa autora) gràcies als consells de l’editora Isabel Martí, que ja l’havia contractada en català. “Seria bonic que als autors gallecs no ens calgués passar per Madrid per ser traduïts a altres idiomes” (Piquer, 2006).

La comparación de las portadas y los paratextos de las traducciones a otras lenguas de este tipo de textos es un ejercicio que resulta bien significativo y sirve para comprobar cómo se medían, cómo se traducen, estas obras intencional y explícitamente feministas en el mercado interior y que pueden mudar en su promoción exterior. El análisis de los paratextos y de las portadas de las traducciones permiten seguir los cambios en el pacto de lectura que se proponen en cada caso, neutralizando, matizando o destacando las intenciones feministas

⁹ Resulta curioso constatar que una novela popular que entraría en lo que se denomina „novela de Barcelona“ y originalmente escrita en español, *La sombra del viento* (Planeta, 2001) de Ruiz Zafón, enseguida compartió estanterías y posiciones en las listas de más vendidos con su versión en catalán, *L’ombra del vent* (Planeta, 2002). Por supuesto el público lector en catalán tiene competencia lingüística en español pero al optar por la traducción, por el cambio de lengua, se opera un proceso de apropiación de una obra literaria que encaja en el repertorio hegemónico catalán.

del texto original. Conviene recordar que las editoriales se reservan la decisión última sobre cubiertas, título y paratexto y, por tanto, no es responsabilidad ni de la autora ni de quien traduce el texto.

El caso de *Herba moura* ofrece muchos elementos para el análisis. El *patchwork* que ilustra la portada original en gallego, en la traducción al catalán (*Herba d'enamorar*, traducido por Pere Comellas, La Campana, 2006), y al español (*Hierba mora*, traducida por la autora, Lumen, 2006) fue substituido por una pintura prerrafaelita: un torso desnudo de una mujer pensando, con el dedo posado en la barbilla. La edición holandesa (*Nachtschade*, traducida por Dooortje ter Horst, Noord Nederlandsche Boekhandel, 2008), también recurre en la cubierta a una figura femenina atemporal. Por tanto, se subraya la feminidad por medio de un cuerpo que, sin salirse de representaciones visualmente aceptadas, incide en la mirada, en el acto de pensar, en la reflexión. Es decir, se dota de agencia a un cuerpo femenino que responde, sin embargo, a la mirada hegemónica masculina. Por el contrario la versión portuguesa (*Erva-do-diabo*, traducida por Jorge Fallorca, Difel, 2009) cambia radicalmente su presentación y ofrece información contradictoria: mientras que la cubierta resulta más propia de una novela sentimental y parece entrar en contradicción con el propio texto de la novela, en los paratextos se insiste en la lectura subversiva que las mujeres hacen de Descartes, haciendo del filósofo el eje central la novela. Este desplazamiento hacia el personaje masculino también se encuentra en el título y en la nota del editor de la versión italiana (*Le tre donne di Cartesio*, traducida por Roberta Bovaia, Corbaccio, 2008), aunque la portada, a partir de un cuadro de Johannes Vermeer, *A carta* (1760), ilustra de manera idónea el componente histórico de la novela.

Por su parte, en *O club de calceta*, parece haber unanimidad al destacar el motivo metafórico que une los seis monólogos, con fotografías de agujas y una madeja de lana, tanto en la edición original

como en la traducción al español (*El club de la calceta*, traducida por María José Vázquez Paz, Algaida, 2008). Sin embargo, en la edición italiana (*Il club della calzetta*, traducida por Attilio Castellucci, Gran Via Edizioni, 2008) se destaca una feminidad convencional, próxima a la imagen estereotipada de una revista de modas.

Hay que subrayar que ambas novelas tuvieron una buena acogida por parte del público lector, también en sus traducciones.

2. SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

2.1. La acosmia y las complicidades

Françoise Collin en un artículo titulado “El sujeto y el autor. O el acto de escribir como acto universal”, incluido en la antología en español *Praxis de la diferencia*, destaca que el verdadero logro radica en la superación de la acosmia, que se convirtió en un tópico de la escritura de las mujeres. Collin define la acosmia como la escritura que se ciñe a un mundo interior y subjetivo que se dilata de manera desmesurada en palabras. Y, aunque afirma que puede encontrarse en algunos escritores, y menciona los casos de Kafka o Beckett, las causas son diferentes: “La acosmia de las mujeres podría considerarse una acosmia por defecto y la de los hombres una acosmia por exceso; así, la primera constituiría un más acá del mundo, mientras que la segunda es un más allá de su recorrido” (Collin, 2006: 173). Por tanto, el reto de la gramática violeta es crear un modelo literario femenino auto-afirmativo y, añadido, para el consumo exclusivo de las mujeres desde el margen, sea como lectura popular carente de interés estético, sea como lectura fuertemente ideologizada.

Según ella [Simone de Beauvoir], si todavía no existe ninguna obra de mujer realmente esencial, tan esencial como

las grandes obras de los hombres es porque “la mujer no se siente responsable del universo”, ya que simplemente no lo es, de tal manera que la opresión no sólo limita su vida sino también su creación: la mujer está condenada a lo particular. [...] “Mientras tenga que luchar para convertirse en ser humano, no podrá ser creadora”. (Collin, 2006: 173)

En esto radica el interés de esa gramática violeta que no se limita a la construcción de un espacio identitario de género (de género y nación, en el caso de la literatura gallega), sino que supera la acosmia y „se siente responsable del universo“ desde una localización identitaria explícita, un reto que se propusieron en poesía Chus Pato a partir de *m-Talá* (2000), María do Cebreiro en *Os hemisferios* (2005), Oriana Méndez en *As derradeiras conversas co Capitán Kraft* (2007), Estíbaliz Espinosa en *...zoommm. textos biónicos...* (2007, en edición electrónica; 2009 en edición impresa) o Ana Romaní con *Estremas* (2010).

No afrontar de manera dinámica la cuestión conceptual significa limitarse a leer de manera incompleta dentro del marco normativo, o circunscribirse al estrecho binomio centro/margen que no siempre es suficiente. Sin las herramientas epistémicas adecuadas no es posible abordar la descripción rigurosa de estos materiales literarios, por eso se necesitan conceptos dinámicos que se deben redefinir históricamente y que no se puedan importar y exportar impunemente. Manifiesto mi extrañeza ante los abundantes resúmenes sobre la teoría y crítica literaria feministas como discurso en progreso en los que se impone como marco hegemónico la historia de la crítica literaria en ámbitos determinados, básicamente norteamericano, inglés o francés. La imposición y confort de estos marcos, considerados como universales, condena al resto de casos a jugar con desventaja, reduciéndolos a

lacerantes casos de feminismo tardío en los que no se tiene en cuenta la necesaria contextualización histórica, cuando no su invisibilidad fuera de su propio ámbito. E insisto en la necesidad de localizar y contextualizar históricamente. Frente a una crítica literaria feminista concebida en abstracto, defiendo una crítica localizada, que participa de unas condiciones históricas determinadas, que practica una lectura que tiene en cuenta el contexto y ofrece, por lo tanto, mayores posibilidades de operar transformaciones.

Precisamente desde esta posición actuó la crítica literaria feminista gallega desde los años 80. Se practicó de manera expresa lo que se podría denominar una crítica cómplice, militante e ideológica, y, en mi opinión, se supieron desarrollar con eficacia estrategias que suministraron argumentos al propio debate sobre la nación. El imaginario nacional, por su parte, incorporó en los últimos años la cuestión de la diferencia sexual no solo como factor formante de la tradición moderna sino con las aportaciones que en tiempos de posmodernidad hizo la escritura violeta, hasta el punto de convertirse en un elemento que explicita la diferencia nacional en términos de innovación y adecuación a los presupuestos ideológicos vigentes, con una incorporación más activa de la consideración de las mujeres y de sus producciones. Como ya afirmé en trabajos anteriores, la actual legitimación violeta se fundamenta en la tradición y en la necesidad de diferenciación, de singularización. En primer lugar se acudió a la reapropiación de Rosalía para autorizar una escritura gallega de las mujeres no marginal, y convendría aquí de nuevo subrayar que actuar como *auctoritas* no significa convertirse en modelo literario, porque las autoras gallegas están autorizadas en última instancia por su posición canónica pero no escriben *a la sombra de Rosalía*, es decir, no son meras continuadoras de las interpretaciones establecidas por el discurso hegemónico nacional, y en segundo lugar a la hiperconciencia de carencia del sistema literario

gallego (González Fernández, 2005: 15-16; 2003a). De esta manera se autorizó un espacio para la diferencia sexual que servía al tiempo para justificar la diferencia nacional, y además, aunque parezca una paradoja, contribuyó a dar una sensación de normalización cultural. El siempre polémico Joseba Gabilondo en su artículo “Travestismo y novela terrorista: masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca posnacional” señala que

la cultura gay masculina, aunque no aceptada como dotada de identidad nacional, pasa de todos modos a ser central y admitida como canónica en momentos de transición cultural y política. En tales momentos, lo gay se convierte en uno de los discursos centrales que atiende la necesidad de re-definir las masculinidades postnacionales españolas y sus hegemonías respectivas. (Gabilondo, 1999: 51)

Desde esa misma perspectiva podríamos entender la negociación de la gramática violeta y de las escritoras en los últimos años. La incorporación de las escritoras y de lo femenino en estos últimos años no se realizó desde una simple asunción de la igualdad (por lo demás, inexistente aún ahora) sino como factor de normalización y modernización; visibilizar y explicitar esta incorporación de lo femenino en la identidad nacional permite subrayar en positivo a diferencia nacional. Como muestra, ténganse en cuenta algunos indicadores literarios que cito de manera reiterada: la canonización inmediata de una poeta tan ideologizada como Chus Pato, la asunción de una escritura diferenciada de las mujeres (o una gramática violeta) como elemento renovador fundamental en la poesía gallega, y el ansia de narradoras y de literatura de mujeres (de autoría y temática femenina/feminista) que consiguió éxito de lectura imprevisto con llamado *fenómeno* Teresa Moure. Por tanto, la práctica literaria

construye una gramática violeta, que resulta reconocible desde las producciones de vanguardia hasta las producciones que podríamos encuadrar en el *folk feminism*, una acepción del concepto de cultura popular feminista explicado por Joanne Hollows que puede incomodar, en la medida en que descubre una asunción esencialista (aunque sea de un esencialismo estratégico, retomando la propuesta de G. Spivak) de cierto repertorio feminista, pero que conviene explicitar para no sucumbir al confort de las certezas asumidas de manera acrítica. Naturalmente, ese repertorio feminista folk actúa de manera eficaz como espacio simbólico de la diferencia y de la cohesión de esa comunidad „de mujeres“.

En las versiones feministas de las políticas culturales relacionadas con la segunda definición de lo popular, nos queda lo que podríamos llamar feminismo “folklórico”. En él se privilegian las formas y prácticas culturales femeninas “auténticas” por encima de la cultura popular producida comercialmente y se intenta desenterrar una tradición cultural de las mujeres que ha permanecido escondida, marginada o trivializada por una tradición cultural masculina y/o una cultura femenina “no auténtica”. Estas ideas pueden tomar diversas formas: se ven en la valoración de habilidades femeninas “tradicionales” y “preindustriales” (Hollows, 2005: 23).

Las metáforas ideológicas creadas y dotadas de significado por la teoría y la práctica artística feminista constituyen indicadores reiterados de ese *folk feminism*. Por ejemplo, todo el campo semántico relacionado con el tejer (la mujer y la acción de coser, hacer *patchwork*, hilar, hacer punto, coser las redes) o cualquier otro campo vinculado a otras labores domésticas que tradicionalmente se les atribuye a

las mujeres. Volvamos a los libros del corpus. La cubierta elegida para la edición gallega de *Herba moura* es un *patchwork* en el que abundan los tonos violeta. La imagen contribuía así a presentar la novela como un conjunto de jirones y al mismo tiempo, como la memoria de las mujeres, cosida con su arte(sanía) de costura (coser se convierte en una metáfora femenina del escribir y pensar al igual que el cuerpo reapropiado es la evidencia de la subjetividad). Algo semejante acontece con la otra novela que vino a llenar esa ansia de lectura violeta que también se sitúa desde el título y el color violeta de la cubierta original y acude al incluso campo semántico, *O club da calceta* (2006) de María Reimóndez.

La crítica feminista gallega asumió de manera expresa una posición ideológica ubicada en un sitio de sujeto, en la encrucijada identitaria nación y mujer y desde la década de 1980 se desarrolla en un contexto nacional dominado por la tensión igualdad/reconocimiento que a menudo se explicó acudiendo al término normalidad, un concepto que fue entrando en crisis conforme se diluían los referentes disponibles de la tal normalidad y frente a las certezas del sujeto identitario estático y esencialista se fueron imponiendo otros sujetos más coyunturales y multiculturales. Sin embargo, el marco aún vigente de la quimérica búsqueda de la normalidad en la literatura gallega se basa en una concepción autoafirmativa de la nación que fundamenta su cohesión en un metarrelato nacional en permanente revisión (y ahora estamos viviendo un momento de revisión intenso y favorable a discursos de la diferencia), y, en el caso de la literatura, en un criterio aún vigente, y espero que por mucho tiempo dada la mala salud social de la lengua, el llamado criterio filológico, o monolingüismo en gallego.

2.2. Visibilidad, polémicas, silencios...

En el *Anuario de Estudos Literarios Galegos 2006* se recoge en un artículo polémico e interesante de Helena Miguélez-Carballeira (2006), detallado, documentado y libre de ataduras. Allí pone en evidencia que algunos de los factores que contribuyeron a la calurosa recepción y valoración de *Herba moura*, la novela de Teresa Moure, que se convirtió en un verdadero fenómeno editorial tienen mucho que ver con la especificidad propia del sistema literario más que con una propuesta literaria realmente innovadora. Esta novela, no se olvide, enseguida consiguió la condición de fenómeno editorial en aquel año aunque ya Dolores Vilavedra (2005) lanzaba un aviso en su panorámica anual de narrativa y decía:

O que acontece é que con ambas, coa novela e coa súa autora, sucedeu algo moi pouco habitual na literatura galega, e que desde logo era a primeira vez que sucedía cunha muller, e é que se desbordaron as canles polas que adoita discorrer o río manso da literatura galega e chegaron a leiras ermas que reviviron porque se identificaron (ou non) cunha voz. Fainos falla un chisquiño de perspectiva temporal para podermos analizar a recepción de *Herba Moura* pero, cando o fagamos, será toda unha lección verbo das nosas peculiaridades como sistema literario. (Vilavedra, 2005: 169)

La novela fue, ciertamente, un fenómeno imprevisto pero en esos años aparecen algunos indicios que evidencian un ansia de escritoras. Hacía algunos años que el premio Xerais parecía buscar narradoras, o, para hablar con mayor precisión, ya que el premio se concede bajo plica, parería buscar “narrativa de mujeres”, lo que vendría a

confirmar lo dicho sobre la existencia de una moda literaria. A partir de 2001, el año siguiente a la publicación de la antología *Narradoras*, no sólo se premian por primera vez originales de escritoras, sino que se empiezan a premiar de manera continuada: *Teoría do caos* de Marilar Aleixandre en 2001, *Concubinas* de Inma López Silva en 2002, *Herba moura* de Teresa Moure en 2005 y *Cardume* de Rexina Vega en 2007¹⁰. Además, en los años 2002 y 2003, en los que se está viviendo un momento de crisis del libro gallego, se detecta una apuesta por parte de las editoriales para demostrar la renovación de su catálogo acudiendo a la visibilidad que otorgan las escritoras, especialmente las más jóvenes y menos conocidas. La diferencia sexual se incorporó, por tanto, como estrategia editorial (González Fernández, 2003b: 119). A modo de ejemplo, y en el ámbito poético, en 2003, Xerais abrió su colección Poesía con (*Cito*) de Emma Couceiro y Galaxia reabría su colección Dombate con *O libro da egoísta* de Yolanda Castaño, un éxito de ventas en el momento de su publicación que, contra lo que es habitual en ese género literario, enseguida se traduce al español (*El libro de la egoísta*, Visor, 2003). En 2005, año de publicación de *Herba moura*, aparecen algunos títulos relevantes que subrayan la escritura comprometida de las mujeres en el ámbito del ensayo, la traducción y la creación que acompañan esa mayor visibilización social del femenino, las mujeres y el feminismo. Sorprendentemente parece dominar una suerte de omnipresencia, de extraordinaria visibilidad de la perspectiva feminista (o en su defecto la autoría femenina) en la colección de Ensayo de la Editorial Galaxia. Me estoy refiriendo a

¹⁰ Por otra parte, hace falta tener en cuenta que los premios de las editoriales permiten acceder a originales que, aunque no resulten premiados, acaban por publicar.

los dos ensayos que publica la propia Teresa Moure, *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade* y, singularmente *A palabra das fillas de Eva*, provocadoramente feminista, situado en el llamado feminismo de la diferencia, y una recopilación de ensayos de María do Cebreiro Rábade Villar, *As terceiras mulleres*, por non citar otras obras de creación publicadas en la misma editora, o la traducción de una novela con mucha enjundia violeta, *A Mennulara* da Simonetta Agnello Hornby, que había recibido el Premio Novela Europea, además de títulos de creación de Lupe Gómez, Anxos Sumai o Elvira Riveiro. No es preciso hacer el recuento cuantitativo para concluir que esa visibilidad no se sostenía en los números sino en la quiebra normativa que suponía una propuesta literaria diferenciada.

Herba moura, la segunda novela de Teresa Moure encontró, por tanto, un horizonte lector dispuesto a ese feminismo de la diferencia que, sin embargo, no dejaba indiferente a las diversas parroquias feministas y fue el punto de partida para diversas polémicas, especialmente en internet, donde se mezclaba la valoración sobre la novela, la figura autorial, el sujeto político que se proponía y diversas consideraciones sobre las mujeres y el género, por más que la autora, en una entrevista extensísima en *Protexa*, negó que hubiese sido tan debatida (Cid, 2007: 4). En medio de aquella intensa y ácida polémica, me pareció oportuno intervenir con una “Anatomía de tanta visibilidade das mulleres en literatura” (González Fernández, 2006), en una mesa que tuvo lugar en la Fundación Luis Seoane, en la que también participaba María do Cebreiro, para evidenciar que la disputa estaba girando alrededor de la irrupción no controlada de una figura autorial de mujer autoafirmativa y de un sujeto feminista. Mas el debate no acababa ahí porque coincidió con la polémica que abrió el caso Yolanda Castaño vs Aduaneiros sen Fronteiras. La poeta, posiblemente la de mayor proyección exterior de su promoción, basó su proyecto creativo en la construcción de

un yo autorial performativo provocador que no dejó indiferente ni al mundo literario (parte de la polémica se puede seguir en Rábade Villar 2008: 103-105) ni a las parodias misóginas¹¹.

Existía, por tanto, una singular visibilidad de las escritoras y de sus producciones diferenciadas, y había también una singular unanimidad en la acogida de determinados textos tanto por parte de las lecturas populares como de la crítica. En el artículo de Helena Miguélez-Carballera, en el que hace una radiografía detallada del fenómeno Teresa Moure poniéndolo en comparación con lo que había acontecido en las décadas anteriores, pone el dedo en la llaga cuando concluye:

O feito de que case de xeito unánime se cualificase (e maquetase) a narrativa de Moure como anovadora failles pouca xustiza ás escritoras que, como Queizán, asumiron a tarefa solitaria e custosísima (mesmo a nivel persoal) de artellar nos seus propios escritos o feminismo necesariamente confrontacional e rabudo que requiría o momento. [...] Poderíase conxeturar, e abrimos deste xeito un vieiro para novas pescudas arredor do sistema cultural galego, que a verdadeira novidade do chamado “fenómeno Moure” non

¹¹ En 2007 tuvo lugar el caso Aduaneiros sen Fronteiras, un portal web satírico que caricaturizaba a la poeta basándose en su imagen autorial como poeta frívola. Esto desató un durísimo debate en los foros que llegó a extremos insultantes, por lo que la escritora emprendió acciones judiciales. Parte de la polémica se puede seguir en Rábade Villar (2008: 103-105). En otros foros web tuvieron lugar corrosivos debates que implicaron a las escritoras Teresa Moure, a propósito de una entrevista suya en *Vieiros* en 2006, y en 2008 con María Reimóndez, quien también inició acciones judiciales, en su caso en defensa de una práctica no sexista de la traducción que divergía de los criterios de la editorial (Castro, 2009).

foi o produto literario en cuestión, daquela, senón o feito de que, agora si, o sistema semellaba estar preparado para o debate aberto e articulado sobre cuestións de xénero, como o chisqueiro que prende no terceiro ou cuarto chispazo. (Miguélez Carballeira, 2006: 84).

Este acuerdo, esa defensa de las obras y el silenciamento de críticas negativas que podían surgir de posiciones muy ideologizadas, responde, sin duda a una complicidad pactada de manera tácita entre las posturas feministas y la industria editorial en una coyuntura en la que se buscaban nuevos perfiles lectores. Así se conseguía la visibilidad, reconocimiento y difusión para la escritura de las mujeres que venía reivindicando desde había años el feminismo, y que, en el caso de *Herba moura*, se concretaba en una propuesta feminista no etnocéntrica, lo cual venía a refrescar un imaginario femenino nacional –casi una iconografía– esencialista y conservador que no suministraba modelos de feminidad positivos, afirmativos y emancipados para las lectoras contemporáneas. Por otra parte la industria editorial, alimentando la moda literaria violeta, quería atender y fidelizar ese segmento lector interesado en leer historias en las que se recogiera la experiencia autoafirmativa de las mujeres narrada por ellas mismas. Eso habría de tener consecuencias en la renovación del imaginario nacional, que la crítica ha (hemos) explicado como un factor de renovación y necesario *aggiornamento* de la literatura gallega, así como la superación de ciertos prejuicios etnocéntricos, internos y externos. Ha (hemos) defendido, por tanto, la incorporación de los discursos de género en el consumo popular, en los premios y la capacidad de las autoras para ofrecer modelos literarios que renuevan la escritura en su conjunto, sobre todo en la poesía (Chus Pato sería en este género la autora que focaliza la idea de renovación integral de la materia poética).

2.3. ... e interrogantes

Nos referimos a una complicidad tácita pero hay que abrir interrogantes que no se pueden obviar a la hora de entender silencios y complicidades. Reparemos en el contexto cultural e identitario gallego:

- ¿ Cuántas mujeres ejercen de manera continuada su labor crítica?
- ¿Tienen una posición autónoma como tales críticas, o forman parte al tiempo de otras estructuras como editoras, revistas, o estructuras relacionadas con la promoción, traducción o desarrollo de entornos feministas?
- Incluyendo a críticas y críticos, ¿cuál es la capacidad de influencia de la crítica feminista, o filofeminista, en Galicia?
- En la actualidad, ¿el sistema literario reconoce la producción literaria de las mujeres? ¿Qué mecanismos de nivelación usa?
- ¿Cómo participa la literatura feminista y la literatura de mujeres en el proceso de redefinición identitaria nacional desde 2006? ¿Cómo se ha visto afectado por las políticas desarrolladas por los distintos gobiernos de la Xunta de Galicia?

Reparemos ahora en los espacios de debate feminista:

- ¿Ha llegado el momento de superar la *irmandade* (o sororidad, o *sisterhood*) que fortaleció de manera singular en Galicia el desarrollo de un espacio literario para las mujeres y un cambio en la *gramática*?
- La reducida presencia de escritoras en todos los géneros literarios, ¿está creando en la práctica una asignación de roles de sexo a los géneros literarios? ¿La LIJ sería entonces el espacio

literario que tradicionalmente se ocupa de la construcción social de los valores de la igualdad que se prolonga, tardíamente en la narrativa, como género popular, mientras que la poesía vendría a ser el laboratorio de lenguaje/identidad?

- La capacidad significativa de algunas escritoras para generar modelos literarios innovadores, un cierto reconocimiento por parte de premios e instituciones y el aumento de la lectura popular, especialmente en la narrativa, ¿permiten constatar que la literatura de mujeres pasa del margen al centro? A pesar de haber conseguido una cierta autoridad, ¿se puede/se debe celebrar la normalidad de las escritoras y de las escrituras feministas en el contexto gallego?
- ¿Cuál es el papel que desempeñan los soportes no impresos, como el entorno digital y la oralidad/performance, en esa coyuntura de innovación/reconocimiento de la creación de las mujeres?

En una intervención tan posicionada como la que he expuesto en este texto, parece posible substituir las preceptivas conclusiones por una desiderata. Françoise Collin, en el artículo ya citado, señala cuales son, en su opinión, los retos actuales de la escritura feminista:

El feminismo consiste en pensar que, hoy, las mujeres manejan la diferencia que tradicionalmente se les imponía –aunque sigan sin dominarla– y que ahora les toca a ellas definir la inscripción en esta diferencia: la intensificación o la reducción de lo que denominamos femenino [...] no es tanto la expresión de algo dado como una opción. Y las opciones son diversas, incluso para las mujeres: la homogeneización sexuada, el mantenimiento de la dualización, la feminización de la sociedad son tan sólo algunas de las

estrategias feministas que se articulan al abordar estos problemas. Desde esta perspectiva, la pregunta: “¿escribes como mujer?” significa: como negocias tu posición como mujer y tu experiencia femenina en tu escritura. (Collin, 2006: 179)

Pero como esta escritura se desarrolla en un contexto nacional singular, no se puede olvidar que se trata de una práctica localizada en una encrucijada identitaria, y que, en consecuencia, esta identidad emergente se inscribe en una identidad también inestable. Precisamente la filósofa María Luísa Femenías, pensado en las identidades sociales en América Latina, propone un planteamiento abierto de las identidades multiculturales inestables que se puede aplicar al triángulo formado por la literatura, las escritoras y la nación.

Sujetos de identidad precaria, relacional y factibles de resignificaciones constantes promueven procesos relacionales abiertos e inacabados, siempre contingentes y transitorios. Porque existen constantemente juegos de re-conocimiento y de negociación, las identificaciones y los significados no están rígidamente delimitados y guardan positivamente espacios de indeterminación y ambigüedad; de identidades posibles y resignificables en el contexto de prácticas sociales y culturales también cambiantes. La iteración de las prácticas produce a consecuencia tanto del efecto del equilibrio inestable como el efecto de coherencia, facilitando otras formas posibles de articulación social más flexibles [...]. Mujeres diversamente posicionadas pueden abrir relaciones empíricas dinámicas entre distintos tipos de libertad reforzando su importancia conjunta y valorando positivamente el papel de la agencia que ejercen. (Femenías, 2004: 86)

Negociar la posición como mujer ante la escritura y crear prácticas literarias relacionales y cambiantes resulta mucho más incómodo de gestionar desde una crítica ideológicamente ubicada del que podría parecer. A pesar de la aceptación aparente del monstruo de Frankenstein conceptual mujeres/femenino/feminista, en mi opinión la crítica literaria feminista en Galicia sigue en la cuerda floja. Una cuerda que está amarrada a dos postes: el de la estrategia y lo de la subversión.

El poste de la estrategia amarra la crítica a la negociación para conseguir que las mujeres se conviertan en autoras y adquieran autoridad, como defiende Françoise Collin (2006: 184) y, añadido, que se haga desde la constatación de la heterogeneidad de las escrituras violetas en el contexto cultural gallego para romper con la consideración de lo femenino como alteridad tópica y previsible y potenciar espacios para la publicación y el reconocimiento. Se trata, por tanto, de continuar el camino abierto desde los años 80, con el “Yo también navegar” de Xohana Torres.

El poste de la subversión, sin embargo, implica una mirada crítica hacia la producción de las mujeres y su inscripción en el mercado y en las instituciones literarias, pendientes siempre de ver como el paraguas totalizador quiere nivelar las nuevas propuestas. La crítica literaria feminista en Galicia está obligada a resolver continuamente su implicación en la gestión de la diferencia y la negociación. Frente a la preceptiva crítica y creadora feminista es posible articular una gramática violeta que se proponga como una autoafirmación de identidad, pero también como una quiebra con los modelos. Las prácticas inestables de las mujeres producen singularmente un efecto de coherencia no solo desde la perspectiva de género sino también desde la perspectiva nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAR CENDÓN, M. (2000), “Escritoras dramáticas gallegas: dos propuestas subversivas”, en I. M. Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. Vol. VI, Barcelona, Anthropos, pp. 219-236.
- BLANCO, C. (1999), “Sexo y nación en Rosalía de Castro” en J. Sabadell Nieto (ed.), *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*, Madrid, Júcar, pp. 48-70.
- CASAS, A. (2003), “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”, *Interliteraria*, 8, pp. 68-97.
- CASTRO VÁZQUEZ, O. (2009), “El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de O curioso incidente do can á media noite”, *Quaderns: revista de traducció*, 16, pp. 251-264.
- CID, X. (2007), “Teresa Moure. A tenrura é un valor profundamente revolucionario”, *Protexa*, 3 2-7.
- COLLIN, F. (2006), “El sujeto y el autor. O el acto de escribir como acto universal”, M. Segarra (ed.), *Praxis de la diferencia*, Barcelona, Icaria, pp. 171-186.
- FEMENÍAS, M. L. (2004), “Sujetos multiculturales y las políticas de la diferencia”, en F. Birulés & M. I. Peña Aguado (eds.), *La passió per la llibertat. Acció, passió i política. Controvèrsies feministes. Homenatge a Maria Aurèlia Capmany*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 75-88.
- GABILONDO, J. (1999), “Travestismo y novela terrorista: masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca posnacional”, *La Balsa de la Medusa*, 49, pp.45-76.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2003a), “Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais” en B. Fortes (coord.), *Escrita e*

- mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*, , Compostela, Sotelo Blanco, pp. 45-60.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2003b), “A poesía nos anos 2002 e 2003. Sobre crises, autoras e unha certa tendencia á institucionalización”, *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, pp. 115-122.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2005), *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*, Vigo, Xerais.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2006), “Anatomía de *tanta visibilidade* das mulleres na literatura”, *Madrygal*, 9, pp. 69-72.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2007), “A resistencia é proceso de creación”, *Grial*, 175, pp. 123-124.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2008), “Encrucijadas identitarias gallegas y el laboratorio del lenguaje”, en M. Palacios González & H. González Fernández (eds.), *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*, A Coruña, Netbiblo, pp. 29-48.
- HOLLOWS, J. (2005), “Feminismo, estudios culturales y cultura popular”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 11, pp. 15-28. [Traducción de capítulo II de: *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University Press, 2000]
- JULIÀ, L. (2008), “Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació de la literatura catalana actual”, *Literatures*, 6, 2a. Época, pp. 9-27.
- LÓPEZ SILVA, I. (2007), “Escritoras e personaxes, directoras e actrices: as mulleres no teatro galego contemporáneo”, en H. González Fernández & M. X. Lama López (coords.), *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003, Sada, Ed. do Castro/ AIEG, 2, pp. 191-200.

- MARTÍNEZ, I. (2007-2008), “Iolanda Zúñiga e Anxos Sumai. Dúas narradoras no albo”, *Protexa*, 5, pp. 2-5.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H. (2006), “Inaugurar, reanudar, renovar: A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 72-87.
- NICHOLS, G. (1995), “The Construction of Subjectivity in Contemporary Women Writers of Catalonia” en J. Colmeiro, C. Dupláa, P. Greene, J. Sabadell (eds.) *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, , Hanover, Dartmouth College, pp. 113-126.
- OLIVEIRA, V. (2007), “Dobao adaptará *O club da calceta* de María Reimóndez”, *Galicia Hoxe*, (21 dec).
<http://www.elcorreogallego.es/index_2.php?idMenu=86&idEdicion=737&idNoticia=245582>
- PIQUER, E. (2006), “Som animals passionals”, *Avui* (15 set), 37. [Entrevista a Teresa Moure]. Disponible en línea.
<<http://paper.avui.cat/article/cultura/82468/som/animals/passionals.html>>
- RÁBADE VILLAR, M. do Cebreiro (2008), “Nuestro cuerpo es un campo de batalla. El sentido político de la poesía gallega escrita por mujeres” en M. Palacios González & H. González Fernández (eds.), *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*, , A Coruña, Netbiblo, pp. 99-108.
- SUMAI, A. (2008), *Deus está de vacacións*, supl. Textos 53, *Revista Galega de Teatro*, 56.
- VIEIROS (2006), “*O club da calceta*, de María Reimóndez. ‘Existen redes de solidariedade moi fortes entre as mulleres, pero invisibilizadas’”. *Vieiros* (28 nov). Consulta: 11 marzo 2009. <http://www.vieiros.com/nova/54219/existen-redes-de-solidariedade-moi-fortes-entre-as-mulleres-pero-invisibilizadas>

- VILAVEDRA, D. (2005), “Atopando o seu espazo. Narrativa do ano 2005”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 168-173.
- ZAVALA, I. M. (coord) (2000), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. Vol. VI, Barcelona, Anthropos.