

Ana Garrido González

Las chicas raras no tienen voz: una interpretación de Adiós María de Xohana Torres

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 21, 183-198

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ana Garrido González
(Universidad de Varsovia)

LAS CHICAS RARAS NO TIENEN VOZ: UNA INTERPRETACIÓN DE *ADIÓS MARÍA* DE XOHANA TORRES

Resumen: La historia de Galicia ha estado tan marcada por las sucesivas y continuas migraciones, que se ha usado innumerables veces a la mujer que espera como metáfora de la nación subalterna. Pero detrás de esas figuras penelopianas hay cuerpos, hay mujeres. Desde la sección dedicada a las viudas de vivos de *Follas Novas* de Rosalía de Castro hasta hoy no son pocos los textos en los que surge una subjetividad no prevista cuando la nación subalterna se encarna en una mujer con nombre propio. Estos textos se centran en la situación durísima que vive la mujer y le devuelven la voz que la mitificación y la descorporeización les ha arrancado. María Briz, la narradora de *Adiós María* de Xohana Torres, es uno de esos casos. María es la huérfana de vivo que espera el regreso de sus padres emigrados pero es también, en mi opinión, una de esas protagonistas-lectoras que se convierten en “mujeres raras”, desviadas de la norma y el antecedente de la Penélope navegante, la que ya no espera y se echa al mar, que surgirá años después en la obra de Xohana Torres.

Palabras clave: nación, emigración, Xohana Torres, Penelope, huérfana de vivo

Title: Rare Girls Have no Voice: an Interpretation of *Adiós María* by Xohana Torres

Abstract: The history of Galicia has been marked by the continuous migrations, resulting in the countless literary use of the waiting woman as a metaphor of the subaltern nation. But, behind these Penelopian figures, there are bodies, there are women. From the section dedicated to the widows of living husbands in Rosalía de Castro's *Follas Novas* till today, there are many texts in which an unexpected subjectivity appears when the subaltern nation is embodied in an individual woman. These texts are focused on the severe situation suffered by women, giving them back the voice taken by the mythification and disembodiment. María Briz, the narrator in *Adiós María* by Xohana Torres, is an example of such phenomenon. María is an orphan of living parents waiting for their return from emigration, but at the same time is one of those leading women-readers who turn into a “rare woman”, deviant from the norm and a precursor to the seafaring Penelope, which wait no longer and sail and who emerge in the subsequent works of Xohana Torres.

Keywords: nation, emigration, Xohana Torres, Penélope, orphan of living parents

UNA GENEALOGÍA DE MUJERES QUE ESPERAN

[...] *Uruguay a Francia, aquí ninguén se libra de coller un barco, un tren, tempos traen tempos, hai liñas de avión para Europa con desconto especial para emigrantes, esto estase poñendo ao roxo vivo.* (Torres 1976: 58)

Las continuas emigraciones, durante los siglos XIX y XX, primero hacia Sudamérica y luego a Europa, marcaron hasta tal punto la historia de Galicia que el hecho migratorio ha pasado a convertirse en uno de los elementos definidores de la nación. Esto explica porqué el sujeto político toma cuerpo en la figura penelopiana de la mujer sola, ya que feminizándolo hace más comprensible y más patente la injusticia (González Fernández 2012: 94). Quizá el ejemplo más claro de esta metáfora de la nación que espera sea el poema “Penelope” de Díaz Castro, incluido en el poemario *Nimbos*. Es el poema más conocido del autor y en él establece un paralelismo entre Galicia y Penélope. La mujer que de noche desteje para continuar esperando representa en este texto una Galicia adormecida. Díaz Castro denuncia así la pasividad y la frustración histórica ante la trágica situación de abandono que vive la nación:

Penelope

Un paso adelante y otro atrás, Galicia,
y la tela de tus sueños no se mueve.
La esperanza en tus ojos se despereza.
Aran los bueyes y llueve.

Un rugido de navíos muy lejanos
te rompe el sueño blando como una uva.
Pero tú te envuelves en sábanas de mil años
y en sueños vuelves a escuchar la lluvia.

Traerán los caminos algún día
la gente que llevaron. Dios es el mismo.
Surco va, surco viene, Jesús María!
y toda cosa ha de pagar su diezmo.

“Deslloviznando” los prados como sueño,
el Tiempo va de Parga a Pastoriza.
Se va enterrando, surco a surco, el Otoño.
Un paso adelante y otro atrás, Galicia! (2006: 45-46)

Díaz Castro piensa una Galicia inmóvil, dormida, apenas perturbada por un rumor lejano de navíos, inscrita en el tiempo mítico de la espera en el que se augura el retor-

no distante y sin fecha de aquellos a los que los “camino” han conducido lejos. Describe Galicia con los rasgos que tradicionalmente se han atribuido a la feminidad, lo que permite, o al menos favorece, la sensación de estatismo. Parte de una idea bien asentada en el discurso de la nación: la mujer tradicional no progresa, permanece estática en un mismo punto, repitiendo día a día las mismas labores (Vázquez López 2003: 320). Trabaja siguiendo el ritmo repetitivo y cíclico de las cosechas. Son estos rasgos los que la convierten en la constante, la Penélope, el puerto seguro al que volver. Una metafórica que recogería a la perfección el fenómeno migratorio como rasgo de identidad si no fuera, como señala Helena González (2012: 108), porque el modelo fundacional de la espera no es sino apenas una metáfora de la feminidad, parte de una subjetividad no prevista que surge cuando la nación se encarna en un mujer con nombre y apellidos, de carne y hueso, que sufre y padece la emigración desde su propia tierra. Esto es lo que ocurre en la poesía de Rosalía de Castro, que ya había usado el personaje mítico de Penélope, en el poema “Tecín soya á miña tea”, del libro *Follas Novas*. La Penélope de Castro no es una abstracción, sino una mujer concreta, y la mujer real no está dormida. La mujer real siente, sufre el abandono, la soledad, la dureza del trabajo y toma conciencia de sí misma y reacciona de algún modo. Surgen pues las víctimas imprevistas en el relato nacional.

Desde la sección dedicada a las viudas de vivos de *Follas Novas* de Rosalía de Castro hasta hoy, no son pocos los textos en los que, en mi opinión, surge una subjetividad no prevista cuando la nación subalterna se encarna en una mujer con nombre: “O regreso” de Rafael Dieste, Sara la protagonista de *Querido Tomas* de Neira Vilas, “A Tola do monte” de Castelao... Estos textos se centran en la situación durísima que vive la mujer y le devuelven la voz que la mitificación y la descorporeización les ha arrancado. María Briz, la narradora de *Adiós María* de Xohana Torres es uno de esos casos. La obra, a través del largo monólogo interior de la protagonista, trata a Maxa como huérfana por causa de la emigración de los padres, en el contexto de las transformaciones socio-económicas provocadas por el desarrollismo franquista de la década de 1960, que se basó en la construcción, el turismo y las divisas de la emigración, acarreado a su vez reconversión, paro y abandono del campo.

Una de las medidas del Plan de Estabilización Nacional de 1959 fue la prohibición del pluriempleo y esto junto a la escasez de la posguerra llevan a la incorporación, de facto, de la mujer al mundo laboral (Kreienbrink 2009: 20). Así, en 1961, la Sección Femenina presenta la Ley de Derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer que prohibía toda forma de discriminación laboral en función del sexo (aunque en la práctica se mantuvo). El objetivo de esta ley era adaptarse a las necesidades del desarrollismo y reconocer la progresiva existencia de mujeres trabajadoras:

No es, ni por asomo, una ley feminista... En modo alguno queremos hacer del hombre y la mujer dos seres iguales; por naturaleza ni por fines a cumplir en la vida podrán nunca igualarse... El trabajo de la mujer es un hecho real y universal que no podemos negar ni desconocer, y precisamente basadas en este hecho lo que pedimos con esta ley es que la mujer, la mujer empujada al trabajo por necesidad, lo haga en las mejores condiciones posibles. (Moraga García 2008: 247-248)

Muy probablemente, la incorporación de la mujer al mundo laboral dentro de las fronteras del Estado español favoreció también su adhesión al fenómeno migratorio, que si bien afectó inicialmente a la población masculina, pronto incorporó a las mujeres. En el caso del Reino Unido, donde se emplearon en la hostelería y en los hospitales, sobrepasaron en determinados momentos el número de hombres. Las salidas hacia Europa registraron un alza importante entre 1961 e 1973: de una tendencia marcada por la migración de varones, paulatinamente el desequilibrio de sexos se fue haciendo menor hasta alcanzar el 39,4% de mujeres a la altura de 1975 (Cagio Vila 2008: 5). Con todo, con la emigración femenina acontece algo muy semejante a lo que ya había sucedido en el mercado de trabajo interior. La dictadura franquista solo asumirá la emigración femenina una vez se ha generalizado y es un hecho consumado. Mientras, se producía a la par que la masculina pero con índices mayores de ilegalidad:

A partir de 1964/65 las empresas alemanas y las autoridades de extranjeros de la RFA comprobaron que el gobierno español enviaba cada vez a menos mujeres a Alemania, y ello a pesar de que el país ofrecía perspectivas muy favorables para el trabajo femenino y que había decenas de miles de puestos vacantes a su disposición. Una situación que derivaba a muchas mujeres de los cauces regulares o asistidos de la emigración y las llevaba a confiar, en una proporción que probablemente doblara a la de los varones, en estrategias basadas en las redes familiares y de amistad como medio para emigrar a Alemania. (Sanz Díaz 2009: 179)

Claramente la incorporación de la mujer a un mundo laboral hostil fue un factor emancipador, puesto que significó no solo una posibilidad de aumento de ingresos y de capacidad de ahorro, sino también una toma de conciencia de sus derechos y necesidades (Cagio Vila 2008: 5). Sin embargo, el rol otorgado a la mujer durante el franquismo no había cambiado en absoluto. El texto de la citada Ley de derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer, a pesar de reconocer algunos derechos, dejaba bien claro que el papel prioritario y principal concedido a la mujer era el de ángel del hogar, esposa y madre:

claro es que referido únicamente a la mujer casada, las limitaciones de Derecho, una vez más confirmado en la reforma del Código Civil en mil novecientos cincuenta y ocho, que el matrimonio exige una potestad de dirección que la naturaleza, la religión y la historia atribuyen al marido. Sigue siendo norma programática del Estado español, anunciada por la Declaración segunda del Fuero del Trabajo, la de "libertar a la mujer casada del taller y de la fábrica". (Ley 56/1961, de 22 de julio 1961)

Así, en la obra de Torres, la emigración de la madre provoca que la Penélope sobre la que caen todas las cargas familiares sea ahora la hija: Maxa (diminutivo de María). La viuda de vivo de Rosalía de Castro es ahora la huérfana de vivo, una adolescente de 15 años que tras la emigración de los padres a Francia se queda sola al frente de una familia de cinco personas: los abuelos derrotados y cansados y dos hermanos sin capacidad para asumir el trabajo de casa, porque el hermano pequeño de Maxa, Salvador Euloxio, es aún un bebé y el mayor, Germán, un vividor.

Maxa es una variación de la representación de la viuda-huérfana de vivo que espera a sus padres, y actúa como una nueva metáfora de la nación que sigue esperando por una liberación que no se formula. Torres desde la voz de la protagonista se esmera en hacer consciente al lector, al que Maxa se dirige constantemente, de que su historia se enmarca dentro de una historia colectiva de emigración. El abuelo Bruno, Káiser (por el bigote), es un emigrante retornado y derrotado por la vida: “Ben podía adeprender do Káiser que de rapaz traballara de todo no Uruguay, viñera morro hoxe morro mañá e nunca lle votara a desgracia ao seu fillo no momento crítico” (Torres 1976: 50). Los padres están en Francia. Amigos, parientes y vecinos son o han sido emigrantes también. Además, a todo este relato de partidas y retornos, aún habría que añadir otra emigración, frustrada y previa a la de los padres, que María sí que vive como sujeto activo: la emigración del campo a la ciudad.

El relato de Torres tiene un marco histórico concreto y claro, aunque no aparezcan fechas ni se nombre directamente la palabra dictadura. Las referencias indirectas a la situación social y política son continuas y el hecho de escoger como protagonista a la hija de una familia obrera de los suburbios tampoco es casual. María nos habla desde las afueras de una ciudad gallega en la que el paisaje está cambiando caótica y aceleradamente con el desarrollismo franquista y la emigración del campo a la ciudad. La familia de María se ha trasladado a las casas de acogida de la ciudad, pisos de protección oficial, pero no logra adaptarse y regresa a Cantador, la aldea. María la presenta como un *locus amoenus* desde el que se ve el mar y el viento golpea con fuerza porque es un lugar alto, justo frente a la boca de la ría. En Cantador hay árboles, huerta y, antes de que se produzca la separación, hay alegría y música. Es el paraíso perdido y recuperado en los breves instantes en los que Maxa, a pesar del ambiente opresivo que se vive en la casa tras la emigración de los padres, se aferra a la luz, al sol y las flores. Pero, algo está cambiando, Cantador ya no es una aldea. La familia puede plantearse dejar las casas de acogida y volver al hogar familiar porque no está lejos, y con el crecimiento de la ciudad se ha convertido en suburbio urbano. En Cantador hay mucha iluminación por culpa de la autopista y está rodeado por los improvisados vertederos de una ciudad que crece rápidamente, con la pujanza de la sociedad de consumo. “*Adiós María* está plenamente inserta neste proceso traumático de absorción dun lugar periférico polo capitalismo multinacional e da transformación da sociedade tradicional pola nova sociedade resultante da exposición á cultura de masas” (García Fonte 2010: 267). Maxa nos describe un mundo en cambio que se transforma a la misma velocidad frenética con la que crecen los anuncios de publicidad: “que fantástico refresco da gusto tener sed, estamos en el Pirineo de Lérida para hacer la prueba del detergente Ariel, Yo sí yo sí yo sí como patatas, Un veteranooo sabooooor...” (Torres 1976: 152). Pero el rostro amable y divulgativo que enseña la televisión esconde otra realidad más cercana y mucho más trascendente para la vida familiar de los Briz: el paro crece con las reconversiones. El padre de María, que trabaja en los tranvías, pierde su empleo con la llegada de los modernos autobuses¹. Así, una vez más, muchos cogen el camino de la emigración. Sin embargo la autora no centra la novela en los problemas

¹ El cierre de la compañía de tranvías de Vigo es un hecho histórico que se produce con exactitud el 31 de diciembre de 1968.

sociales de los que se quedan ni en los incontables emigrantes que se van, sino en las incontables *Maxas de la vida*. Torres, como Rosalía de Castro, también quiere hablarnos de lo que se calla. Nos muestra la voz sofocada de la mujer de la vida, el cuerpo anémico destrozado por la soledad y la emigración, de la que se queda y padece sin derecho a protestar porque “xa se sabe, os que quedan nas estacións nunca contan para nada” (58). María Briz es una de tantas jóvenes que en aquella época se quedaban huérfanas de vivo por la emigración y en la novela ella misma nos cuenta, su historia particular: la formación frustrada de una antiheroína inmersa en un cruel proceso histórico común y continuo. La novela, que formalmente se presenta como un *bildungsroman* femenino, tiene mucho de novela social también. Como ya mencionamos, en la novela aparecen temas como el paro, la emigración o la sociedad de consumo; se suman a ello temas en relación con el poder de la iglesia, la precariedad de la educación y un largo etcétera, eso sí, siempre desde la visión de la que no tiene voz:

centos de nenas teñen os seus pais traballadores
traballando, latexando, vivindo, morrendo, falando,
calando, agonizando, picando, dormindo, cismando, viravoltas, mágoas, pavura,
couces diñeiro pateada bágoas febleza azos recordos loita escriben eles sempre tra-
ballando dende Suiza Francia Alemania Inglaterra calquera parte é boa xa cho creio
Maxa, pero *por eso ninguén morre*, tanto agoiro por algo *natural*, si sempre temos
que estar preparados para unha viaxe longa, aquí non pasa nada. (118, la cursiva es
nuestra)

La emigración en Galicia, dice Maxa, es algo “natural”. Maxa no puede, pues, culpar a nadie de sus desgracias, de la renuncia a su propia vida y a sus sueños, cuando esto es algo que se ha convertido en normal en tantas mujeres que sufren. Sin embargo, estas palabras, como todo el libro, están cargadas de amarga ironía y las sentencias, sacadas del acervo popular, puestas en su boca cobran nuevos significados. “Por eso ninguén morre” es una frase hecha que se usa en la novela para desdramatizar la emigración, pero, tal como muestra el propio relato, esto no es cierto. La protagonista nos cuenta como su abuelo, viejo emigrante, vuelve “morro hoxe morro maña” (50), es decir, regresa gravemente enfermo a consecuencia de las duras condiciones de trabajo que se ve obligado a aceptar como emigrante. También, en otra parte del libro, nos relata la historia de un vecino, *O Pastoriza*, que ha muerto solo y trastornado en Stuttgart. A esto aún habría que añadir que el emigrante que vuelve para morir en su tierra de origen es ya, en el periodo en el que escribe Torres, un tópico cultural que al menos un lector gallego tendrá presente. Así, Maxa, que apela al lector constantemente en un tono familiar y con apelativos propios del grupo de amigos adolescentes del que carece (chachos, monecos, muchachos, etc.), busca concienciar al lector resignificando las palabras. Retorciendo las palabras con ironía y sarcasmo cuestiona lo que se presenta como “natural” para la comunidad, incluso para las mujeres, cuando en realidad es una construcción social. Pone en entredicho las emigraciones masivas de gallegos y gallegas, que, aunque se hayan incorporado como una experiencia cotidiana, plenamente asumida, son un indicio de lo anómalo, sobre todo por su carácter repetitivo. Del mismo modo la nove-

la cuestiona que una joven arrastre “coma un caracol” todo el peso de la casa y asuma la maternidad impuesta de un hermano porque es la mujer y es lo “natural”. La experiencia de Maxa, contada por ella misma, consigue que el lector se cuestione lo que ve como “normal” cuando no se singulariza. Después de leer la novela, ¿se puede ver como “normal” que una joven de quince años tenga que criar un bebé que no es su hijo, llevar sola la casa familiar, cargar con el peso de dos ancianos derrotados a los que debe respeto y obediencia, y aún padecer por la falta de apoyo y madurez de un hermano mayor que, por ser varón, tiene privilegios, pero no asume la responsabilidad de su rol como hombre de la casa? No es casual que la novela se vertebre a partir del relato de una joven. Maxa, como ocurre en la década de 1940 con la Andrea de *Nada* de Carmen Laforet y otros personajes femeninos posteriores de la literatura española, pone en cuestión la “normalidad” del rol doméstico de las mujeres al relatar su experiencia y sus deseos frustrados (Martín Gaité 1992: 111).

MARIAS SOMOS TODAS

Nada es casual en Maxa, ni siquiera el nombre. En la tradición cristiana todas las mujeres son Marías y durante la dictadura franquista era práctica habitual la imposición bautismal del compuesto: María Luísa, María del Carmen, María Rosa... El nombre María muestra además el gran poder de la Iglesia Católica que, durante la dictadura, prescribe las pautas sobre el comportamiento social de las mujeres; poder que se manifiesta desde el momento mismo del nacimiento. Todas las mujeres nacen marcadas bajo el modelo de María Dolorosa, virgen que simboliza la caridad, la angustia, la soledad, la maternidad y la abnegación, representativa de la mujer sumisa, servicial y bondadosa que coincide con el estereotipo de feminidad promovido desde la Sección Femenina y Acción Católica, canalizadores de la movilización femenina, muy activos en la época y que sirvieron para mantener a la mujer bajo patrones de conducta de género tradicionales.

Maxa es una *mater dolorosa* que vive para los demás, en el *súmmum* de la resignación cristiana, aunque esta entrega absoluta se rebelará contra ella. En las cartas enviadas a sus padres, que están en Francia, no hay lugar al lamento o a la queja, Maxa debe usar clichés que reproduzcan los consabidos “estamos bien”, “no os preocupéis”, “al recibo de la presente esperamos os encontréis bien”. En casa debe oír y callar ante las conversaciones de los hombres y ante el respeto que le debe a la abuela por edad. La vida de Maxa desde que sus padres emigran es una lenta y paulatina historia de renunciaciones: a la educación, a la posibilidad de trabajar como secretaria, a vestir a la moda, a los paseos de los sábados con las amigas... Poco a poco su día a día se va pareciendo a lo que la moral franquista y la tradición imponía para una viuda: vida recogida entre las cuatro paredes de la casa y esporádicas salidas para realizar actividades necesarias como comprar, ir a misa o visitar el cementerio. No es casual que Maxa explote y diga “¡no!” (Torres 1976: 138) cuando la abuela, que ya no sabe qué más hacer para vivir la ausencia de los que se fueron y honrarlos, decide que en la casa no rezan lo suficiente y, por lo tanto, ella y María, deben pasar la tarde con el rosario. Se retrata así a Maxa como

una virg n-martir crucificada, coronada por la soledad y el silencio, y con la humedad y el frío metidos en el cuerpo: María sabe que es una muerta en vida. Una noche fría, en la que el abuelo bebe y llora y la abuela la martiriza con insistencia para que deje de escribir, le entran deseos de sacar el cuadro lúgubre del Santo que est  sobre la cabecera de su cama y que tanto la atemoriza por la noche, para colgar su propia fotografía con una inscripción que ponga “Maxa de Contador virxe e muda, si me paro a ver, agora mesmo te o o humed n, a soid , o silencio metido como espi as, estou morta no sábado, qué quedará maña” (135).

Esta es la historia de María Briz, una joven concreta con una historia particular, pero que, al ir narrando su propia vida, toma conciencia de su identidad y de su situación y comprende que su experiencia no es singular. La vida, las circunstancias sociales la han conducido, como a muchas otras Marías, a una soledad imposible. Esta repetic n de miles de huérfanas en la misma situación es lo que legitima la representación de la viuda-huérfana como representación de la nación. Son *as Maxas da vida*. Una sociedad represiva e injusta con la mujer las ha confinado en el “hogar” en completa soledad: “Ve , vou contar   bulto, Maxa está en Contador e logo haber  por exemplo d as Maxa en tal e cinco en cal, dez por cada pobo e cen por vila [...]. Dous milleiros de maxas escondidas por unha capital e non   esaxerar” (77).

Es también muy llamativo que la protagonista cuando habla de sí misma como virgen y muda no use el nombre María, sino Maxa. Como señala Teresa Bermúdez, hay una duplicidad en el nombre “María Briz” y el nombre “Maxa”, a saber, el primero es el nombre que remite a la proyección pública y social, y el segundo (un hipocorístico) es el empleado en el ámbito íntimo y privado, usado casi en exclusiva a lo largo de la novela (2002: 41). Efectivamente, el título *Adiós María* bien puede referirse a la pérdida del ámbito social con la emigración de los padres; de hecho, el nombre María aparece en ocasiones muy significativas. Surge cuando la profesora que marca su infancia, M rgara, acude a casa de los Briz para decirles que “María Briz   moi intelixente, María Briz debe estudar, porque escribe que   un primor” (Torres 1976: 101). M rgara, con su apoyo, abre para María la puerta al ámbito social y laboral (la Escuela de Secretariado) y cuando la protagonista sueña con sus futuros éxitos también habla de sí misma como María Briz, con nombre y apellido. No puede ser casual que la protagonista insista en poner nombre y apellidos al perro vagabundo que los niños de la escuela recogen y lavan para regal rsele a la profesora. Maxa, a pesar de la oposición de sus amigas, que la consideran *estrambótica*, se empeña en llamarle León Canela porque así el perro podrá ir por la vida con nombre y apellido. Será alguien. Al humanizarlo, será tenido en cuenta.

En la novela aparece aún una tercera fórmula para referirse a la protagonista: Mariqui a Briz. La Maxa an mica y delirante del final del libro ya no sueña con ser secretaria, ahora quiere ser una gran escritora de novelas rosas y para referirse a sí misma como hipotética escritora usa una variante de su nombre que marca el ascenso social. Mariquita se llamaba la actriz que había visto paseando por la ciudad, pero la María/Mariqui a Briz, profesional realizada, despertar  de sus ensoñaciones con una última frase final en el libro que la devuelve al encierro, al ámbito doméstico: “Maxa, escr belles al , dilles que o de sempre por non variar” (179).

LAS CHICAS RARAS NO TIENEN VOZ

María tiene apenas quince años. Le ha venido el periodo pero su cuerpo delgadísimo parece negarse al desarrollo: “faría catro meses ou por aí que romperá a casaca pero a dicir verdade nin hoxe se me nota, pequeei de delgada toda a vida e sigo sen formarme” (50). Es una chica alta de pelo oscuro. Su aspecto lo conocemos más bien por contraste, por lo que nos dice de ella cuando describe a la madre, la hermana muerta o su amiga Nola. María es diferente a todas ellas, no responde al canon de belleza femenina convencional. La abuela persiste en repetir que su delgadez se debe al exceso de lectura y le aclara con la mirada, por si aún tenía dudas, que sus piernas no son bonitas por ser dos astillas. La idea del matrimonio como única solución para la mujer, habitual en el *bildungsroman* femenino, planea en todos los comentarios sobre el aspecto de Maxa. Ella es consciente de que su físico le hace la vida más difícil, por eso desearía ver en el espejo otra imagen, la de una chica rubia de ojos claros, absolutamente estereotípica. Por eso se observa en el espejo con miedo, porque sabe que va a sentir rechazo ante la visión de sí misma:

Subo a alcoba porque teño unhas ganas tolas de mirarame no espello, achégome coma se fose ver saír unha figura nova que non seña precisamente eu, quizáis unha María fermosísima, rapaza loira a rirse sen motivo por todo, pero chachos, cá, dígovos que paseniñamente achégome con medo, hai unha rapaza que non quero que tampouco sexa nada meu
páleda, írtia,
mírate, fraca, mírate ben morocha
entérate ben, nin con parches, María (93)

Esta escena de Maxa ante el espejo recuerda mucho a la Andrea de Carmen Laforet: “Yo veía en el espejo, de refilón, la imagen de mis dieciocho años áridos, encerrados en una figura alargada” (2001: 39). Maxa además es tímida, poco coqueta y no tiene ropa formal porque nadie se preocupa de gastar dinero en ella. Las uñas y manos hechas polvo por el trabajo la avergüenzan y los zapatos viejos de verano se convierten en un impedimento más a la hora de salir los sábados lluviosos e invernales. Es muy sensible y nos hace saber lo terrible que es la vida para los que, como a ella, todo les afecta. Es terriblemente reflexiva y sus conclusiones se salen de la norma. Ya en el principio de la novela, ante las actitudes de los hombres de la familia, antes incluso de la emigración de los padres, Maxa pone en cuestión el matrimonio:

Maxa, ollo, os homes son uns egoístas de coidado, para min a tallada e os demais que apañen. Maxa, vaite enterando o que é a vida, non fales logo de engados e polo menos o día que te cases, andando, a meterse pola boca do lobo. (Torres 1976: 18)

Tanto el autorreconocimiento (el espejo), como la lectura (el deseo de salirse del estereotipo), hacen que Maxa se sume a las protagonistas-lectoras que se convierten

en “mujeres raras”, desviadas de la norma. Como ya se ha apuntado, la abuela la considera rara por sus ansias de leer:

Esta nena, sempre a ler sempre a ler, mira que é *rara*, todo lle ven estreito, vas ter que poñerlle lentes, alá tí, non séi cómo a deixas ir así, os libros non son máis que langoretadas. A miña nai: Déixea, qué mais ten.

Ben falado mamái. (155, la cursiva es nuestra)

Sus amigas, como ya mencionamos en el caso del perro llamado León Canela, también la consideran rara. Maxa parece entenderse mejor con los chicos que con las chicas de la escuela, a las que les pregunta: “¿Queredes ser do rebaño común?” (109). En su interior se va rebelando contra la normalidad, contra el papel de mujer mártir de su hogar, hasta que finalmente lo verbaliza en un ¡no! tras otro ¡no! que no cesa a pesar del bofetón que le propina su abuela:

[...] amén amén, eu xa estou esgotada, pero alto, coidado, non pensedes que vou camiño da herexía, pero a ver si non é natural a insospeitada rabia que me enche o nariz, si Dios xa escoita, si non necesitamos repetirlo, non é xordo e ademáis, qué queredes, a miña ialma apegada a esta chuvia iñora a santidá, o que fago é facer por dentro a procesión do que podía ser e non será, todo esto é moi pagano, tería que decir que a Dios lle debo todo o que son, pero qué, aos quince anos o que me conta é un par de zapatos, a realidade, a mocedá toda xunta formará un soi pobo de desexos. (140)

La protagonista es cada vez más consciente de sus rarezas. De niña incluso pintaba la primavera de amarillo y negro, no de verde, porque no se limitaba a reproducir la mirada aprendida (en eso se parece a Joana, la protagonista de *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector, con su imprevisible manera de escribir poesía cuando era niña). A su profesora esto le parece maravilloso y una muestra de gran inteligencia, pero a la señorita Mágina también se la considera una rara que vive en soledad, como a muchas otras maestras de la época.

Maxa, aunque con sus propias particularidades, es una de esas chicas de las que hablaba Martín Gaité en *Desde la ventana*:

Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma. Y por ser Andrea el precedente literario de la “chica rara”, en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres, es por lo que interesa analizar los componentes de su rareza, relacionándolos con la época en que este tipo de mujer empieza a tomar cuerpo. (1992: 111)

Maxa escribe en primera persona sus experiencias y sus deseos como una forma de desahogo en los momentos más duros. Todo lo que se cuenta y describe en la novela se nos da a conocer a través de su perspectiva. Es un relato marcadamente subjetivo,

siempre desde los ojos de la protagonista. Como en el caso de la Andrea de Carmen Laforet el relato de Maxa se construye a partir de sus impresiones, con la diferencia de que este último ahonda mucho más en el contexto social.

El tiempo del relato no es cronológico. Maxa cuenta su historia sin seguir, aparentemente, un hilo conductor. Anticipa acontecimientos para luego retroceder o hablar-nos de su niñez, estableciendo relaciones particulares entre ella y todo lo que la rodea: es precisamente ese desorden lo que poco a poco ayuda a entender la situación que vive. A veces escribe simplemente porque necesita momentos felices y los busca en los recuerdos, pero sobre todo usa la memoria como aprendizaje. Las únicas referencias temporales son los meses y años transcurridos tras la emigración y los sábados de salidas frustradas; por lo demás, está detenida en la monotonía. Solo hacia el final de la novela se sabe que la razón de su deseo de escribir son las cartas (rotas) a su madre, unas cartas que desearía enviarle, pero no puede. A María le falta su madre, al intentar escribirle va escuchando su propia voz, trama conciencia de su identidad o quizás de la imposibilidad de completarla, como muestra el hecho de que muchas veces hable de sí misma en tercera persona. Maxa no tiene voz, es hija de trabajadores de procedencia campesina; mujer, pobre y además aún adolescente. Sus padres tenían planes para ella, la hija lista del señor Román sería una secretaria modelo, pero la marcha frustra el proyecto a pesar de que el padre había dejado bien claro que María debía asistir a las clases. Además, junto a la voz, se alza como narrador el cuerpo de Maxa que cuenta lo que la protagonista no es aún capaz de verbalizar. Es un cuerpo alto y delgadísimo que le es negado, que no le pertenece, puesto al servicio de la familia. La protagonista, como ya señalamos, no es capaz de enfrentarse a él, de reconocerse en él. Sin embargo, las referencias a su cuerpo débil, al dolor en los pies, a las piernas que no la sostienen, a las uñas destrozadas o a la humedad que lleva metida dentro son la parte más veraz y desgarradora del texto. El cuerpo de Maxa es también texto, forma parte de la narración. Ella misma lo confirma cuando, hablándole a su madre en la carta que luego romperá, cuenta que su hermano, a pesar de estar ya muy alto, no crece como debería:

[...] pero non te disgustes, este neno por medras non hai porqué ocuparse, xa che digo, está moi alto, non séi si sabes por botánica que os talos crecen máis na escuridá, moito máis, mamái, si queres, fai a proba con dúas fabas, crecer crecen pero o talo non engorda, todos necesitamos un grado de calor para seguir adiante en condicións, o talo lánzase a atopar a regandixa da fiestra por onde ven a luz, os nenos tamén botan os brazos, lánzanse para a nai, o exemplo está claro, mamái, t'í eres moi lista, sabes o que quero dar a entender coa historia das fabiñas envoltas nun farrapo e algo de terra húmida. (Torres 1976: 126)

Maxa parece no hablar de su propio cuerpo en este fragmento, pero ella también es una chica alta y poco desarrollada, como su hermano. Además habla en plural y pone como ejemplo dos habas envueltas en harapos y tierra húmeda. Dos cuerpos que buscan el calor materno, que crecen en soledad y visten ropa vieja que deja penetrar el frío y la humedad. Ella misma lo dice: “o exemplo está claro” (126). El cuerpo de Maxa va evidenciando cada vez más la situación de desamparo que con la anemia se convierte en ineludible.

Maxa escribe porque la sociedad, la situación, le ha tapado la boca y casi la ha vuelto transparente. No tiene existencia propia y no halla interlocutor posible en el mundo que la rodea. Los abuelos están derrotados y parecen sordos y ciegos. Todas las cargas familiares caen sobre Maxa. El abuelo es mudo y se encierra cada vez más en sí mismo; pese a ser capaz de ver, entender y reflexionar sobre el mundo que lo rodea, huye de los problemas aun siendo consciente más que ningún otro miembro de la familia de lo que está padeciendo y sintiendo su nieta.

Él percibe los celos y el dolor que le causa a Maxa encontrarse con su amiga Nola, la hija de los del bar, con abrigo y zapatos nuevos, y que no ha tenido que dejar las clases de secretariado. “¿Que che contaba a paroleira da Nola?... velahí a experiencia dos anos collendo ao voo a entrevista” (91). Pero el abuelo nunca va más lejos. Algún enfado, algunos gritos, pero en general es un hombre impasible, bebedor e inmóvil: “lendo este vello lector sen entusiasmo algún nesa silla de sempre no seu lugar de sempre perto da botella coma se todo estivese igual” (133). Podría ser el interlocutor que necesita su nieta, pero ella desiste de intentar sacarle las palabras:

A ver Káiser, fala por Dios que eu ruixo.

– Ai un lóstrego, está o vento de abaixo

– Igual varía

I eu, barrida. Xa non falo máis ho ¿pensades que son parva? E total para qué vou falar que si me paro un pouco e miro ao abó xa me sei de memoria o que me vai decir: [...] O encargado da fábrica sigue tan carca coma sempre. Está moído. Vai pola botella. (66)

Como hemos observado, el apodo es por el bigote, aunque la figura del abuelo sentido leyendo en su “trono”, sin prestar atención a los problemas que lo rodean, recuerda, en cierta manera, a un monarca. De hecho, el libro se abre con su descripción de ser grandioso: “O avó sempre que chega do choio séntase na silla de respaldo alto, este home é un tipo especial que mide un metro noventa, que todas as mañás madruga ás seis e media cunha voluntá francamente admirable, xa cho creo”. Pero enseguida el gran hombre se vuelve pequeño con la irónica observación: “digna de terse en conta se a usara para todo” (9). Káiser, ese hombre cuyo apodo invita a pensar en una masculinidad patriarcal, está vencido, sin esperanzas de que la vida mejore ni para sus hijos, ni para sus nietos: “predican e non paran, non cismes, non te preocupes, todo se andará, non debemos renunciar a un porvir mellor para os nosos fillos, apaga ese aparato, menuda cofa, Inés, o noso está pulindo chapa no Mercado Común, e logo os netos” (161).

Para la abuela María no cuenta, el porvenir es de los hombres ya que ellos representan el sustento:

–Debiches nacer neno que é mellor.

Nunca me deixa en paz, repite: O porvir é dos homes, dos homes, as mulleres non pintamos nada, nada, dime nena, para qué vas mollándote ao Instituto si non botas unha man na casa con tanta historia, tí sempre preferiches as causas raras, esta nena responde e hai que ver o que dí que xa non sabe que contestarlle, esta nena tan sabichosa que quere comprender os eclipses do sol. (105)

Cuando el padre de María, Román, era joven, la abuela estaba empeñada en que al terminar el servicio militar su hijo debía reengancharse en la Marina de Guerra. Para ella era una cuestión práctica, con Germán militar nunca les faltaría el sustento y ella tendría con seguridad una vejez tranquila, pero Román no está dispuesto a llevar una vida que le resulte odiosa a cambio de tranquilidad y estabilidad económica. Además, Káiser, que no aprecia a los militares, apoya la decisión de su hijo. Junto a esto, el fracaso del abuelo emigrante, el despido del hijo y el nieto irresponsable malogran las expectativas que la abuela tiene puestas en los hombres de la casa, y toda esa frustración y soledad recae sobre Maxa, que no representa para la abuela una posibilidad real de mejorar su situación:

Xa podo erguer a catedral máis alta con toda a filigrana para deixar varada á miña avoa que eso non será nada se é causa de mulleres, aí os homes, xa se sabe, os homes necesitan ir polo mundo adiante a abrir buracos seña como seña, Xermán crávame ben esa punta, Xermán qué maravilla de buraco redondo, abríchelo tí rico riquísimo neto da miña vida, o que tí vales ca cravo ese tan difícil de entrar escachando a paré, que non o hai mellor, non ten un pero, xa cho creo, Xermán, canela en rama. (105-106)

Maxa, según la mentalidad patriarcal de la abuela, solo puede contribuir a la estabilidad económica familiar con un buen matrimonio. La formación de la nieta le parece absurda, una pérdida de tiempo. La abuela Inés se siente sola y desamparada, percibe que la actitud de su nieta cuestiona su modo de vivir, de entender la vida y eso la mortifica. Increíblemente, a pesar del sufrimiento que le causa la abuela y a pesar de su juventud, Maxa es capaz de comprender el dolor y la soledad que vive Inés: “i eu quero decirvos con todo esto que debe ser moi difícil unha vellice así, sen paz, sen fillos. Si a esa edá falla o vivir tranquilos, a ver, qué queda, somentes a memoria” (132). La abuela, en cambio, no es capaz de comprender a María y no hace sino martirizarla. No obstante, contra todo pronóstico, para Maxa la ausencia de los padres no ha resultado ser un absurdo tiempo perdido (González Fernández 2012: 94). La ausencia de los padres y la falta de interlocutor real la enfrentan a su propia voz y a su propio cuerpo. Explora su individualidad desde una posición de vulnerabilidad enfatizada por su corta edad, siempre bajo la mirada constante y ahogadora de la abuela, figura patriarcal que intenta construirla y contra la que se rebela.

IZANDO VELAS: CONCLUSIONES

Maxa y su madre son, tal vez, los últimos peldaños de una larga escalera de mujeres que se enfrentan a la soledad y la vulnerabilidad. Hasta entonces, en la literatura gallega, la salida para la mujer que espera había sido siempre la locura o la muerte, pues la perpetuación de la espera en una mujer real resultaba imposible.

Sin embargo, en *Adiós María* la madre se va. Decide emigrar y no ser ya la mujer que espera. No será ni una Penélope ni una viuda de vivo, pero la sociedad no ha cambiado tanto y lo que ella evita cae como una losa aún mayor sobre su hija. Para Carmen

Blanco la “resistencia de Maxa (hacia la abuela) conta co primeiro apoio incondicional da nai, que ten os ollos da cor do mar, como a irmá morta. Máis a nai opta polo amor ao pai e a procura do pan polo traballo, fronte ao amor aos fillos e aos avós” (2002: 189).

Es cierto que Maxa abre la puerta a esta interpretación de la madre como abandonadora: “Alguén chamoulle a eso a forza do amor” (Torres 1976: 44), pero, a pesar de estas palabras, Maxa no muestra odio ni rencor hacia su madre a lo largo del libro, si bien es cierto que la visión que nos da sobre su padre está más idealizada. Para él no hay reproches. Es un hombre íntegro y entregado a su familia, un hombre con el que Maxa no es capaz de conversar, ni siquiera es capaz de abrazarlo espontáneamente. El padre nunca ha sido su interlocutor. La madre, sí.

En la estación de tren, cuando los padres se van a Francia, la madre sube enseguida al vagón y María espera y espera al menos una última mirada, una despedida que no se produce. No hay un “Adiós María”. Este hecho significativo parecería desvelar los remordimientos de la madre ante el abandono, pero cabe preguntarse: ¿Maxa describe a su madre como una abandonadora? ¿Acaso no podemos interpretar también que se comporta como una cuidadora responsable de sus hijos porque renuncia a ellos para asegurarles el sustento económico? Como ya se ha mencionado, en los años sesenta las mujeres ya emigraban masivamente. Miles de madres dejaron a sus hijos a cargo de abuelas, hermanas o hijas mayores.

En mi opinión Xohana Torres nos ofrece una buena galería de mujeres (y de actitudes), desde Maxa a la abuela pasando por la madre y la maestra. La madre, adorada, a la que Maxa irremediamente reprocha su soledad, es una mujer de su época. Una época en la que ellas ya se han cansado de ser las que esperan o incluso las abandonadas. Con suerte y dos salarios en poco tiempo volverán con capital suficiente para levantar a la familia. El tema de la mujer abandonada surge en la boca de Inés madre: “A cantidá de xente de todo tipo que anda solta e si te vin non me acordo, que nos xogamos moito, Roman, e a muller, xa se sabe, sempre onde o seu home, para que me casei se non” (44). Aunque también aparece al principio de la novela cuando la mujer de Pancorvo, un amigo, ha de soportar el relato de las aventuras de su marido con otras mujeres durante la emigración. El marido está borracho y no hay forma de hacerlo callar.

A mi modo de ver, la madre es el peldaño en la escalera que está entre Inés, la abuela que actúa según la norma patriarcal, y Maxa, la nieta que busca un nuevo camino. Su propio nombre la marca: Inés María.

Maxa, al final del libro, huye de la muerte y de la locura aunque coquetea con ellas por momentos. En dos ocasiones en las que se refugia del ambiente opresivo de la casa en la bodega, está a punto de quedarse dormida sobre el suelo frío y húmedo rodeada de los recuerdos fúnebres de su hermana muerta, pero se levanta y se resiste, consciente de su propia caída hacia la enajenación. El relato se detiene entonces, en la resistencia, el final de *Adiós María* es completamente abierto, no sabemos qué va a pasar con Maxa convaleciente, recuperándose de la anemia. Habrá que esperar aún cuarenta y un años para que la misma autora, Xohana Torres, abra un nuevo camino con el poema “Penélope”, incluido en *Tempo de ría*, reescribiendo el mito clásico, no para poner el foco en la nación, sino en la emancipación, marcando para siempre la literatura gallega con su calidad y su influencia. La mujer deja de esperar y el *yo también navegar* será retomado durante la década de los noventa por poetas como Chus Pato o Ana Romaní.

PENÉLOPE

Declara el oráculo:

“QUE al filo del ocaso es mar de muertos
incierta, última luz, non tendrás miedo.

QUE ramos de laurel alzan muchachas.

QUE color malva madura el racimo

QUE consigas de esas Patrias la vendimia

QUE amaine el viento, beberás el vino.

QUE sirenas sin voz la vela embaten.

QUE un sumario de espuma en los escollos”.

Así habló Penélope:

“Existe la magia y puede ser de todos.

¿Para qué tanto ovillo y tanta historia?

YO TAMBIÉN NAVEGAR”.

(Trad. Xohana Torres 1999)

Madre e hija son, para mí, antecedentes de la Penélope del poema. Maxa en los momentos de mayor libertad, cuando puede caminar a solas por la ciudad, no sueña con ser secretaria último modelo ni fantasea con convertirse en la nueva Corín Tellado. Sus sueños van más allá del corsé que le impone ser mujer e hija de proletarios en la década de los setenta. La protagonista envidia a las amigas de su madre en Francia porque pueden disfrutar de su compañía y por el grado de libertad del que gozan. En el puerto, frente al mar, ella sueña con navegar: “Eu no peirao boto a voar o maxín cando vexo as xentes de maletas e case chego ás praias de moito sol, palmeiras e ventalla, mundo adiante, idiomas, hala, ¡a voar paxaros!” (1976: 114).

BIBLIOGRAFÍA

- BERMÚDEZ LÓPEZ, María Teresa (2000) “*Adiós María* como novela femenina galega”. En: Isabel de Riquer Losada, Elena Losada i Helena González Fernandez (coord.) *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenatge a Basilio Losada*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona: 165-170.
- BERMÚDEZ MONTES, Teresa (2002) *Unha lectura de Adiós María de Xohana Torres*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- BLANCO GARCÍA, Carmen (2002) “Morrer no mar de mulleres desecado: Unha lectura de *Adiós María* de Xohana Torres”. En: Xosé Manuel Santos Solla, Xaquín S. Rodríguez Campos (coord.) *Galicie & terranova & labrador: Comparative studies on economic, political and socio-cultural processes: Proceedings of the international congress*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 181-192.

- BREA LÓPEZ, Mercedes (1972) “Adiós María, de Xohana Torres: Estrutura e personaxes”. *Grial: revista galega de cultura*. 37: 344-351.
- CAGIAO VILA, Pilar (2008) “Una perspectiva histórica de la emigración de las mujeres”. *Acogida: Cuaderno de la emigración española y el retorno*. 2-8 [en línea]. <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf> [13.10.2014].
- FEIXÓ SANTIAGO, Xosé (1992) “Análise estrutural de *Adiós María*”. *Grial: revista galega de cultura*. 92: 239-246.
- GARCÍA FONTE, María dos Anxos (2010) “*Adiós María*, a voz sufocada en escritura”. En: Sotel Blanco (ed.) *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*. II(82): 91-101.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2002) “«As mulleres sostemos a metade do ceo»: Xohana Torres ingresa na real academia galega”. *Lectora: revista de dones i textualitat*. 8: 141-146.
- (2010) “Un intenso desexo de ficción”. *Grial: revista galega de cultura*. 188: 18-25.
- (2012) “La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres”. En: Amelia Peral Crespo y José Luís Arráez Llobregat (coord.) *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre “la espera” en la escritura de mujer*. Alicante, Universidad de Alicante: 93-110.
- (2003) “Ulises, Hamlet, Lear y Dracull, entre otros bocetos”. En: Àngels Carabí i Marta Segarra (coord.) *Hombres escritos por mujeres*. Barcelona, Icaria: 155-172.
- KREIENBRINK, Axel (2009) “La política de emigración a través de la historia del IEE”. En: Luís M. Calvo Salgado, María José Fernández Vicente, Axel Kreienbrink, Carlos Sanz Díaz, Gloria Sanz Lafuente (eds.) *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración: 13-34.
- LAFORÉ, Carmen (2001) *Nada* [en línea]. <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf> [13.10.2014].
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992) *Desde la ventana*. Madrid, Espasa Calpe.
- MORAGA GARCIA, M^a Angeles (2008) “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”. En: *Feminismo/s*. Centre d’Estudis sobre la Dona (CED), Universitat d’Alacant: 229-252 [en línea]. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11657/1/Feminismos_12_09.pdf [13.10.2014].
- NOIA CAMPOS, M. Camino (1987) “Sobre a estrutura de *Adiós María*”. *Festa da palabra silenciada. Especial Xohana Torres*. 4: 7-10.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Marisol (2013) *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría femenina: Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. Lewiston, NY: Edwin Mellen.
- SANZ DÍAZ, Carlos (2009) “Las relaciones del IEE con Alemania”. En: Luís M. Calvo Salgado, María José Fernández Vicente, Axel Kreienbrink, Carlos Sanz Díaz, Gloria Sanz Lafuente (eds.) *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración: 147-166.
- TORRES, Xohana (1976) *Adiós María*. Vigo, Castrelos.
- VÁZQUEZ LÓPEZ, Xesús Fernando (2007) “A muller na poesía galega de Xosé María Díaz Castro”. En: Helena González Fernández, María Xesús Lama López (coord.) *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da península*. Barcelona, CD-Rom: Comunicacions, vol. 2: 167-189.