

DENTRO E FÓRA: A NARRATIVA DO ESPAZO E DO CORPO NA OBRA DE CATRO AUTORAS GALEGAS

M.^a DOS ANXOS GARCÍA FONTE

Investigadora independente

RESUMO: Partindo da obra narrativa de catro autoras da literatura galega do último terzo do século xx, M.^a Xosé Queizán, Margarita Ledo, Xohana Torres e Úrsula Heinze, séguese a pegada dunha especial poética narrativa arredor dos conceptos de espazo e corpo. A construción simbólica do espazo en relación ao corpo na narrativa vai intimamente ligada á necesidade de expresar unha nova mentalidade que acompaña a irrupción das mulleres e dos homes non heterosexuais como protagonistas no espazo público e na literatura en Galicia.

PALABRAS CHAVE: espazo, corpo, intimidade, identidade, sexualidade, narradoras galegas.

INSIDE AND OUT: NARRATIVES OF SPACE AND THE BODY IN THE WORK OF FOUR GALICIAN WOMEN WRITERS

ABSTRACT: This article follows the traces of a special poetic narrative in the concepts of space and the body in four Galician women writers of the last third of the twentieth century: M.^a Xosé Queizán, Margarita Ledo, Xohana Torres and Úrsula Heinze. The symbolic construction of space in relation to the body in narrative is closely linked to the need of expressing new mentalities. These accompany the emergence of women and non-heterosexual men as protagonists in the public sphere and in Galician literature.

KEYWORDS: space, body, privacy, identity, sexuality, Galician women writers.

INTRODUCCIÓN

O obxectivo deste artigo é facer unha aproximación descritiva e interpretativa ao simbolismo da dinámica espazo-corporal na narrativa feminina galega a través dalgunhas obras de M.^a Xosé Queizán, Margarita Ledo, Xohana Torres e Úrsula Heinze, catro escritoras fundamentais na normalización da narrativa feminina galega durante o último terzo do século xx. A importancia con que este aspecto aparece tratado en todas as autoras non é allea ao feito de que, nos anos en que se escribiron as narracións analizadas, a tradicional separación do público e do privado, así como o espazo físico e social asignado ás mulleres, estaba a experimentar cambios profundos que se poden resumir no fa-

moso lema reivindicativo da chamada segunda onda feminista: «o persoal é político». En Galicia estes cambios sociais, que viñan producíndose no mundo occidental paulatinamente desde moito antes, experimentan un significativo avance no período histórico que coincide co final da ditadura franquista e a instauración dun réxime constitucional parlamentario. A aceleración do proceso de visibilidade pública das mulleres desde finais dos anos 70 ten o seu correlato na aparición dunha importante narrativa feminina, fundamental para entender a renovación formal e temática que experimentará a narrativa galega destes anos. A experiencia do espazo desde unha intensa conciencia corporal de personaxes femininas, masculinas homosexuais ou transexuais, constitúe unha das achegas máis notábeis ao repertorio da narrativa galega de fins do século XX por parte das autoras estudadas.

Os límites entre espazos diferentes asignados na vida social e na vida íntima ten repercusións na construción da subxectividade e esta vai intimamente ligada ao xénero e á división de funcións e espazos que implica. En termos xerais, poderíase dicir que as orixes da nosa cultura aséntanse na división do traballo/función e a asignación de diferentes espazos para homes e mulleres. A organización simbólica baseada nestas premisas, que demostrou unha extraordinaria resistencia e capacidade de adaptación xeográfico-cultural e cronolóxica, deu como resultado unha subxectividade diferenciada, masculina e feminina. As experiencias corporais e espaciais de homes e mulleres son diferentes desde o inicio da socialización e, lóxicamente, a súa construción individual e colectiva tamén o será (Vélez Bautista 2005: 151).

De acordo con isto, pátense dunha escolla de secuencias onde se aprecia claramente a importancia da elaboración literaria do espazo en relación ao corpo nas obras narrativas do corpus analizado: *Adiós María* (1971) de Xohana Torres, *Mamá-Fe* (1983) de Margarita Ledo, *A semellanza* (1988) e *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000) e o relato «As botas» (1990) de M.^a Xosé Queizán e *Confidencias* (1992), *Culpable de asasinato* (1993) e *Polas rúas de Padrón* (1994) de Úrsula Heinze. Ao longo do artigo, onde se van organizando as secuencias seleccionadas en temas e motivos comúns seguindo unha lóxica de círculos concéntricos desde dentro a fóra, do máis íntimo ao máis exposto publicamente, propónse unha análise e interpretación do rendemento da combinación dos conceptos *espazo* e *corpo*.

OS ESPAZOS RECÓNDITOS

No interior do interior, veladas ao contacto diario ou á curiosidade ocasional de persoas alleas, sitúanse as estancias que gardan algún tipo de información reservada. Trátase de lugares onde se almacenan cousas ou se realizan rituais capaces de evocar dor ou producir vergoña, en xeral relacionados con accións ou procesos protexidos polos tabús sociais como a morte ou o sexo. É o extremo, xa marxinal, do espazo íntimo, que se afasta voluntariamente da cotidianeidade relegado á escuridade dun almacén doméstico, ou involuntariamente aos recunchos difusos da memoria. Neste caso estarían o cuarto escuro da casa da protagonista de *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), Charo Santoro, e o bodegaute da casa de María, a narradora protagonista de *Adiós María* (1971).

En primeiro lugar analizaremos a habitación que Charo Santoro converte nun «burato negro» dentro da súa propia casa, onde vai arrombando todos os vestixios dos pais ata merecer o nome de «museo dos antepasados». No cuarto gárdase non só o pasado persoal e familiar da protagonista (todo aquilo que exhibían os pais con ansiedade no balcón durante a procesión do Cristo da Vitoria), senón tamén a época histórica en que transcorre: o franquismo.

O conxunto do balcón erguíase cando pasaban as autoridades, civís e eclesiásticas, o bispo, a representación da corporación municipal co alcalde á cabeza e, incluso, algún ministro do Estado ao que lle coincidira veranear pola zona. Nese momento [...] Charo notaba unha tensión especial na nai, unhas palpitations que golpeaban as súas costas apoiadas no peito, e un envaramento, máis pronunciado aínda do habitual, no seu pai (Queizán 2000: 103-104).

O contraste entre o balcón e os signos que exhibe, a parte da casa que sae ao espazo público da rúa para intervir nel, e o cuarto escuro que agacha eses mesmos signos é unha nítida metáfora espacial do cambio que se produciu no contexto social e político e no interior psíquico da protagonista entre as dúas escenas. Charo Santoro sabe que, sen unha radical reorganización do seu espazo íntimo, non chegará a facerse dona da súa vida. Por iso, os obxectos significativos de toda unha época, ligada aos seus pais e ao franquismo, están agora desactivados na escuridade pechada, aínda que conservan o seu potencial evocador. Charo sabe que «abrir aquela porta era como abrir a gaiola onde estivese recluído un animal salvaxe. Saltaríalle enriba unha fera con

poutas fascistas. Medrara con esa fera noxenta axecendo ao seu redor» (Queizán 2000: 109-110). «Recluír o animal salvaxe» na gaiola escura supón rachar con esta herdanza ideolóxica represiva simbolizada na rixidez dos corpos paternos.

Como se dixo, dentro desta categoría dos espazos-almacén pódese contemplar o bodeguete anexo á casa familiar de Cantador en *Adiós María* de Xohana Torres. É o refuxio de María, ou Maxa, autoexiliada da casa onde a avoa a castigou con dúas labazadas. Este espazo secundario do ámbito doméstico préstase ao dominio escrutador da protagonista: «Na casa nunca podo revolver, a avoa non me deixa, todo debe andar polas súas mans e así nos vai. Reviso toda esta metralla, o que cabe nun bodeguete tan pequeno, as sacas de patacas, latas, boliches de gaseosa, xergón metálico, repisa, aramio, un espello roto» (Torres [1971] 1989: 168). Entre os obxectos que inspecciona, Maxa atopa, sen quere-lo, un desolador monumento á memoria da irmá confeccionado con roupas que cubriron o seu corpo vivo e adornos que engalanaron os seus restos mortais.

No fondo da artesa hai un paquete moi preparadiño, que será, quen o poría con tanta piola, dentro, ai Dios precisamente hoxe, neste día, dentro, dous traxes da Solé entre unhas flores murchas, as fitas negras da coroa do enterro con letra dourada «A Soledad tus padres no te olvidan» todo cheirando a morto, a balor, que tristura, o que me faltaba, para que me meto onde non me chaman, enriba do que teño.

.
(Entón pareceume que a miña irmá estaba asexándose dende o centro das flores, exactamente no lugar das sementes podres e tireinas) (Torres [1971] 1989: 169).

O vento, que entra por algún dos ventanucos, leva as flores «voando deica o xergón metálico» e faille sentir o alento da morte «a morte cubríame xa toda, pálida, coa boca aberta como dando a entender que morrera desexando falar». O espectro da irmá protesta pola profanación da súa tumba doméstica. Maxa enfróntase á presenza fantasmal e arreda de si os despoños mortuorios que se activaran a través do máis alá do espello, do espello roto (García Fonte 2010).

Queridos ou odiados, os obxectos persoais dos seres que tanto Charo Santoro como Maxa perderan, son arrombados á escuridade dun cuarto privado, afastados da luz e das olladas indiscretas. Os novos propietarios evitan desprenderse totalmente destes restos, pero mantéñenos desactivados na escuridade do encerro. Son incompatíbeis co mundo dos vivos, coa luz e o aire (chei-

ran a morto, a balor) e ameazan o equilibrio de quen se enfronta a eles mesmo desde o seu confinamento.

Nos dous casos analizados a existencia destes espazos reservados é compatíbel cun comportamento social normal e mesmo podemos interpretar que eses cuartos contribúen a facer posíbel a superación de traumas psíquicos e o retorno á normalidade. Porén hai ocasións en que estes espazos reservados serven de acubillo a condutas desviadas e asociais. É o caso da cámara secreta onde Antonio, un dos personaxes principais de *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), garda as evidencias da inclinación pedófila que ten como obxecto a filla adoptiva:

Cando a nena empezou a medrar, Antonio pensou que era perigoso seguir coas sesións de fotos na casa, así que dispuxo un cuarto de revelar na fábrica, ao lado do seu despacho, e outro cuarto de estudio para as sesións fotográficas. Alí tiña tamén unha pantalla para visionar as diapositivas e unha caixa forte onde gardaba os orixinais. Cando remataba o traballo e a secretaria e o resto dos empregados marchaban, Antonio quedaba no despacho e entraba na cámara oculta para recrearse vendo as fotos de neno. María a gatas, un primeiro plano do cuño, María abrindo as perniñas e rindo, María metendo un dedo na perrechiña... Antonio masturbábase e alcanzaba un pracer superior a todos os que coñecera anteriormente (Queizán 2000: 24).

Os tres compartimentos da cámara son un auténtico búnker a onde facilmente pode acceder desde o seu despacho, nunha perigosa proximidade entre o espazo laboral, semi-público, e o espazo privado destinado a vicios inconfesábeis. A misteriosa cámara, onde non se permitía entrar nin á señora da limpeza, non gardaba accións, diñeiro nin obxectos de valor, como cren os empregados, senón un sofisticado laboratorio de produción e almacenamento de imaxes pedófilas. Cando María, a filla adolescente de Antonio, se asoma á sala de visionado, atopa un ambiente denso e abafante pola falta de ventilación e a descomposición de fluídos corporais, suor e semen, que delatan a súa función. Neste lugar claustrofóbico agáchase Antonio cando se sente ameazado por María. A súa identificación con ese espazo explíctase nese momento dunha maneira absoluta: o cuarto é unha utopía creada arredor da súa sexualidade perversa; fóra del a existencia non paga a pena e cando decide saír faino como un ser alouleado, desprovisto de razón e vontade.

O DORMITORIO: ESPAZO MÁXICO PARA O RITUAL DOS CORPOS

O dormitorio é o espazo máis cargado de connotacións corporais. Os mobles que gardan nos seus compartimentos roupa persoal, as sabas e colchas marcadas coas súas pegadas, e con elas os olores que impregnan os tecidos e flotan no ambiente, os colchóns e coxíns nos que se imprime unha forma corporal determinada polo peso e o uso continuado das persoas que habitan ese espazo, fan dos dormitorios unha extensión do corpo de carácter metonímico. Así, Charo Santoro, a protagonista de *Ten o seu punto a fresca rosa*, ten unha forte experiencia sensorial ao regresar á súa casa e entrar no dormitorio: «O recordeo de Petra apareceu ao entrar no seu dormitorio. Invadiuna un olor a suor e fluxo sexual e puido ver a Petra, espida, e tocar a súa pel morena de tacto suavísimo» (Queizán 2000: 111). Uxía, protagonista da última novela de Úrsula Heize *Culpable de asasinato* (1993), ten que superar o pudor misturado coa apreñión para entrar no dormitorio dos Becker, o matrimonio anfitrión que os acolle a ela e a Mariñas na súa casa de Alemaña:

Foi todo contento na procura do chándal. Sacouno do armario entre roupa interior con encaixe, vestidos e zapatos.

Nunca entrara no dormitorio dos Becker, tampouco para facer limpeza. Temía ser sorprendida por Willi e, se cadra, non controla-la miña reacción (Heinze 1993: 200).

As roupas íntimas no dormitorio doutra muller falan dos segredos do seu corpo, son parte da maxia sexual que despreza nese espazo e resultan unha ameaza perturbadora para a intrusa que está violando coa súa presenza, o seu tacto, olfacto e vista esta intimidade sagrada: «Había obxectos e pezas de roupa ciscados por todas partes. Tentei tres veces colocalos no armario e na cómoda correspondente, sempre interrompidas pola volta de Willi antes de tempo» (Heinze 1993: 212). Uxía, confinada nun espazo doméstico alleo, nun país estranxeiro, debátese entre os ciúmes e a frustración. O espazo doméstico que lle ofrece Mariñas para iniciar a súa vida en común non é máis que unha habitación na casa doutro matrimonio, os Becker. É imposible organizar un presente e un futuro para a nova parella nun espazo íntimo inzado de marcas corporais doutra muller. Uxía, presa nunha casa allea, séntese desprazada espacial e afectivamente. O dormitorio dos Becker e a roupa de Nati arrecenden a sexo e acenden os impulsos que Uxía debe apagar: «As chambras e as saias

de Nati palpaban a miña desconfianza ó metelas no armario» (Heinze 1993: 215). Evita o contacto coa corporeidade de Nati en van; a xestión da actividade dos corpos que habitan a casa acaba impoñéndoselle como unha obrigación. Malia todas as súas precaucións non pode evitar o poder sexual de Nati impregnando en toda a casa, acentuando o contraste entre a posición dunha e doutra nese espazo.

No conto de M.^a Xosé Queizán «As botas», incluído na colección *Contos eróticos/Elas* (1990), dúas irmás viven practicamente pechadas nunha casa desde a súa infancia. A violencia sempre latente, expresada no «home das botas» que visita a súa nai, é a causa do seu confinamento a un espazo abafante, afastadas do mundo. O espazo fechado e a prohibición de traspasalo mantenas artificialmente nunha infancia que hai tempo que deixaron atrás. A nai, colaboradora da violencia, é desafiada en continuos intentos de apropiarse do seu lugar, metaforicamente o dormitorio:

Imos para o cuarto onde Ela dorme, como o resto das tardes que sae, entornamos as contras e facémonos donas do seu leito. ¡Puah! ¡Puah!, téñolle repulsión. Sempre lle digo que mellor sería deitármonos no cuarto dos dous leitos, coas colchas de seda rosas e enriba as bonecas onde se gardan os camisóns [...]. Mal que ben, con bonecas e todo, mellor sería deitármonos no noso cuarto. Sácame de quicio pero prefiroo a este. Porque este é o terror. Este é a angustia da morte. Mais non me fai caso. Quere aquí e aquí. Forma parte do seu estímulo. Devece por este lugar, o cheiro a Ela, o bafo pesado que sae do colchón do leito grande como iriseira, que ás veces paréceme mesmo vela, rastreira polo cuarto, fantasmal... Son condimentos do seu pracer (Queizán 1990: 51-52).

O sexo prohibido no lugar prohibido é a expresión da vinganza contra a nai dominante aliada dos «homes das botas» que entran nas casas dos arrabaldes para asasinar xente. É tamén o resultado de sentimentos apaixonados contrapostos. As batallas sexuais ás que se entregan as protagonistas no dormitorio materno son a loita encarnizada que se disputa, tamén entre elas, polo posto da nai.

—Déitase con moitos. E ponlles as botas. Gústalle así, coas botas postas. Só así.

—Dis iso porque a odias. —Abanea a cabeza, redicha—. Queres matala. Ben sei que fuches ti. Vin como lle botaches aquilo na sopa. Houbo morrer. [...]

—¿E ti? ¿Cres que non te vexo? Esculcas. Andas todo o día detrás dela. Miras pola pechadura cando se lava no cuarto de baño. Fuchicas na cómoda. Poslle os

suxeitadores. Chéirasilles as bragas no sitio onde están rozadas e destinguidas. Incluso chupas [...]

—Non! —Fai un aceno para determe. Despois volve quedar cos ollos de prato, como unha imaxe fixa.

Non diremos nada. Tampouco do que facemos cando Ela marcha coas botas e nós enredámonos no seu leito (Queizán 1990: 59).

Ocupar o dormitorio e o que contén: obxectos íntimos, roupa, adornos, olores... significa apropiarse do espazo máis persoal de alguén. A nai domina o espazo doméstico e o seu centro neurálxico é o dormitorio: o poder da nai ten que ver co poder do sexo. As fillas, conscientes disto, asaltan o espazo privado da nai para apropiarse do sexo: xa non se trata de saír fóra, senón de gañar posicións dentro. A rivalidade maniféstase entre as conxéneres, cómplices e receptoras da violencia, e non contra «os homes das botas», absolutamente fóra do seu alcance.

A ESCENOGRAFÍA ÍNTIMA DOS ESPELLOS

Dentro dos motivos utilizados na creación de espazos narrativos relacionados coa intimidade cómpre deterse na riqueza significativa dos espellos. O espello é un elemento frecuente no mobiliario do dormitorio; reproduce a imaxe corporal e permite anticipar o efecto do corpo ocupando outros espazos. Diante dos espellos, os personaxes de ficción ensaian na intimidade antes de (re)presentar un determinado papel no espazo público. O espello cumpre unha función indispensable no proceso de autoconstrución de dous personaxes creados por M.^a Xosé Queizán: Juanjo/Rafaela en *A semellanza* (1988) e María en *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000).

A progresiva transformación de Juanjo en Rafaela é o tema da novela *A semellanza*. A evolución do mozo provinciano de boa familia, Juanjo, prodúcese paseniñamente en sesións de autorrepresentación diante do espello. Juanjo xogaba de neno despois do baño coa pintura de beizos para ser «tan guapo como mamá». Despois, na adolescencia, afianza a súa identificación coa nai apropiándose por unhas horas dos seus traxes de gala, o seu perfume, aspirando o cheiro corporal que queda nas súas roupas en contacto co corpo, experimentando coa maquillaxe... toda a sofisticada artillería da femiñidade.

Juanjo aproveitaba a ausencia dos pais para entrar no seu cuarto, abrir o armario da nai e elixir atuendo para empindongarse. Eses momentos eran máis pracenteiros que os paseos cos amigos, as charlas coas rapazas, os guateques... todo. Tiña preferencia polo vestido de festa de Merceditas, de cresatén crema, bordado arredor do amplo escote cunha cenefa de doñas de cristal e un volado pregado terminando a saia. Ao metelo deixábase embriagar polo cheiro, unha mestura de suor, «Maderas de Oriente» e naftalina de estar gardado. O cheiro, agro, case repugnanante, convertíase en aroma excitante na aspiración de Juanjo. [...] Masturbábase contemplándose no espello, poñendo cara de doncela lasciva, compracéndose na boca entreaberta (Queizán [1988] 1992: 47-49).

A atracción sexual que lle produce o corpo da nai, un tabú que non se atreve a violar, faise asequíbel mediante a transformación do seu propio corpo no pretendido corpo da nai. Diante do espello, coa roupa e enfeites da nai, reproduce as fantasías incestuosas. Porén, este xogo na habitación dos pais debe permanecer en segredo, pois é consciente de que constitúe tamén unha violación dos marcos corporais e espaciais que regulan as relacións entre os membros da familia e da propia sociedade, por iso: «Limpaba e ordenaba todo ben para non deixar rastro. Só de pensar que a nai o descubriera, que chegara a saber aquilo, parecía que se lle detersa o corazón co canguelo. Ninguén o adiviñaría» (Queizán [1988] 1992: 47-49).

O espello fai real as imaxes que aniñan nos desexos máis íntimos de Juanjo: amar a Merceditas, a nai, é posíbel para Juanjo porque a recreación que fai de Merceditas non é ela, senón el mesmo disfrazado. O espello abre para o adolescente un campo de probas infinito. No futuro, as sesións especulares serán o preludio de sesións espectaculares nas que irá probando todas as posibilidades da representación do xénero. O xogo de miradas do espello multiplícase agora con varios espellos estratexicamente situados:

Perante o espello do armario, Juanjo iniciaba, parsimonioso, o seu adubío. Ademais deste espello, outros dous, estratexicamente situados no dormitorio, completaban o xogo de miradas necesario. [...]

Todo tiña unha perfecta simetría, disposta como un escenario teatral. Unha xeometría morta. Os obxectos parecían desvanecidos, encantados por ollada de lumia, repetidos no tempo por unha variña máxica, igual que el mesmo, como a propia existencia de Juanjo. A atmósfera pesada, ategada de perfumes, contribuíña á sensación de ensoño, de ritual fóra do tempo, de embruxo. Os espellos multiplicaban e, ao mesmo tempo, immobilizaban o ambiente, puñan os obxectos e as persoas mesmas no plano do irreal, do reflexivo, da miraxe (Queizán [1988] 1992: 121-122).

Pero estas transformacións na maneira de presentar o seu corpo — primeiro limitándose ao uso de elementos externos asociados ao feminino (vestidos, maquillaxe, perfumes, xoias, movementos, maneiras de falar...), despois incidindo máis directamente no propio corpo (tratamento hormonal) e, por último, eliminando cirurxicamente os xenitais masculinos e construíndo uns xenitais femininos — deben ser testadas pola mirada dos outros. Neste hiato é onde todo o proceso fracasa, pois se na intimidade do dormitorio o espello fai reais os seus desexos: «Botouse unha última mirada no espello. Era toda unha muller. Ninguén diría, ao velo, que non o era» (Queizán [1988] 1992: 148), a mirada dos outros non mostra a mesma docilidade: «¡Non es máis que medio muller!, botáballe en cara o mouro, como unha borrifada de desprecio» (Queizán [1988] 1992: 141). Nin sequera despois da drástica operación que o converte en muller os demais están dispostos a aceptala como tal. Para Chicha, a súa amante feminista, tampouco é *realmente* unha muller: «Pero non es unha muller só por teres uns órganos falsos, postizos, correspondentes ao noso sexo. Ser muller é moito máis que tetas, que coxas, que cona...» (Queizán [1988] 1992: 189). A inestabilidade de quen se sitúa á marxe da normatividade sexo/xénero da que falou Judith Butler (1990) fai que sufran vidas «inhabitábeis», sempre pendentes de refrendar o seu xénero diante dos demais, pois, como conclúe Juanjo, xa convertido en Rafaela, «Os gardiáns da orde están en todas partes. Incluso poden chegar a estipular graos de desorden entre os desordenados, categorías entre os marxinaados. En cada ser hai agachado un inquisidor» (Queizán [1988] 1992: 191). Son os ollos vixiantes dos demais, dos gardiáns da cultura, os que rachan o espello de todas as aspiracións, de todos os soños múltiples e diversos a través do xénero dos seres humanos: «Matáronlle a muller, matáronlle o home que levaba dentro. Non era ninguén» (Queizán [1988] 1992: 197) e condúceno, no tráxico final da novela, pola cloaca do río, arrastrado con todas as demais inmundicias (botellas plásticas, pauciños carunchados, unha bola de cristal, espuma fedorenta, excrementos, desperdicios), á morte.

O motivo da procura da identidade no espello atópase tamén na heroína de *Ten o seu punto a fresca rosa*, María, quen acaba sendo vítima propiciatoria dunha rede tráxica de personaxes. María, desde a súa concepción, está destinada a ser para os demais e non para ela mesma. Primeiro, deseñada para rubricar a normativización da parella lesbiana formada por Charo e Petra, despois, cando esta relación rompe dramaticamente, para revigorizar o matrimonio de Lucía e Antonio. A novela preséntanos unha adolescente que esperta no prelude da puberdade cunha conciencia lúcida da súa precaria situación de obxecto

sexual en mans dun pai adoptivo pedófilo. Busca a súa identidade sen ter un modelo no que identificarse. Distanciada da nai, en decidida rebeldía con respecto ao pai e sen relacións significativas cos seus iguais, vólvese cara a si mesma e mírase no espello:

O espello do armario facíalle de visor e nel reproducíase a carne rosadiña e resplandecente como unha garnela sobre o edredón azul. O dedo máis longo introducido entre os labios menores esvarou no interior como unha anguía. [...] ¡Quérete, gózate! Ultimamente ademais de tocarse falaba consigo mesma. Susurrábase palabras excitantes, palabras suxestivas que el non sabía ou non se atrevía a pronunciar. Chegaba a tal identificación con ela mesma que non necesitaba nada máis. El estaba empezando a estorbarlle. Era mellor cando o facía soa (Queizán 2000: 19-20).

Nesta escena, que moi significativamente abre a novela, María non pode máis que reproducir a súa experiencia de obxecto sexual, nesta ocasión ela é, grazas á maxia reflexiva do espello «que fai de visor», suxeito desexante e obxecto desexado. A novela constrúese, pois, de dentro a fóra: desde a privacidade do dormitorio na escena que abre o primeiro capítulo, María prepárase para liberarse do xugo paterno, asumindo en certa medida o seu papel de director de escena e *voyeur*, como demostran as fotografías que ela mesma saca e revela nos espazos públicos: «Eran todas figuras humanas en actitudes habituais, espontáneas, privadas. Persoas collidas por sorpresa ou ignorantes de que un obxectivo as esculcaba» (Queizán, 2000: 11). Ela aprendera a facer fotos co pai e tamén a el lle debía a mirada impúdica que a nai adiviña nela con horror.

Malia a relativa plasticidade do efecto espello, facilmente manipulábel polos desexos de quen se mira nel, temos exemplos en que o espello funciona como un implacábel censor dos desexos do personaxe que se asoma a el. No relato «Tacón-boneca» pertencente á colección *Mamá-Fe* (1083) de Margarita Ledo, o tema narrativo é unha incursión no proceso de pescuda identitaria dun personaxe ambiguo xenericamente, que debe buscar diante do espello e no espectáculo un lugar no que existir. O proceso de cambio vai acompañado de numerosos signos de inestabilidade psíquica e física, que se traducen en frecuentes indisposicións dixestivas e anímicas. Chaman a atención certos detalles do relato como a importancia dos espellos ou a ausencia de portas no ámbito doméstico, de maneira que se presupón sempre unha mirada, propia ou allea, representada na narración por esa voz do *voyeur*-narrador, que teste a existencia do corpo e a súa clasificación dentro dunha escala normativa. Mais a presenza des-

tes obxectos simbólicos vai mudar drasticamente a certa altura do relato, coincidindo coa consecución dunha certa estabilidade afectiva de Trans., o protagonista, grazas á convivencia cun marido. O novo estado afectivo empúxao a realizar cambios tanto no entorno físico da súa vivenda como nos seus hábitos, prescindindo da necesidade da perpetua mirada do *voyeur*-narrador. A nova suposta seguridade empeza a levantar barreiras para protexer a intimidade:

Cásase o trans. Non sabes como dicirme que a miña presenza éche incómoda a miña presenza nesta casa, articulando un discurso sobre o íntimo, amador [...].

Asombroso, trans. Do espectáculo, do tacón-boneca, á kiowa castellana [...].

Quizaves que teña que recoñecer, *amador*, que non asistira endexamais a unha conversión tan pública e tan insólita. [...] da túa sacralización da barriga descompuesta pasache a colocar unha persiana na porta do water e deseguida puidesche substituíla, *contenta*, por unha portiña cos cristais opacos, como dios manda (Ledo 1983: 60-64) (a cursiva é miña).

O narrador ten unha ollada inmóbil, coma a do espello, que contempla os movementos, voltas e caídas dun personaxe altamente inestábel que loita por unha identidade recoñecíbel: «En calqueira horizonte distinguiría o teu movemento circular, trans. Non volverme ver, ó teu voyeur, amador» (Ledo 1983: 68). Mais ten tamén unha ollada marcadamente crítica e mesmo ácida da que necesita liberarse. Poderíase interpretar a separación final, coa marcha do narrador voyeur: «A figura do voyeur caeu fóra do teu universo crítico e de espectador» (68), como o fin do proceso espectacular de transmigración identitaria que xa non necesita a continua avaliación. Sexa así ou non, o relato chega ao seu remate con esta separación, parece que definitiva, entre o suxeito narrador e o obxecto narrado. Na estación ferroviaria dunha gran cidade, ese epítome do espazo público, no medio da confusión que precede á inminente partida do tren, consumarase a ruptura entre Trans. e o *voyeur*-narrador. A historia da pescuda identitaria queda deste xeito diluída na marea humana que circula sen descanso no espazo público das grandes metrópoles, onde os corpos se deixan esvaer no anonimato.

O LIMIAR CRISTALINO

A noción de «dentro» correspóndese coa esfera doméstica, reservada á familia e ás persoas relativamente próximas, e implica fortes relacións de confianza e

dependencia entre os membros que a comparten. O «dentro» doméstico é o punto de referencia básico desde o que se desenvolve o concepto espacial dos nenos. O dereito ao «fóra» cómpre ilo conquistando a medida en que o crecemento e a aprendizaxe permiten aos maiores ter confianza en que non reviste perigo. Nas sociedades tradicionais as mulleres quedaban sempre relacionadas ao «dentro», dedicadas ao coidado da casa e da familia, excluídas da vida política e raras veces autorizadas a aventurarse no exterior absoluto do espazo público sen vixilancia. A conquista do espazo público supón para os rapaces adolescentes a aceptación da súa madurez para a participación política; no caso das mulleres, supón unha conquista histórica moi recente e vai asociada á loita pola súa emancipación desde a Ilustración. Malia todo, aínda hoxe, nas mulleres o paso á madurez non sempre vai acompañado desta conquista do espazo público. Desde este punto de vista podemos interpretar unha escena que se repite de maneira obsesiva na última novela de Úrsula Heinze, *Culpable de asesinato*: a carreira desde o interior da casa cara a fóra á que Uxía, a protagonista narradora, reta ao seu irmán maior. A anécdota remata traxicamente cando el morre desangrado como consecuencia de atravesar a porta de cristal pechada.

Aqueles xogos realizabámoslos de cote no xardín. Hoxe non me explico como me pasou pola cabeza a idea estafalaria de emprender unha carreira desde o interior. Ti, como éra-lo maior, tamén querías se-lo máis rápido dos dous. Se cadra fixéche-lo adrede, traspasa-la porta de cristal correndo. Quen sabe. Non quixeches comentalo despois. Lástima. Quedará para sempre no misterio se víche-la porta ou non (Heinze 1993: 27).

A arquitectura moderna reflicte o cambio de mentalidade que se foi instaurando nas sociedades occidentais no referente á rixida separación espacial que requiría o privado e o público. Se «o persoal é político» as casas construídas seguindo as novas tendencias arquitectónicas eliminan barreiras visuais, no interior e no exterior, e permiten abrir os espazos domésticos e laborais ás miradas de estraños. As cristaleiras que substitúen as paredes exteriores e os espazos diáfanos axudan a eliminar a separación de espazos privados e comúns e, ao mesmo tempo, a entender como un *continuum* sen barreiras físicas as nocións de dentro e fóra dos espazos urbanizados. Porén esta transición na mentalidade vai acompañada de certas incoherencias (uso de cortinas ou outros elementos que funcionan de barreira visual) e certos erros que demostran que a frase «o persoal é político» non funciona aínda dunha maneira total nos comportamentos sociais.

A suxestiva imaxe de «atravesar o cristal» dunha porta correndo ao exterior relaciónase co perigo que axeca aos que pretenden traspasar o cristal-placenta que aílla o ámbito familiar do mundo exterior. O cristal é unha barreira real, pero pode confundirse coa ausencia de barreiras. «Atravesar o cristal» significa traspasar a fronteira que implican todos os ritos de iniciación: do ámbito protexido á intemperie e do descoñecemento ao coñecemento. Uxía anima o seu irmán a saír ao exterior — correr ata o castiñeiro — e mantense á expectativa do que pasa. Anos máis tarde iniciará ela o camiño tendo en conta o risco da morte. A complicidade entre os dous irmáns, máis alá da separación da morte, tamén induce a pensar que entre eles se produce un estado de competencia — de desexo — por asumir o mesmo papel no rito de iniciación. Velaquí o nobelo que debe desenlear Uxía para asumirse como suxeito con todos os seus riscos.

Lembremos tamén como na mesma novela o antagonista, Mariñas, sendo xa un enfermo sen esperanza de curación, expresa o seu desexo de «atravesar o cristal» dun escaparate nunha declaración que causa estupor a Uxía. O «atravesar o cristal» de Mariñas é, pois, un movemento inverso ao que orixina a narración, pero que pode ter idénticas consecuencias: a morte.

Este escaparate semella convidarnos a tomar asento, dixo Mariñas nunha explosión de rara espontaneidade.

Por que non atravesámo-lo cristal?

A frase chocoume. Rebentaba, por dicilo dalgunha forma, o seu marco lingüístico.

¡Meu Deus! Xavi, dicíao sorrindo dunha maneira..., púñame os pelos de punta (Heinze 1993: 242).

As ricas posibilidades semióticas que suxire a utilización conxunta de dous símbolos como son o cristal e a porta¹ convidan a ver na escena reincidente da novela unha alegoría do incesto, unha transgresión intolerábel do tabú que se cobra unha vítima (Xavier, o axente activo) e condena a Uxía (a instigadora, o axente pasivo) a vivir arrastrando o sentimento de culpa pola súa implicación,

¹ «A porta simboliza o lugar de paso entre dous estados, entre dous mundos, entre o coñecido e o descoñecido, a luz e as tebras, o tesouro e a necesidade. A porta ábrese a un misterio, pero ten un valor dinámico, psicolóxico; pois non samente indica unha pasaxe, senón que invita a atravesala. É unha invitación cara a un máis alá...» (Chevalier e Gheerbrant 1986 [1969]: 358-360).

non recoñecida máis ca por ela mesma. Os dous irmáns compiten por ser os primeiros nos ritos de iniciación da puberdade, simbolizados pola porta invisíbel que se propoñen atravesar. Xavier traspasou o limiar entre o descoñecemento e o coñecemento, pero este novo estado, prohibido para el, é a causa da súa morte. Pola contra, Mariñas móstrase disposto a abandonar a vida pública e atravesar o cristal cara á representación do ámbito íntimo (o dormitorio) que se expón no escaparate: o movemento de fóra a dentro que simboliza a morte.

A OBSCENIDADE: A TRANSGRESIÓN DA ORDE ESPACIAL

Os límites entre os espazos privados que protexen o corpo de miradas curiosas e os espazos públicos onde o corpo se exhibe conscientemente na vida social non sempre son respectados nin están claros. A adecuación entre as actitudes corporais e os espazos que lles serven de contexto supón unha longa aprendizaxe para os humanos. En cada cultura hai unhas expectativas de como debe presentarse o corpo nos espazos públicos: como ir vestido, que actividades se poden facer, que movementos se poden realizar, que se pode dicir, en que ton e volume... e a todo isto cómpre engadir diferenzas que teñen que ver co xénero, coa idade e coa clase social. Cando estas normas se rompen, o conxunto da sociedade emitirá a súa sorpresa e disgusto: un corpo que non sabe respectar as normas que rexen no espazo público resulta obsceno. A cámara de María, a protagonista de *Ten o seu punto a fresca rosa*, capta xustamente o obsceno nas fotografías tomadas nos parques da cidade. Esta audacia por parte dunha adolescente escandaliza á nai, Lucía.

Nunca fisgaba nas súas cousas nin inspeccionaba o cuarto da rapaza, pero o outro día necesitou un pegamento de papel e foi á mesa de María para ver se tiña algún. Dentro do caixón estaban unha fotos que non puido deixar de ver. Varias tomas de homes, pais ou avós con nenas. Xogando, dándolles bicos, limpándolles a boquiña manchada, pasándolles a man pola perniña... Parecían fotos inocentes. Pero xunto a estas había outras: unha parella bicábase sentada a cabalo dun tronco deitado e a man do rapaz metíase na entreperna da rapaza. Noutra foto estaba ampliada esa man que se introducía nas nádegas da moza. Uns cans cheirándose e outros copulando eran obxecto de varias tomas con ampliacións de cus caninos e fociños. Aquelas fotos producíronlle unha desagradable impresión e máis por seren feitas por María. Había algo depravado nelas (Queizán 2000. 41-42).

Mergullarse no espazo íntimo doutra persoa permite ver indicios de aspectos dela que normalmente non se exhiben na vida social ou que pasan desapercibidos. Abrir un caixón ou unha porta que normalmente permanece pechada no territorio íntimo de alguén supón en certa medida unha violación da fronteira de seguridade con que nos protexemos da curiosidade allea. A indiscreción da nai espiando os lugares privados fai aflorar unha sexualidade obscena inesperada nunha rapaza tan nova. A indiscreción da filla espiando coa cámara fotográfica en lugares públicos acaba facendo un inventario da obscenidade ligada á actividade sexual.

A mesma Lucía será escrutada polo ollo da filla como un corpo en éxtase mentres interpreta a Schubert no salón da casa. María non dubida en comparar o enlevo expresado polo corpo da nai co arrebatado sexual que ela experimenta na intimidade da súa habitación: «Por que, recapacitaba María, ela necesitaba ocultarse para eses momentos sublimes mentres Lucía tocaba no salón da casa? ¿Por que ese acto, ese furor musical que vai do corpo ao cerebro, como un orgasmo, se consideraba puro, incluso espiritual?» (Queizán 2000: 31). A adolescente cuestiona as normas sociais do espazo, do que se pode e non se pode mostrar no espazo compartido. A inhibición do corpo nos espazos públicos ten que ver coa necesidade de control da identidade que a través del se ofrece aos demais: cómpre xogar co equilibrio entre o que se quere mostrar e o que se debe ocultar. Porén, en moitas ocasións, as emocións corporais, ou simplemente as manifestacións físicas máis primarias, escapan ao control da vontade do individuo. María sente curiosidade polas manifestacións da intimidade que suceden fóra do espazo íntimo, por iso recolle coa cámara todas as transgresións ás normas do espazo público.

O corpo dos personaxes dalgúns dos textos estudados posúe unha irreprimíbel linguaxe sexual, involuntaria: o sangue menstrual, o sangue producido por un embarazo truncado ou o corpo preñado que rebenta as costuras do vestido de noiva, aparecen como motivo dalgunhas das narracións de Úrsula Heinze incluídas en *Confidencias* (1992) e *Polas rúas de Padrón* (1994) onde está moi presente a noción do inmundo asociado ao corpo feminino (Kristeva 1982; Bono 2005). Coa súa «sucia obscenidade» (Heinze 1992: 40) o corpo exhibe a sexualidade de maneira rotunda e acaba impondo a súa verdade a berros. Clara, no relato «Explicacións sexuais» (Heinze 1992: 39-45), reclúese avergonzada na cama ao descubrir a súa primeira menstruación; ten medo de que os demais descubran a inmundicia do seu corpo. A vergoña polo corpo e a sexualidade marcan a protagonista modulando nela un carácter retraído e inseguro. Á curiosidade polo sexo superponse a vergoña e o temor ao rexeita-

mento. Os intentos de Clara por comportarse como unha muller rematan en desastre: unha relación oculta co xefe, un embarazo indesexado e un aborto espontáneo no lugar de traballo, acaban por expoñer á luz pública a escuridade da súa vida privada.

Antonio, que estaba afeito a chegar antes ca nós todos, atopou a Clara inconsciente nunha poza de sangue no chan de pedra da sala. O xefe obrigouno a calar e encargouse do traslado de Clara ó hospital.

Un non cae así como así, ten que haber algunha razón.

E o sangue.

Indisposicións, xa o dixen.

Esta seguro que fixo algo.

Un neno, está preñada.

¿Un neno de quen?

¿Pero está casada?

Non sabían absolutamente nada dela, nunca se molestaran (Heinze 1992: 39-40).

Tanto no caso de Clara como no de Rosa, a noiva do relato «Antes e despois do casamento» incluído en *Polas rúas de Padrón* (1994), o corpo expulsa un feto froito dun embarazo oculto e no medio dunha escenografía dramática en que as heroínas xacen nunha poza de sangue. No caso de Rosa o aborto ten lugar no banquete da súa voda e dáse a entender que é a consecuencia do intento de disimular o embarazo constrinxíndose nun vestido moi estreito. A escena final, coa noiva esvaída e o vestido branco manchado de sangue, parodia brutalmente a iconografía da pureza con que se rodean este tipo de eventos sociais.

Noutras ocasións a obscenidade é produto dun xogo ambiguo entre privado/público, espontáneo/premeditado, que se aproveita para exhibir conscientemente actitudes corporais íntimas. Neste senso encadraríamos as escenas en parques e bares nos que Uxía e Mariñas, protagonistas de *Culpable de asesinato*, teñen os seus encontros: lugares públicos para encontros íntimos onde a protagonista fantasea co espectáculo erótico que ofrecen. O coche é un caso especial dentro desta categoría: trátase dun habitáculo pechado e íntimo, pero que, ao mesmo tempo, circula pola vía pública exposto á mirada dos demais. A posibilidade da posta en escena do erotismo heterosexual no espazo íntimo do coche nun lugar público ten un dobre significado político: por unha parte multiplica a excitación sexual co desafío de «provocar un escándalo público», e por outro pon en valor á protagonista en canto corpo que sabe gozar da súa sexualidade.

No coche parecíame máis emocionante ca en calquera habitación de hotel ou pensión. Quizais era debido á sensación de poder provocar un escándalo público. Se García, Carme, Framil ou Lena se asomasen á fiestra poderíannos descubrir. Seguro que non me consideraban capaz de facer o amor nun coche á luz do día. Estaba convencida de que me tomaban por unha muller reacia a todo o relacionado co sexo. Non me importaba (Heinze 1993: 107).

A ruptura da delgada liña de separación que debe afastar as actitudes corporais no ámbito privado e no público provoca o principio da caída de Juanjo, o protagonista de *A semellanza* de M.^a Xosé Queizán. A pequena cidade provinciana, que serve de marco espacial á primeira parte da novela, tolerara ata certo punto o seu comportamento sexual extravagante, pero non soporta o desafío da exhibición antinormativa: é escandaloso que Juanjo e o seu grupo fagan festas privadas de travestis, e máis aínda que exhiban a súa diversión no balcón e que a prolonguen en locais, desafiando o espazo público da boa sociedade. Malia todo, o colmo da obscenidade, é que Juanjo apareza no seu posto de traballo con restos da caracterización como *drag queen*: «aparecía no Banco cunha pinza esquecida no pelo. Non comprendía o asombro dos clientes cando se inclinaba para coller os cartos. Tiñan que vir os compañeiros a avisalo e había lero para rato» (Queizán 1988: 111).

Despois da detención e do proceso xudicial prodúcese unha contracción da euforia do orgullo gay de Juanjo e os seus amigos: traspasaran a barreira e a sociedade non estaba disposta a consentilo. A mensaxe é clara: a marxinalidade sexual debe manterse confinada dentro duns límites espaciais para non disturbar a orde social. Os corpos que desafían a normatividade espacial e xenérica teñen que constrinxirse de novo ao espazo asignado e renunciar a calquera estratexia de presenza pública que resulte desafiante e perigosa.

CONCLUSIÓN

Podemos falar dunha poética narrativa feminina centrada no espazo narrativo en torno á dicotomía «dentro»/«fóra». Esta dicotomía espacial funciona como un eixo que impón fronteiras políticas ao corpo. Ao mesmo tempo, vemos como as marcas corporais serven para delimitar tamén o espazo íntimo (dentro) e social (fóra). De acordo con isto, arredor dos polos opostos do eixo estruturante corpo-espazo pódense organizar os motivos e escenas narrativas. O «dentro» asóciase aos espazos domésticos entre os que se incluírían, nunha

especial gradación que irá do interior máis radical a áreas que van perdendo o seu hermetismo e abríndose ás miradas alleas: en primeiro lugar estarían os espazos máis íntimos e reservados onde se agacha o que non se pode ou non se quere ver; a continuación aqueles espazos onde o corpo se ispe e onde se realizan certas funcións fisiolóxicas (sexuais, reprodutivas, excretoras) cubertas baixo o espeso tapiz dos tabús. A categoría do «fóra» iríase conformando desde as estancias máis abertas do espazo doméstico (comedor, salón, xardín, balcón), ata o espazo propiamente público das rúas, prazas e locais destinados á vida social en sentido amplo, relacionándose con todos aqueles aspectos humanos que se consideran dignos de ser mostrados aos demais, onde a evidencia de marcas corporais resulta obscena. O «dentro» resérvase á mirada reflexiva do suxeito, que se autoanaliza antes de representar o seu papel fóra. O «fóra» implica a presenza, a mirada e o recoñecemento de outros.

O corpus narrativo estudado é especialmente sutil na elaboración simbólica desta dicotomía, poñéndoa en estreita relación coas marcas corporais que impregnan os espazos e que os personaxes de ficción deben interpretar constantemente. Comprobamos como esta particular narrativa espazo-corporal é capaz de ofrecer unha visión do mundo social e íntimo onde o poder significativo do corpo é o que outorga unha ou outra categoría simbólica aos espazos que habita.

A narrativa feminina galega, escasa ata as dúas últimas décadas do século xx, marcada negativamente por longos períodos de silencio e practicamente ignorada nas historias da literatura (Hooper 2006), consolídase na época da transición democrática, entre os anos 80 e 90, acompañando cambios sociais, políticos e culturais que impulsaron a institucionalización da literatura en galego (González Millán 1994) e a definitiva incorporación da muller ao espazo público (Nash [2004] 2007: 209-229) despois do período de restrición do franquismo.

A importancia do tratamento do espazo por parte das narradoras estudadas fala de maneira elocuente deste cambio crucial para as mulleres que vai do encerro na vida privada á apertura da vida pública e con el de todo o proceso de reelaboración psíquica e corporal que achega, como ben dixo Luce Irigaray: «Un cambio de época esixe unha mutación na percepción do *espazo-tempo*, do *habitar os lugares* e das *envolturas da identidade*» (Irigaray [1984] 2010: 37). Na escuridade e ensimismamento dos espazos íntimos, as mulleres e os seres humanos que quedan fóra do universal da masculinidade normativa prepáranse para transcender os límites espaciais e sociais impostos, ou, dito simbolicamente, para nacer, saír fóra imaxinando e (re)elaborando unha identidade que debe ser contrastada e recoñecida na luz pública mediante os ollos dos outros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONO, Paola (2005). «The Abjection of the Female Body: Hell as a Metaphor for Birth». *CCLCS Research Seminar*, 16th April.
- BUTLER, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain ([1969] 1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA FONTE, M.^a dos Anxos (2010). «Adiós María, a voz sufocada en escritura». *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, 82, 91-105.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1994). *Literatura e sociedade en Galicia*. Vigo: Xerais.
- HEINZE, Úrsula (1992). *Confidencias*. Vigo: Xerais.
- HEINZE, Úrsula (1993). *Culpable de asasinato*. Vigo: Xerais.
- HEINZE, Úrsula (1994). *Polas rúas de Padrón*. Sada: Ed. do Castro.
- HOOPER, Kirsty (2006). «Novas cartografías nos estudos galegos: nacionalismo literario, literatura nacional, lecturas posnacionais». *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, 2005, 64-73.
- IRIGARAY, Luce ([1984] 2010). *Ética de la diferencia sexual*. Castellón: Ellago.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- LEDO ANDIÓN, Margarita (1983). *Mamá-Fe*. Vigo: Xerais.
- NASH, Mary ([2004] 2007). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza.
- QUEIZÁN, M.^a Xosé ([1988] 1992). *A semellanza*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- QUEIZÁN, M.^a Xosé (1990). «As botas». *Contos eróticos/Elas*. Vigo: Xerais.
- QUEIZÁN, M.^a Xosé (2000). *Ten o seu punto a fresca rosa*. Vigo: Xerais.
- TORRES, Xohana ([1971] 1989). *Adiós María*. Vigo: Galaxia.
- VÉLEZ BAUTISTA, Graciela, (2005). «Espacio y subjetividad. Orden social desde lo privado y lo público». *Espacios Públicos*, 8, 15, 150-161.