

Aproximación á representación do xénero na poesía galega de muller: Emma Pedreira, Yolanda Castaño e Lupe Gómez

María Comesaña Besteiros

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

COMESAÑA BESTEIROS, MARÍA (2011 [2005]). “Aproximación á representación do xénero na poesía galega de muller: Emma Pedreira, Yolanda Castaño e Lupe Gómez”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 48-63. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1055>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

COMESAÑA BESTEIROS, MARÍA (2005). “Aproximación á representación do xénero na poesía galega de muller: Emma Pedreira, Yolanda Castaño e Lupe Gómez”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 48-63.

* Edición dispoñíbel desde o 29 de agosto de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Aproximación á representación do xénero na poesía galega de muller: Emma Pedreira, Yolanda Castaño e Lupe Gómez

MARÍA COMESAÑA BESTEIROS¹

Desde a década de 1980 e, sobre todo, de 1990, deuse na poesía galega un fenómeno consistente na proliferación de autoras de diversa procedencia, idade, formación ou estilo, que tiñan en común unha preocupación polo papel que, como mulleres, debían representar na sociedade. Estas autoras exprésanse e reivindicán un eu feminino, un suxeito que actúa, desexa, pensa e sente desde un corpo que, espido de obxectualizacións, pasa a ocupar o lugar central do discurso. Case vinte anos despois, é posible descifrar a mensaxe que estas autoras quixeron facernos chegar e que pasa, sen dúbida, polo desbotamento e a (re)construción dos mitos arredor da figura feminina.

From the 1980s and above all the 1990s, we can identify a consistent phenomenon characterised by the increase of female authors from diverse backgrounds, age groups, formation and style, and who share a common concern for the role that they should, as women, fulfil in society. These authors express and defend a feminine 'I', a subject that acts, desires, thinks and feels from within a body that, free from objectifications, comes to occupy a central place in their discourse. Almost twenty years later, it is possible to decipher the message that these writers sought to convey to us and which without doubt is filtered through the rejection and (re)construction of myths concerning the feminine figure.

Máis de dez anos despois do seu inicio, que podemos datar na década de 1980 (con precursoras como Luísa Castro e o seu *Baleas e baleas*, 1988) e máis axeitadamente na de 1990, é evidente que asistimos a un auténtico *boom* dentro do sistema poético galego, consistente na enorme proliferación de escritoras, fundamentalmente poetas, que, malia a súa moi diversa procedencia, formación ou idade, tiñan en común o desexo de crear unha poesía centrada na reivindicación dun suxeito feminino que contrarrestase o establecido e sustentado desde a tradición patriarcal, e que se enuncia desde unha primeira persoa, desde un corpo de muller que se (d)escribe explicitamente sexuado. A priori trátase dun fenómeno cando menos curioso, pois, dentro dunha cultura minorizada como a galega, nun ámbito minoritario como é o poético, quizais a explicación do seu éxito resida precisamente na súa excepcionalidade. González (2005) explica o botando man do mito formado con/sobre a figura de Rosalía de Castro (fosilizada nun prototipo feminino que lle acae perfectamente á ideoloxía dominante), que senta un precedente de literatura, poesía, en feminino, e o interesante concepto de *carencia*. As poetas, en tanto que seguidoras de Rosalía de Castro, segundo o patriarcado, servían perfectamente para este proxecto. Independentemente destas consideracións, non hai que esquecer outro criterio capaz de explicar a aposta das editoras por esta literatura e que é, simplemente, a renovación do panorama literario que supuñan moitos destes poemarios, que conseguen chamar a atención da crítica e facerse con numerosos premios literarios. Polo tanto, neses anos danse as circunstancias adecuadas para propiciar o encontro entre as anovadoras propostas femininas e un mercado literario disposto a recibilas. Así, toman a palabra voces tan diferentes como as de M.^a Xosé Queizán, Olga Novo, Yolanda Castaño, Lupe Gómez, Emma Pedreira, Estíbaliz Espinosa, María Lado, Emma Couceiro... por citar só algunhas dunha extensísima nómina. Pero, que

podemos concluír, xa no 2006, desta multiplicidade de discursos en clave feminina? Que novo modelo establecen todas estas autoras?

En primeiro lugar, é necesario manexar conceptos como os de sexo, xénero ou *performance* se se quere interpretar o discurso destas autoras. O cuestionamento do papel da muller na sociedade convértese en protagonista dos textos, e é entendido como un elemento clave á hora de reivindicar un cambio que ten orixe no propio corpo, transformado en lugar de denuncia, e nunha sexualidade que se fai explícita na tarefa de presentar un novo concepto de muller. Estas autoras revisan o corpo, non calquera, senón o corpo marcado que é o da muller, e, con isto, non fan senón (re)construír a súa propia identidade, o seu xénero, na procura dun novo suxeito co que sentirse cómodas. A recorrencia do xénero como motivo literario convérteo en imprescindible á hora de intentar un achegamento á poesía galega de autoría feminina no período contemporáneo. A teoría arredor do sistema sexo/xénero desenvolvida por Gayle Rubin² (1975) permitiu diferenciar estes dous termos de forma que se estableceu unha definición tal que o sexo se asimila aos caracteres biolóxicos que presentan os seres humanos e que permiten dividilos en dúas realidades diferentes e complementarias, homes e mulleres, á vez que o xénero é entendido como o conxunto de características que a cultura vén asociando a homes e a mulleres. Á luz das investigacións de autores e autoras como Judith Butler (1987, 1990, 1993) ou Thomas Laqueur (1990) parece que a distinción feita por Rubin é, cando menos, cuestionable, de feito que é posible eliminala se se entende o sexo xa como construción cultural. Polo tanto, e malia comprender a importancia que no seu momento tiveron os postulados de Rubin e mesmo deixando aberta a posibilidade de empregar o termo *xénero* para definir as relacións xerarquizadas que se dan na sociedade entre homes e mulleres, tal e como parece suxerir a mesma autora, entendo sexo e xénero como equivalentes, sen esquecer a problemática existente arredor do termo *xénero* que aínda presenta dificultades de definición. Do mesmo xeito, o xénero emprégoo neste contexto social e non no plano lingüístico.

Así, non é posible entender o ser humano fóra da cultura, sendo esta un atributo inherente a el. Por este motivo, o sexo, malia que se pretende como carácter obxectivo, non deixa de ser un artificio, cunha definición e cuns significados que variaron co transcorrer dos anos e en función da ideoloxía dominante. Esta afirmación non equivale a obviar as evidentes e incuestionables diferenzas entre corpos, pero si se pretende rexeitar a diferenciación dicotómica que domina un mundo reduci-

do a dúas categorías inconmensurables, como son os homes e as mulleres, e onde se emprega como excusa a existencia dos órganos reprodutores para fundamentar todo un sistema de valores que enlaza estas diferenzas na medida en que resultan imprescindibles para sustentalo. Entender deste xeito o sexo é identificalo cunha construción cultural e, precisamente neste ámbito, é onde intervéñe o concepto de *performance* (sigo a Butler, 1990), que vai ser definido como a construción que o suxeito fai de si mesmo botando man de todos os elementos identitarios ao seu alcance. Unha definición nestes termos presupón unha intencionalidade e, polo tanto, é común asociar a *performance* á actividade artística onde o creador ou a creadora se expresan dun xeito que se podería considerar como *consciente*. Pero tamén cabería ampliar o significado desta definición para aplicala a actos non exclusivamente artísticos, pois o mero desenvolvemento da identidade persoal xa supón unha sucesión de *performances*, momentos en que o eu é consciente e decide cómo presentarse ante os demais, que cada suxeito debe interpretar nas distintas facetas da súa vida.

En resumo, e como conclusión provisional, o sexo e o xénero enténdense como equivalentes, ao definirse como produtos dunha cultura, mentres que a *performance* consiste na representación que o suxeito fai de si mesmo de xeito máis ou menos consciente. Polo tanto, a indiferenciación entre sexo e xénero implica que definir o xénero é, ao mesmo tempo, definir o corpo, ao igual que falar do corpo non é posible sen facer referencia ao xénero. Un suxeito entendido como performativo ofrece renovadas posibilidades de expresión, xa que permite entender a identidade como unha sucesión de actos, un movemento constante que desbota, definitivamente, a idea dun suxeito absoluto e estático.

I

Nun intento de restituír e de (re)valorizar un corpo de muller tradicionalmente obxectualizado e menosprezado, as autoras dan voz a un novo erotismo, do que podemos atopar exemplos nos primeiros poemarios de Yolanda Castaño. A obra poética desta autora pódese dividir en dous mo-

¹ Pertencente ao grupo de investigación Tradución & Paratradución da Universidade de Vigo.

² Gayle Rubin estuda a situación social da muller realizando un percorrido histórico que vai desde os traballos de Karl Marx ata os de Sigmund Freud, para concluír establecendo o sistema sexo/xénero como explicación das relacións entre os suxeitos masculinos e os femininos.

mentos ou períodos. Unha etapa inicial abarcaría os seus tres primeiros poemarios: *Elevar as pálpebras* (1995), *Delicia* (1998) e *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998). O denominador común desta poesía inicial é o erotismo expresado por medio dunha linguaxe artificiosa e opulenta que consegue transmitir unha sensación de distanciamento e frialdade entre o texto e os lectores e as lectoras. O eu poético semella agocharse tras esta artificiosidade e construírse a si mesmo en función dun corpo fortemente erotizado, no que parece responder a unha estratexia. Certa ou non, a mensaxe destes primeiros poemarios é a dun eu poético construído desde o erotismo, a propósito, na busca dunha provocación. Non é unha poesía espontánea que flúa de xeito libre. Ao contrario, a laboriosa linguaxe actúa como un sostén que constrinxen tanto o contido coma a forma.

En *Elevar as pálpebras* domina o erotismo e unha sensualidade expresada a través dos sentidos nunha acumulación de sabores, cheiros ou tactos, co obxectivo de mostrar un corpo en toda a súa potencialidade erótica. Moitos dos poemas son listas de adxectivos sinónimos que procuran combinar con substantivos que comezan coa mesma letra ou son. Así se consegue marcar un ritmo similar en todo o poemario, efecto ao que tamén axuda unha linguaxe que, por momentos, transmite a sensación de limitarse a xuntar palabras de uso restrinxido tiradas expresamente dos dicionarios: “Abecedarios de azar amargurado. / Beixos de baldíos balorentos. / Camposas cansas de cinza cega. / Chairas de chumbo chaguazoso. / Dor de debuxos desfigurados. / Esvaemento de esperanzas ebrias [...]” (1995: 21). En *Delicia* continúa a liña de sensualidade e de erotismo, expresados a través dunha linguaxe enchida de sonoridade. Esta corporalidade comeza a violentarse, a perder, aínda que en moi pouca medida, o alto grao de contención que caracterizaba o poemario anterior. Así, atópanse termos como “incendiaria”, “crepita”, “envelenan”, “asaltada”, “estalan” ou “mancaba” (1998: 16). O eu feminino non é o obxecto do desexo masculino, senón un suxeito que di actuar na “expresión do meu propio desexo” (1998: 32). Este erotismo visualízase a través dunha relación amorosa e sexual de reminiscencias adolescentes onde se mestura a ilusión do primeiro amor coa dor que é capaz de producir. É no desenvolvemento da relación erótica cando o eu toma conciencia dos límites impostos para o seu desexo e se comprende atrapada nunhas normas alleas que non teñen en conta os seus sentimentos e inquietudes. O eu atópase encadeado na estrutura social que lle indica como debe vivir sen deixarlle posibilidades de fuxida fóra do papel que lle tocou en sorte desempeñar. A importancia do sexo chega

ao seu clímax no apartado seguinte, “Se penso nas cousas que fixemos” (1998: 53-56), onde se presenta un suxeito feminino desexoso e con capacidade de acción, moi afastado das tópicas representacións da sexualidade feminina como pasiva e fría. Ademais, este eu é absolutamente consciente da subversión que supoñen as súas palabras, tal é como se desprende dos versos: “Pero eu vivo na sacristía, / onde invento as herexías / e pervirto sacristáns” (1998: 55). En “O goberno das vontades” (1998: 57-62) o eu feminino consegue unha autoridade absoluta que expresa mediante as ordes coas que somete á súa parella: “Pónteme a traizoar”, “Di que botabas en falla”, “Nin ouses”, “Di que andabas adoecido pola ausencia do meu imperativo” (1998: 60) ou “Esixo que recoñezas / esa libre hexemonía do meu corpo” (1998: 62).

Vivimos no ciclo das erofanías continúa a liña de poesía erótica en que o eu describe a súa relación co amante, así como o seu propio estado de ánimo como partícipe dunha relación que se representa como plenamente satisfactoria e que eleva ao eu da súa feitura humana, tal e como o facía a poesía. Este eu amósase nun estado de euforia, de febre amorosa que non dá acougado e que salienta por tratarse dun suxeito feminino que fala en primeira persoa dos seus desexos, sen abandonar unha linguaxe elitista. O eu chega a definir o amante en termos femininos, como cando pide “déixame que che diga o bonita que eres”, “se che digo a miña oBscura amigueta”, “os teus labios de boneca” (1998: 42), onde se mesturan as identidades de xénero e o amante pode maquillarse, limar as unllas ou peitear a longa melena do seu corpo fráxil, de cintura delicada e labios de boneca (1998: 42). As cualificacións normalmente atribuídas ás mulleres aparecen neste poema asociadas a un home, co que, a través destas identificacións, se establece unha subversión das imaxes prototípicas ás que se reducen as figuras femininas na maioría da poesía escrita por homes. O eu feminino érguese como suxeito de toda acción, case como unha criatura sobrenatural á que houbese que *idolatrar*, tal e como se deriva da creación do termo “yolandatría”, nun xogo entre autora e eu poético que acadará a súa máxima expresión n’*O libro da egoísta*. O poemario conclúe co apartado “Poética do desencanto” (1998: 49-52) e, como xa pon de manifesto o título, asístese á conclusión da enfebrecida paixón desatada nas páxinas precedentes.

E aínda *Edénica* (2000) escolma textos das obras anteriores da autora e inclúe, contra o final, unha sección que leva por título “Outros poemas” (2000: 55-68), que engloba poesías escritas entre os anos 1995 e 1999. Salienta, de novo, a temática amorosa, crónica dun amor destrutivo, en per-

manente mestura co sufrimento e a tortura, porque quen ama depende dun outro e, polo tanto, é susceptible de sufrir cos seus antollos, sempre sen perder de vista o esteticismo que caracteriza a profusión léxica da autora. Este amor é físico e maniféstase en “unllas que me morden e os teus dentes me consumen”, “marcas das trabadas na carne resentida” (2000: 57), xa que o amor é entendido coma un sacrificio e “un poema esculpido no corpo” (2000: 57). O amor e os amantes, que en *Vivimos no ciclo das erofanías* aparecían designados como “bestas belas” (1998: 40), constitúen o mellor exemplo da animalidade humana en que o sexo se converte nunha sorte de cacería onde os amantes son “dous desesperados tirando dunha corda / desfolados e en carne viva / perseguíndonos a rolos sobre praias de sal” (2000: 60). O amor é vivido coma unha auténtica depredación e, dentro desta animalidade, o corpo imponse: “Xa todo rebordou. / Non quero que o meu corpo sexa escravo do meu corpo. / El non fala idiomas. Posúe a verdadeira linguaxe. [...] / Teño / na cabeza / un corpo fríxido e sen patria” (2000: 66). Os descubrimentos efectuados polo eu achégano á conclusión de que é imprescindible acabar cos límites impostos, traspasalos e, así, rematar coa escravitude nun corpo que se define desde unhas normas ao servizo do poder hexemónico. Ademais, o corpo é enxalzado como factor de ruptura social ao permanecer alleo á lingua, que é o mesmo que dicir á cultura, e posuír unha expresividade que se presupón como pertencente a un pasado remoto, previo á institución da cultura. Este eu que se presenta négase a autointerpretarse, quizais canso do esforzo que supón construírse consonte aos elementos culturais dados, pois son unha imposición. O suxeito escolle rexeitar a guerra, as loitas contra a normativa, pero o resultado non pode máis que ser “un corpo fríxido e sen patria”, porque para este eu resulta imposible, constatado o artificio cultural, vivir con naturalidade o seu corpo, que nin sequera é capaz de sentir como propio, e identificarse cunha patria que sistematicamente o exclúe.

Desde unha sensualidade inicial, aínda de reminiscencias adolescentes, poemario a poemario ábrese paso un novo suxeito feminino construído desde o corpo e que, decidido, toma a palabra, erixido no suxeito *idolatrado* de toda acción.

II

O corpo feminino desexoso rebélase contra calquera forma de represión, moito máis cando esta pretende impoñerse desde o propio útero, é dicir, valéndose do mito da maternidade. Un exemplo claro ofrécenolo Emma Pedreira, que evidencia no

seu discurso a máxima de Adrienne Rich especialmente en relación á súa paradigmática obra *Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*: “o corpo da muller é o territorio onde se erixe o patriarcado” (1986: 102, trad. miña). Esta autora ten unha extensa obra publicada, tanto en poesía coma en prosa. Dentro deste primeiro ámbito deu ao prelo *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999), *Grimorio* (2000), *Corpo* (2001), *As posturas do día* (2001), *Velenarias* (2001), *Os cadernos d'amor e os velenos* (2002) ou o máis recente *Casa de orfás* (2005). Así mesmo, foi galardoada con diversos e importantes premios como o Johán Carballeira en dúas ocasións, o Eusebio Lorenzo Baleirón, o Francisco Añón, tamén en dúas ocasións, ou o centenario Fermín Bouza-Brey. Ademais, está implicada en múltiples iniciativas de índole cultural tales como a fundación do Colectivo Poético Humilladoiro ou a dirección do Obradoiro Literario do C. S. S. Montealto da Coruña. Do mesmo xeito, textos seus aparecen en revistas como *A Xanela*, *Dorna*, *Alquimia*, *Anarquista* ou *Suburbio*. En canto á súa obra narrativa salientan títulos como *Bestiario de silencios* (2001) ou *As cinzas adentras* (2004).

Para soste a concepción da maternidade esixida polo poder é necesario un control do corpo feminino que se consegue mediante a creación de tabús corporais que converten o corpo de muller nun *outro* e estigmatizan os seus procesos e fluídos. Todo isto consegue reducir o suxeito feminino a mero obxecto, recipiente, útero onde criar a liñaxe masculina. O eu lírico expón a súa negativa máis forte a entrar no xogo de xénero establecido desde o sistema ideolóxico dominante. Este eu chega á conclusión de que a única maneira de romper co xugo, e negarse a perpetuar o sistema que o sostén, consiste en evitar a reprodución do dito modelo social. Como non pode ser doutra maneira, o suxeito feminino do poemario proclama a súa firme decisión de non parir, co claro obxectivo de dinamitar o sistema desde a base. Sen novos nacementos, o mantemento da sociedade faise, sinxelamente, insostible. Así, no poema “Irta sobre a materia escura” (2001c: 19-20), afirmase: “Na sombra os espellos reproducen o meu corpo callado en xeso e leite / que non dará a vida. [...] / o útero péchaseme como un atrapamento histérico / sobre a pinacoteca estéril da dor” ou “Xa non seremos paridoras de matrias nin proporción láctea / [...] Xa non peligrará sobre nosoutras o inmenso poder do sexo / [...] Xa non nos terá a historia a nosoutras como recinto inmaterial” (2001c: 11).

O concepto de maternidade vixente é rexeitable porque ao suxeito feminino élle imposto desde o exterior, nunha regulamentación allea

que, sorprendentemente, vén dirixida por suxeitos masculinos que non poden vivir a experiencia física da maternidade. Esta constatación desespeira ao suxeito e, en consecuencia, o rexeitamento da maternidade enténdese como a única alternativa para o suxeito feminino. A aproximación que Pedreira realiza con respecto á maternidade e á súa problemática dentro dunha ideoloxía patriarcal é semellante á tamén expresada nos ensaios e, en xeral, na produción artística de Rich. Se a muller é o corpo sobre o que se constrúe a lei patriarcal, isto significa ver o corpo feminino como obxecto, terreo que é posible manipular e construción nada neutra, senón conformada segundo os intereses da ideoloxía dominante. Rich comparte a negativa á maternidade como única posibilidade de conseguir un verdadeiro cambio na situación das mulleres. Pero esta destrución non se entende como un cesamento radical de nacementos, senón que se trata dunha alusión metafórica que o que pretende é significar o intento por denunciar e por acabar cunha maternidade determinada polos parámetros do poder: “a institución da maternidade debe ser destruída [...]. Destruír a institución non significa abolir a maternidade, senón propiciar a creación e o mantemento da vida no mesmo terreo da decisión, a loita, a sorpresa, a imaxinación e a intelixencia consciente, como calquera outra dificultade, pero como tarefa libremente elixida” (1986: 396, trad. miña).

Un corpo feminino obxectualizado está, tamén, silenciado, pois, como obxecto de consumo, acaba por caer no mutismo e na afasia (Buzzatti e Salvo 2001: 25). O silencio da muller é outro dos motivos recorrentes en Emma Pedreira: “e calo / como sempre calamos” (2001c: 14), “e por si fora pouco / silenciada” (2001c: 20), “e a voz última que se / fai dor e se fai silencio” (2001c: 34), “E me atraveso o silencio” (2001c: 13), verso que evoca o “cristal atravesado por unha patria” que é a muller de Lupe Gómez (1995: 11), metáforas case sinónimas se identificamos silencio = patria, porque é o patriarcado quen impón o silencio á muller, a súa ausencia desa Historia con maiúsculas, porque el ten o poder de nomear, de crear mitos: “Vede como se di o nome / e tralo nome / o corpo é mentira” (2001c: 13).

Este patriarcado constrúe tan ben as súas coartadas que a represión non sempre é evidente: “Algo se impón como lexítimo sen que sexan reveladas as relacións de forza en que se basea a capacidade de imposición. Este ocultamento é xustamente o que lle agrega forza, xa que o que xamais se fará evidente é que este poder se impón a través dunha violencia simbólica e dunha convención cultural” (Ferro 1991: 9, trad. miña).

Ese “corpo-mentira” é a constatación da manipulación que sofre o corpo feminino para servir a uns intereses patriarcais. Esta é a clave en que se basea o discurso poético de Emma Pedreira: como reivindicar a muller, o corpo feminino, se no mesmo útero, exclusivamente feminino e base da maternidade, se introduciron as palabras do patriarcado? A imposición da maternidade como instinto ou necesidade na muller perpetúa a súa cousificación, e o silencio desde o propio corpo. Para Emma Pedreira, este silencio é o principal inimigo: “Digo / que non hai máis inimigo / que o que se enquista pola boca adentro” (2001c: 41). Neste corpo alleo que habitamos como mulleres, calquera posible maternidade ou creación feminina estará revestida dunha connotación negativa, ao estar mediada por *outros*. O patriarcado transforma unha posibilidade biolóxica da muller (xestación, parto, lactación) nunha necesidade, nun feito natural. Así, as mulleres que deciden non ser nais non están escollendo libremente unha opción vital, senón que van “contra natura”. É un proceso perverso. Esta ideoloxía leva a lexislar sobre o corpo da muller, como no caso do aborto (Ferro 1991: 60).

En contrapartida, a autora reivindica unha sorte de pasado mítico feminino, caracterizado por un saber de mulleres, transmitido de xeración en xeración, onde salienta a figura da parteira. Recuperar esta liña de coñecemento feminino, de mulleres que falan sobre corpos de mulleres, constrúe unha xenealoxía feminina. É a resposta á ausencia do “nome da nai” (Sau 2000: 32). Desbótase a maternidade se é sinónimo de muller silenciosa e propónse un “autoparto”, ou sexa, a construción dunha identidade feminina fronte á establecida, un ventre; un parto expresado con palabras de muller. Neste proceso, a creación literaria actúa como sinónimo do parto e son dúas manifestacións plenas de poder. Nada máis gráfico ca o póster feminista do que fala Rich (1986: 235): “Son unha muller dándome a luz” (trad. miña), frase que reflicte a dor, a contradición e a dificultade do proceso. Un desgarrado que expresa Emma Pedreira: “Só a boca. / Aberta. / E vou irradiar a lei. / E vou facer historia. / E botar lonxe-fóra este fillo de pan que se me coce / dentro / e rebentar unha semente que se arrisque a ser. / De todos os xeitos / vou cuspirme enteira polo útero” (2001c: 40).

Pedreira propugna a destrución da maternidade como parte dunha lei e dunha historia patriarcal. Propón crear a través da boca-vaxina³, da boca-canle do parto, un novo comezo: a semente, un futuro froito “que se arrisque a ser”. O resultado será incerto, pero é un inicio. A estratexia da autora resúmese no “vou cuspirme enteira polo útero”, onde conxuga autocreación (que tamén é

unha maneira de reinterpretar o propio nacemento), o que supón un cuestionamento interno e externo e unha reivindicación do suxeito muller a través do útero, orixe da maternidade. Así, Pedreira reivindicou o ventre, o útero, como orixe da (re)construción da identidade feminina. Recuperar o útero, como sinónimo de maternidade e de creación (en definitiva, de poder), e convertelas en tarefas libremente elixidas, é un proceso difícil, que supón un cuestionamento interno que nos enfronta a nosoutas mesmas e a todas aquelas verdades inquebrantables que nos fixeron crer como suxeitos (?) do patriarcado. Ata que ese momento chegue non queda máis ca agardar: “Son a ingrátida / asustadísima / inerte. / Baleira. / Son a que agarda” (2000). É necesaria unha viaxe ás profundidades do corpo para sacalo da escuridade, da que tantas veces fala Emma Pedreira. Recuperar o útero é recuperar a palabra roubada. Noutras palabras: tirar a máscara e desbotar os modelos impostos, nun intento de escribir a propia vida.

III

Como vemos, a ambivalencia é o sentimento clave á hora de comprender a maternidade (Moreno 2000: 5). A ambigüidade en que vivimos como mulleres, só por posuír un corpo diferente do corpo de poder, maniféstase en conflitos, porque no corpo feminino hai inscritos séculos de tabús. Non só é o caso da experiencia maternal; poderíamos contemplar, tamén, o sangue menstrual ou calquera expresión da sexualidade feminina. Os estigmas que pesan sobre os procesos, os fluídos e, en xeral, os corpos femininos acaban por estoupar na provocativa e *pornográfica* proposta que Lupe Gómez autedita en 1995 e que constitúe unha auténtica renovación do panorama poético, aínda hoxe inxustamente valorada. En palabras de Antón Lopo na, por fin, reeditada *Pornografía*: “cando Lupe Gómez publica *Pornografía*, os lectores descubrimos que a poesía era aínda posible, que a palabra podía ser máis que unha figura literaria e que o acto de crear, [...] conservaba o poder da catarse, curativo, renovador, misterioso e conectivo. Hai segredos que só algunhas persoas comprenden” (2005: 5). E é que, para seguir a Lopo, ao ler *Pornografía* temos a sensación de que “nunca antes foran pronunciadas aquelas palabras” (2005: 5). E non precisamente polos seus recursos literarios ou léxicos. *Pornografía* constitúe unha sucesión de estrañamentos. En primeiro lugar, asistimos á exhibición impúdica e declarada dun suxeito que se nos mostra como exposto no mostrador, que é o libro, e que nos interpela, nos convida a consumir a súa pornografía. Os lectores e as lectoras, acotío a soas co libro, descubrímonos agora observados,

sorprendidos ante unha sucesión de pernas abertas, putas, tetas, peitos caídos, sangue e úteros que, con forza, se incorporan á linguaxe poética para desbotar definitivamente a imaxe dunha muller construída desde a óptica masculina, pudorosa, de corpo esculpido tal unha estatua, tapada e, sobre todo, silenciosa.

O sangue feminino, así como o cuspe ou o vómito, forman esa *poesía fea* e son elementos do abxecto. Aínda que este motivo non constitúe o eixe central da obra da autora, si é interesante reparar nel pola potencialidade subversiva que ofrece, xa consolidada noutras literaturas e autoras (como Angela Carter en, por exemplo, *Black Venus*, 1996), sen obviar a teorización que supón e que permite sustentar a utilización do léxico *feo* da autora, acalando certas voces que, con obcecación, teiman nunha interpretación tan literal coma inocente dos seus textos. A muller de Lupe Gómez cuspe, sangra, vomita. É abxecta, grotesca e, así, denuncia os modelos sociais impostos desde a materia marxinal e orgánica. O abxecto opónse aos corpos perfectos, puros e normativos porque, entendido como o que non respecta límites nin regras, é capaz de perturbar unha identidade, un sistema (Kristeva, *apud* Moret 2000: 216).

O abxecto conforma un corpo en constante movemento, que se nega a ser un estático modelo de beleza, unha estatua. Fronte ao corpo clásico, pechado, estático e simétrico da cultura normativa, o abxecto ofrece un corpo aberto, irregular, múltiple e en continua transformación (Russo 1994: 8). É un corpo posmoderno que fundamenta o seu poder na posibilidade de desestabilizar os ideais de beleza grazas ao forte contraste que consegue coa imaxe da idealización da muller ofrecida desde a óptica masculina (Russo, *apud* Moss 1998: 193). Na indefinición dos fluídos reside o seu perigo. O patriarcado trema ante o abxecto feminino que se revolve contra as belezaas normativas e contra a vida idealizada que pasa sen reparar na marxinalidade. O abxecto pon en perigo o sistema de poder porque constitúe unha fenda que “nos confronta con eses estados fráxiles onde o home erra nos territorios do animal” (Kristeva, *apud* Moret 2000: 216, trad. miña). A muller abxecta reclama un lugar desde onde contar outras historias, historias con minúsculas. A periferia invade o centro empregando corpos de

³ Evoca a simboloxía da *vagina dentata* coa que se vencella, pois “Las vaginas dentatas contemporáneas son ‘mujeres con poder’, o sea, mujeres no sumisas, con ideas propias o que expresan su deseo” (Lamas 2006).

mulleres que menstrúan, vomitan, berran e fitan desafiantes as normativas. Esta muller-monstro provoca curiosidade e medo, porque o abxecto sempre é ambiguo, desexable e perigoso a un tempo (Kristeva, *apud* Price 1999: 7).

O condicionamento social determina tanto o comportamento coma o aspecto deste suxeito feminino que se sente oprimido ata as vísceras. Modelar o corpo segundo a sociedade é esconder no posible a súa bioloxía, as vísceras asfixiadas que impiden sentirse corpo, porque este é sempre o elemento desprezado, o infravalorado ante o espírito e a razón. Polo tanto, as vísceras deben ser dominadas porque son a excepción, a ruptura da norma. Así, nas marxas do sistema están todos os elementos do abxecto que neste discurso recuperan o protagonismo. Os corpos femininos menosprezados, reducidos ás súas funcións biolóxicas definidas como negativas e vergoñentas no modelo de pensamento patriarcal, son o medio elixido para (re)construír o corpo feminino inexistente en tanto que a súa única voz é a do patriarcado. Tomando como partida o abxecto do corpo, a muller recupera o seu contorno, á vez que se revela o mecanismo opresor. O sangue menstrual ou as náuseas adquiren novos significados que normalizan a muller. Segundo Almeida e Baltrusch: “Esta é a voz das tripas, do corpo de Lupe Gómez, e non dalgún lugar máis ‘nobre’ ou ‘culto’. A materialidade física, a carne e os seus actos e movementos son os que constrúen o suxeito como tamén un feminino que debe existir na medida en que se constrúe un sentimento e un espazo de si propio, en que traduce as sensacións en sentimento de si” (2004: 9).

A poesía mesma convértese en corpo: “Querer a poesía, chorar nos seus brazos, masturbar os seus beizos, inflamala” (2005a: 10), nunha estratexia que a desacraliza, tal e como se fai co corpo. Así, o movemento que lle imprime o abxecto ao corpo é o mesmo que se produce na poesía, e o resultado é unha poética viva que se revela como un territorio pleno de poder. Trátase de recuperar o corpo, o da poesía e o da muller, pois a independencia comeza no individuo: “Esmagarei a matriz que / me envolve para volver / amar e sentir o meu útero / libre e aberto. Fareino con / amor, con poesía, con présa” (“Independencia”, 2005a: 59).

Liberados de imposicións e normas, poesía e corpo, sinónimos en Gómez, materialízanse nas identidades femininas da nena e da puta, figuras dotadas coa capacidade de subverter o suxeito feminino clásico: a primeira porque representa unha “inesgotable fonte de enerxía, libre de prexuízos e valores deformadores” (Almeida e Baltrusch 2004: 21) e a segunda, sempre entendida en sentido simbólico, porque constitúe un contramodelo

de muller fronte á sexualidade regulamentada. A identidade feminina renóvase e mobilízase: “Non me chames esfínxe / estou tola” (“Nonteestarás confundidocomigo”, 2005a: 44).

IV

A poesía de Castaño, Pedreira ou Gómez, así como a da maior parte das autoras renovadoras da poesía ao longo das décadas de 1980 e 1990, pódese sintetizar nos seguintes puntos: 1) Enunciación desde un eu claramente marcado como feminino; 2) Papel preponderante dun corpo de muller que se expresa libre de pudor botando man de elementos ata este momento menosprezados, coma o sangue menstrual; 3) Deste corpo nace un erotismo, un desexo sexual activo onde o corpo xa non é o obxecto do pracer dos outros, senón que se transforma en suxeito (“non son perfume, son carne perfumada”, Queizán 1993: 52); 4) Revisitación dos mitos, entendidos como meras ficcións ao servizo do patriarcado que, polo tanto, son susceptibles de (re)interpretación desde unha óptica feminina. Personaxes míticas como Penélope, pero tamén a maternidade ou o nacionalismo sofren as traducións destas autoras (unha análise detallada desta caracterización pode atoparse en estudos como González 2005). A profundidade de textos e autoras supón, en aparencia, un éxito, tanto para a literatura escrita por mulleres como, tamén, para todo o sistema literario galego; pero, verdadeiramente, cal é a problemática á que se enfrenta esta poesía?

A gran difusión que acadaron estas obras e autoras convérteas nunha moda que, como tal, transforma a provocación inicial en asimilación por un sistema que identifica muller-escritora con autora de poesía, fomentando a publicación de poemarios e esquecendo xéneros como a narrativa, o teatro ou o ensaio (parece imposible que non haxa máis ca poetisas). Polo tanto, podemos considerar que o canon acepta o discurso poético feminino, dalgunhas autoras máis ca doutras, tal é o caso de Chus Pato, quizais porque nela inciden no seu aspecto nacionalista antes ca na reivindicación xenérica. Digamos que a tradición masculina (o canon) acepta as voces femininas das continuadoras dun modelo poético enraizado na figura da *súa* Rosalía de Castro, cunha pequena cota de permissividade para unha poesía de tetas, putas e sangue, grazas ao afán do politicamente correcto e do interese normalizador dun sistema minorizado. A poesía destas autoras foi convertida nun modelo, etiquetada e asimilada de xeito que se anula o seu poder subversivo. Esta afirmación suscita outra cuestión: Que estratexias deben seguir as escritoras para romper este perverso mecanismo?

Esgotada xa a vía da reivindicación clásica do suxeito feminino preséntasenos o *suxeito performativo*, exemplificado n' *O libro da egoísta* (2003) de Yolanda Castaño, quen presenta este suxeito á maneira do enunciado por Judith Butler. Como xa referín, a obra poética de Castaño é susceptible de dividirse en dous períodos: unha etapa inicial que comprende os seus tres primeiros poemarios (*Elevar as pálpebras*, *Delicia* e *Vivimos no ciclo das erofanías*), e unha segunda onde se produce un cambio substancial coa publicación d' *O libro da egoísta*. O máis significativo do poemario e do que deriva a gran diferenza con toda a súa produción anterior é a caída, por fin, da máscara que ocultaba o eu poético, que se descobre, precisamente, por medio da denuncia da existencia de máscaras identitarias, é dicir, de moldes xenéricos que constrinxen e reducen o eu a unha expresión aceptable para a comunidade xa que non pon en perigo a súa integridade. A voz que fala desde *O libro da egoísta* segue a ser un eu artificial totalmente construído pero, como ten a valentía de amosar esa debilidade, é posible chegar a atinxir un eu poético que, en certa maneira, é reconfortante, pois é mortal e verdadeiro, porque sofre e goza con intensidade humana. O desacougo que transmite a voz poética é o que consegue traspasar o papel e chegar aos lectores e ás lectoras, porque este eu que permite albisar é vulnerable. A poeta descende do seu pedestal e demostra que ten inqedanzas, incertezas, sobre todo concernentes ao papel que lle toca desenvolver como muller nunha sociedade patriarcal, pero tamén cuestiona o transcorrer histórico, o mesmo acto de creación literaria e, en definitiva, a constitución do propio eu.

Despois de poemarios onde o eu só era quen de mostrar a súa suficiencia, o valor diferencial d' *O libro da egoísta* é que o eu amosa os seus interrogantes, propón preguntas que non pode resolver soa e, noutras palabras, establece un diálogo cos lectores e coas lectoras, cómplices, ao dárselles a oportunidade de pensar e intervir, aínda que sexa virtualmente, nas mesmas cuestións que desacougan o eu lírico. Castaño emprende no seu poemario a procura dun novo suxeito, marcado como feminino, e considerado como nun constante proceso de renovación, de forma que orixina unha sorte de identidade múltiple que se persegue ata a mesma orixe, entendida como o momento temporal previo a toda culturalización. Este suxeito percíbese, desde os primeiros versos, coma unha máscara, unha impostura que se mantén no terreo fronteirizo que oscila entre o goce pola suposta liberdade acadada e o desacougo provocado pola marxinalidade que supón manterse afastado do sistema de poder. É un suxeito nómade (cf. Braidotti 2000) que se opón ao tradicional

suxeito definido coma estático. Ademais, trátase dun suxeito múltiple, que se diversifica e mesmo ousa levar ao poemario o eu da propia autora, as varias “yolandas” en minúsculas que se confrontan a un nome propio, en maiúscula, mostra dun suxeito total que se derruba e cae, simbolizando a desaparición das metanarrativas. O suxeito reivindica a súa autocreación, que se efectúa a través dunha *performance* corporal froito da recolleita de múltiples anacos que se unen para constituír o espellismo de unidade que é, na realidade, o suxeito, e que corre o risco de converterse no suxeito total que pretende denunciar a través da súa creación fragmentaria. O eu creado sitúase no centro dun espectáculo que é o mundo ao redor, o que lle serve para un derradeiro acto de autoafirmación, nun artellamento da propia personalidade a través da negación do que se entende como alleo ao suxeito. Non é senón o intento de proxectar unha imaxe única e persoal que se corresponde coa visión que se ten do propio eu e que, é evidente, non necesariamente debe adecuarse ás visións dos demais.

O tratamento que do suxeito e da súa representación xenérica se propón desde o poemario, baseado nunha *performance* corporal, entronca de xeito directo coa teoría da performatividade que, como contestación ao tradicional sistema sexo/xénero, ofrece Judith Butler. A importancia da linguaxe na construción e manipulación da identidade reflíctese, tamén, no poemario. Desde a noción dun suxeito múltiple e en permanente mutación, conséguese derrubar a opción única, o totalitarismo e, por iso, “Ese foi o primeiro día do desmaio paulatino dos nomes / das palabras” (Castaño 2003: 37). E é que o poder se impón e se transmite desde as palabras. A multiplicidade acaba con elas, nunca neutras, nunca nin tan sequera obxectivas. O novo suxeito que se perfila necesita dunha linguaxe tamén nova e diferente, porque a xa existente está chea de trampas, baleiros e ausencias: “Qué farei coas palabras. / Curar a miña voz deste baleiro de ocos” (2003: 56).

A *performance* ten que entenderse coma unha construción que a sociedade prepara para os individuos, pero, na mesma maneira, compréndese coma a construción que cada individuo ten a oportunidade de facer en/de si mesmo. En palabras de Judith Butler: “Non só estamos construídos culturalmente, senón que en certo sentido nos construímos a nós mesmos” (1990: 196, trad. miña). Malia a posibilidade de autoconstrución que suxire Butler, o certo é que, tal e como ela constata, as alternativas a ela veñen determinadas, tamén, pola sociedade: “A elección de asumir determinado tipo de corpo, vivir ou vestir o propio corpo de determinada maneira, implica un mundo de estilos corpóreos xa establecidos” (1990: 198, trad. miña).

Asumir un xénero é interpretar un papel; é, polo tanto, unha *performance*. “Elixir un xénero é interpretar as normas de xénero recibidas dun modo tal que as reproduce e organiza de novo. Sendo menos ca un acto de creación radical, o xénero é un proxecto tácito para renovar unha historia cultural nos termos corpóreos de cada un. Non é unha tarefa prescritiva que teñamos que empeñarnos en realizar, senón unha tarefa en que estamos empeñados todo o tempo” (1990: 198, trad. miña).

O concepto de autoconstrución está presente n’*O libro da egoísta*, xa que o suxeito se presenta como autosexestado, sen país nin estirpe. Da mesma maneira en que o suxeito accede á súa propia creación, grazas ao acto mesmo de dubidar dela, tamén é quen de traducir as propias mutacións no propio corpo. O corpo, ao igual ca o suxeito, tamén padece a tiranía do poder que desenvolve modelos prescritivos onde este ten a obriga de situarse. O corpo cultural feminino debe “esconder a barriga” e “marcar os peitos” (Castaño 2003: 32). Por unha parte, faise evidente a *performance* corporal, isto é, a adecuación do corpo a calquera modelo e, por outra parte, esta performación pode vir imposta culturalmente, é dicir, a descuberta da falsidade da construción identitaria-corporal pon de relevo os mecanismos conformadores dun corpo cultural, á vez que serve para recoller eses mesmos fundamentos e, con eles, crear un suxeito novo, un modelo diferente ao imposto desde a xerarquía social. Segundo opina Butler, a *performance* que constitúe o xénero está formada por elementos pertencentes á tradición cultural do individuo e, polo tanto, a autoconstrución non é unha creación orixinal senón a adaptación das posibilidades que ofrece a cultura a ese corpo en concreto. Polo tanto, a pretendida renovación do suxeito coa que finaliza *O libro da egoísta* debe ser matizada. Por medio do diálogo danse a coñecer as características da creación acabada de rematar, así como as dificultades de tal nacemento: “¿Canto cus- / tou serte? ¿Que aciaga caste de dolorosas operacións para / ser quen te interpretas?” (2003: 49). Ponse de relevo a clave: o novo suxeito autocreado non deixa de ser outra *performance*, unha nova interpretación dos mesmos elementos. Altérase a orde pero esta non quebra, por iso nunha expresión de terrible lucidez: “Había que aprender a manexar o conformismo” (2003: 49). É máis: “a luz desa realida- / de son sempre teatros concéntricos. Coma un labirinto de espellos encontrados” (2003: 49). É a manifesta imposibilidade de fuxir do establecido. Simplemente, aspirase a ser un espello reflectido noutro espello, os “teatros concéntricos, onde habito” (2003: 49).

A creación identitaria pola que aposta Butler transmite a idea dunha construción en permanente proceso, sempre inconclusa e prolongada durante

todo o transcorrer vital do ser humano. Entendida nestes termos, a *performance* do xénero dá conta do arbitrario da determinación xenérica, permite cuestionar o sistema social establecido, mais, o que podería significar un acto liberador para un suxeito á marxe da normativa do xénero, produce, así e todo, un suxeito atrapado:

Se a existencia humana sempre é existencia *xenarizada*, entón extraviarse do xénero establecido en certo sentido é poñer en cuestión a propia existencia. Nos momentos de dislocación de xénero en que nos damos conta do pouco necesario que é que sexamos os xéneros que chegamos a ser, enfrontámonos coa carga da elección intrínseca de vivir coma un home ou coma unha muller ou coma algunha outra identidade de xénero, liberdade que se converteu en carga polo constrinximento social (1990: 198, trad. miña).

O libro da egoísta supón un camiño na procura do propio eu. A consciencia da orixe, ese momento temporal indeterminado, pretendidamente previo a toda culturalización, é, tamén, a certeza do non retorno: “ESTA CONSCIENCIA DE AUSENCIA E non hai regreso. Non hai regreso” (2003: 14). A derradeira posibilidade é o recordo, as lembranzas do que foi, que, recollidas, serán o eu do presente e do futuro, “Para cando o pálido manto da miña memoria se vai cubrindo desta pel que eu serei” (2003: 14). A identidade é un contínuum temporal, unha sucesión de fases que conforman un eu flutuante entre pasado-presente-futuro. A identidade é o camiño, por iso “O QUE INTERESA son os meus pasos” (2003: 15). Achegarse á identidade múltiple, desbotando o mito dun eu estático perfectamente delimitado e estable, non é máis ca mostrar un interrogante, unha solución que non satisfai por completo ao suxeito. Búscase unha definición consoladora e constátase que nunca será suficiente. Non existe unha única resposta porque non hai identidade única e unívoca. Por inercia, preténdese acadar un todo, aínda sabendo que se trata dun desexo imposible, pois a unidade revelou-se inexistente. O suxeito xa nunca o será todo. Liberado das imposicións dunha cultura que o definía como estable e estático, o suxeito segue sen atopar acougo. Na procura de alivio vólvese á orixe mesma, coa esperanza de achar, nun tempo arcaico, previo a calquera culturalización, o acougo, a resposta, malia ter a intuición da banalidade deste derradeiro acto desesperado, porque se sabe que a totalidade tranquilizadora que se procura non existe: “Escribiamos cara / adiante cando nos caeron as túnicas, e ficamos así, maqui- / llados de rosa, coa boca mollada e os pés abertos, co magní- / fico libro das venturas agochado na vulva” (2003: 16).

É a primeira impostura. A perda da vestimenta totalizadora non supón a liberdade do suxeito, senón que axiña é substituída pola mascarada, a maquillaxe que afecta a todos os suxeitos, tanto masculinos coma femininos, pero xa cunha substancial diferenza: a pintura rosa agocha o destino na vulva. A mascarada dá lugar a novos suxeitos masculinos e femininos, pero só estes últimos nacen co estigma do incógnito gravado no corpo. Polo tanto, a orixe devolve un suxeito feminino xa marcado. Outra saída é necesaria, xa que as mesmas fontes non ofrecen unha solución satisfactoria: “Renuncio ó lugar do alento. Quero aprender a saír” (2003: 16). Este fracaso conduce á busca dunha nova solución. Neste caso, a alternativa á totalización é a fronteira, os límites onde é posible atopar un oco: “abrirei / corredoiras fronteirizas a media luz, con forza de desandar” (2003: 17). O novo suxeito fronteirizo séntese libre e enfermo porque, situado nas marxes, é un estigmatizado, afastado do canónico centro de poder. A enfermidade coa que se caracteriza o suxeito fronteirizo, o suxeito nómade, supón un renacemento, un mirar de novo o mundo desde a primeira visión a través dos ollos dunha crianza, coa inconsciencia propia desa etapa, sen ter aínda conta das imposicións do mundo adulto. A sensación de liberdade é tal que o suxeito se atreve a berrar: “Anuncia a túa desposesión” (2003: 20). E vai máis alá e denuncia a incorporeidade dos mitos, as estatuas que son os suxeitos culturalmente establecidos e ata pon en cuestión o tan afamado libre albedrío, que é cuestionado porque ao suxeito lle resulta imposible abstraerse ata o punto de esquecer as imposicións culturais que o crean e definen. A aparente liberación do suxeito fronteirizo lévao a dar un paso máis, e recoñece a impostura en que vive como eu lírico que substitúe ou suplanta a voz do eu-autora. Así, “yolanda” aparece nos versos do seu eu lírico: “E nas madrugadas fago panexíricos a esta yolanda mesqui- / ña, que sabe venderse e coñece o final” (2003: 24).

A multiplicidade do eu, as diferentes e simultáneas “yolandas”, conviven no tempo e no espazo. O nome propio, símbolo do eu total imposto, é substituído polo nome común, contable, os suxeitos en minúscula. O cuestionamento identitario alcanza tamén o terreo poético para mostrar o seu finximento e proclamalo: “O RITO DIARIO xa sen rito, escoltada por branquísimas / amantes: matar ó pai, devorar os ocos, masacrar un a un / todos os funcionarios e mercaderes cos que fose intercam- / biada unha palabra a penas, desintegrar cada pegada cunha / lixívia velenosa zumegada do meu hime sen descanso. Abor- / tar é unha obriga, unha necesidade fonda, un desafío” (2003: 25).

En definitiva, o suxeito preséntase erixido sobre unha precaria sensación de liberdade froito da consciencia de autocreación que ten sobre si mesmo e que o libera á vez que condena, xa que significa a morte de todo referente normativo ou modelo de comportamento en que poder ampararse e identificarse. Así, a posibilidade da autocreación ofrece unha perspectiva esperanzadora á vez que terrible. O suxeito queda orfo ao desvincularse de todo modelo coñecido; libre pero asustado, fica no “Delicioso terror dos orfos” (2003: 33). O suxeito céibase de todas as súas ataduras socioculturais, descubertas definitivamente como fraude, e queda atrapado, libre, nun novo xogo, na procura de agarradoira. Este buscado lugar onde asentarse é, tamén, construído, e cos mesmos elementos ca o supostamente derrotado sistema patriarcal. É, na mesma medida, unha *performance*.

Butler sinala un aspecto que é imprescindible non perder de vista e é que o sexo e o xénero, toda a construción cultural que representan, afectan ao corpo coma se fosen elementos externos a el, malia que teñen nel o seu asento imprescindible. Nas palabras de Butler, “calquera teoría do corpo culturalmente construído debería cuestionar ‘o corpo’ por ser un construto de xeneralidade sospeitosa cando se concibe como pasivo e previo ó discurso” (1990: 160, trad. miña). Esta volta ao corpo entendido como paso decisivo á hora de cuestionar os principios culturais, xa sexan denominados *sexo* ou *xénero*, é unha constante na última poesía galega escrita por mulleres. Butler repasa as concepcións arredor do corpo elaboradas por Foucault ou Nietzsche. A conclusión é que a historia necesita inscribirse no corpo, que aparece simbolizado nunha folla en branco, pero, á vez, ese corpo ten que ser destruído para conseguir chegar a ter un significado, é dicir, para que poida xurdir a cultura. O suxeito creado n’*O libro da egoísta* asimilase a esta definición de límite e, aínda que insatisfactorio (é inútil buscar a perfección), ten a suficiente forza como para cuestionar os preceptos fundadores da estrutura social. O novo suxeito é periférico, marxinal, monstruoso, de feito que, tal Medusa, converte os *outros* en pedra: “Fillo teu feito pedra por mirarte” (2003: 49). Este suxeito declárase un ser de transición, un alguén periférico, exiliado, nómade, en movemento constante para sortear a morte porque “a cara da morta habita en renuncias” (2003: 50). É un eu consciente da súa inestabilidade. Só se sostén a posibilidade da busca. A única certeza é coñecer o que non se quere ser. Desaparecida a obrigatoriedade da unidade, o importante é, tan só, o camiño, que é o mesmo que dicir que importa máis a pregunta cá resposta. A certeza é a diferenza, non a súa consecución. Nalgún día imaxinario márcase o cimo. No presente, só o camiño,

empregado para recoller eses anacos de “espello roto” (2003: 50). Cómo e cándoo pegalos déixase en segundo plano porque formar con eles o crebacabezas é obter unha unidade, un eu total constituído pola suma dos fragmentos, pero único, de todas as maneiras. E a unicidade está desbotada, polo que non pode ser nunca o obxectivo final.

O suxeito d’*O libro da egoísta* móvese dentro dun espectáculo onde se parodia, a través da súa propia actuación de xénero, a si mesmo e fai a súa presentación en sociedade. Posto no centro do escenario, acaba traspasado por el. O suxeito non é máis ca unha parte do espectáculo: “E as táboas do decorado incrustadas nas costelas. Acaba co / escenario. Sen bordos xa non hai escenario” (2003: 49). O suxeito é o escenario e este escenario é o corpo. É a imaxe especular dun orixinal que xa non existe: “Isto é un labirinto de espellos e á orixinal xa / non a recoñezo. / A orixinal non existe” (2003: 49). Este suxeito actúa, “YOLANDA ENTRA EN ESCENA”, e o seu *atrezzo* corporal baséase na maquillaxe, outro dos elementos da mascarada. O cabelo trezado, a pintura dos beizos, o sombreiro ou o vestido caracterizan a corporeidade do suxeito que, ademais, se define pletórico de beleza: “A poderosa Verdade da maquillaxe, ela crea, / fai asumir, proxecta” (2003: 58). A beleza preséntasenos manifestando a súa total subxectividade. Á pregunta “quen establece o que é belo?”, a resposta é rápida: non o suxeito, senón a parcialidade dunha norma que non só sanciona o que é modelo de fermosura senón que, como se denuncia, tan só repara no aspecto externo, é dicir, na *performance* que o propio suxeito pode chegar a crear de si mesmo. Así, a única verdade será a da maquillaxe, o artificio encargado de presentar o suxeito en sociedade, capaz de proxectar unha imaxe, non a verdadeira, mais si a desexada. A liberación que podería supoñer o coñecemento desta máxima, xa que desmascara o artificio, non fai senón aumentar a angustia do eu, atrapado nesa verdade artificial simbolizada na maquillaxe que “ata”, pois a beleza é tan só un “pechado círculo” (2003: 58). O suxeito que se esconde detrás da maquillaxe, que a utiliza para presentarse ante os demais e incluso ante si mesmo, é, xa a estas alturas, consciente da fraude que asume como “necesidade”. E xoga con isto porque todos estes elementos (maquillaxe, vestimenta, cabelo) son parte dos anacos de espello roto cos que configura un novo eu fronte ao mundo. O suxeito sábese unha máscara, un ventrílocuo: “Velar desquiciada para que esta máscara ventrílo- / cua non se me incruste na boca” (2003: 36).

N’*O libro da egoísta* o que acontece é que o suxeito establecido desde os límites orixina unha *performance* coa necesidade de perdurar e de perpetuarse; polo tanto, para que a *performance* teña sen-

tido é necesario que desprace o suxeito desde a periferia nomádica ao centro, é dicir, o suxeito auto-creado debe conseguir ocupar un lugar de poder. A única posibilidade é converter a *performance* en suxeito canónico, establecéndoo como modelo autorial e, en consecuencia, transmitíndoo ás novas xeracións. A súa posibilidade de supervivencia convérteo nun suxeito tan estático e imposto como aquel que destruíu. O supostamente renovador suxeito acaba sendo un prototipo, perdendo a súa capacidade revolucionaria para efectuar un verdadeiro cambio. Pero o suxeito impón o seu dominio á maneira clásica que conseguira denunciar. O que si é certo é que *O libro da egoísta* consegue situarse na liña de (re)escritura das posibilidades arredor da complicada problemática do xénero, presentando un suxeito que remata por declarar a súa “polimorfía” (2003: 62) e, aínda máis, se define coma un “ser un non sen un non” (2003: 62), en clara referencia á situación dos suxeitos femininos, nas aforas do sistema patriarcal e, en consecuencia, descritos coma o *outro*, o que non é, o negativo. Así, o novo suxeito fala desde unha marcada femineidade para denunciar a marca que levan as mulleres, o non, sen nin sequera a oportunidade de (d)escribirse en primeira persoa. O suxeito loita por establecerse, autónomo: “Espiral na cripta e eu dentro debuxada de xiz. Habitacións / concéntricas. / Estou noutro lado” (2003: 62).

O suxeito performático que propón *O libro da egoísta* abre un novo camiño no concernente ás representacións do xénero que quizais teña a capacidade de actuar como revulsivo e propiciar un cambio na literatura arredor deste concepto. Malia todo, *O libro da egoísta* non consegue superar trabas, como a asimilación pola moda da literatura feminina, porque parte dun concepto estático da literatura, entendida como a recompilación de obras que se reciben coma un todo pechado ao servizo duns determinados obxectivos, neste caso, a creación dun novo suxeito. Neste sistema cada obra é concibida coma un *artefacto*, un produto acabado que inmoviliza a actuación do eu e que o reduce a esa única obra rematada, por moi innovadora que esta sexa. *O libro da egoísta* ou as *Velenarias* (2001) de Emma Pedreira son poemarios que serven a un fin: o establecemento dun novo suxeito. Empregados para a consecución dese obxectivo, convértense en artefactos, obras susceptibles de clasificación, etiquetado e, neste caso, custodia no caixón correspondente á poesía galega de muller, co que se desvirtúa a súa mensaxe, desaparecida na súa propia nomenclatura.

Pero hai unha literatura que pretende fuxir das etiquetas e evitar a súa asimilación por un sistema que todo o engole na súa maquinaria de mercado. A obra xa non se comprende coma un artefacto, un

produto rematado, senón que, diante da obra (estática, inmóbil, finita), se prima a *arte do facto*, é dicir, o acto de creación, en perpetuo movemento, infinito e dinámico. E esta é a literatura que practica Lupe Gómez. Almeida e Baltrusch defínen-na como: “O texto de LG en ‘carne viva’ sería, entón, un texto transcrito directamente ao papel sen tradución estética ou retórica, é dicir, valorando máis o acto creador do que a propia obra creada” (2004: 22-23). Gómez non emprega os seus textos para (re)construírse como suxeito, senón que simplemente vive, e vivir é a súa forma de acabar co sistema.

A obra é un proceso e non unha finalidade en si mesma. A non fixación dunha *Obra* con maiúsculas evita a súa etiquetaxe e posterior asimilación. O constante movemento impide a clasificación. Entón, en que se diferencia Lupe Gómez do resto das autoras do período? Nos seus máis de dez anos de traballo poético podemos xa ofrecer unha panorámica do seu discurso. En principio, Gómez trata unha temática en maior ou menor grao común ás autoras do *boom* e que se pode resumir na construción dun suxeito feminino mediante a denuncia da súa situación nunha cultura patriarcal, empregando como vehículo un corpo de muller que fora tradicionalmente menosprezado pola cultura e pola razón, chamando especialmente a atención sobre a sexualidade, habitualmente reprimida, e que se representa na figura da puta. Estes motivos, así como un subxacente discurso nacionalista, do que pouco se ten falado, xa están presentes no primeiro poemario da autora, a *Pornografía* á que xa brevemente me referín. Se a diferenza non se atopa na temática, deberemos buscala no acto mesmo da creación, a forma en que esta creación se nos amosa e o efecto, a recepción, que se produce no público lector, todos eles conformadores da arte do facto. Vexamos cales son os elementos que eu considero diferenciais en Lupe Gómez.

Como xa apuntei en *Pornografía*, quizais o primeiro estrañamento que como lectores e lectoras de poesía recibimos de Lupe Gómez é a profusión dunha terminoloxía afastada da tradición literaria. A renovación da linguaxe poética levada a termo polas autoras do *boom* introduciu novos elementos á hora de constituír o suxeito feminino. Así, un dos lugares do corpo de muller que adquire protagonismo é o útero, empregado para denunciar a súa apropiación patriarcal e como obxecto de reivindicación (por exemplo, Emma Pedreira). Pero Lupe Gómez vai un paso máis alá ao levar á poesía termos claramente vulgares. Ela non fala de prostitutas, senón de *putas*, nin de menstruación, senón de *regra*. Un percorrido polos títulos dos seus poemarios é ben elocuente: *Pornografía*, *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) ou *Levantar as tetas*

(2004). Malia ser certo que algúns destes termos aparecen noutras autoras do período (por exemplo, *A teta sobre o sol* de Olga Novo 1996), en Lupe Gómez salientan pola súa profusión, insistencia e, como suxerín, poden interpretarse desde a noción que a posmodernidade ofrece do abxecto.

Ademais deste léxico, un novo estrañamento parece producirse co que se deu en denominar *ruralismo* (non comparto o termo e só me limito a constatalo, xa que se ten apuntado). A figura da *vaca* concentra e simboliza a influencia do rural en Gómez. Esta vaca é a súa particular balea (González 2005: 143-153). Se esta é o maior mamífero mariño, a vaca é o máis grande na terra (para os efectos do rural galego, enténdese, e compartindo magnitude física cos cabalos e coas eguas, aínda que estes adoitan empregarse como símbolo da liberdade; as greas de cabalos ceibes no monte que tamén se recuperan no *Útero dos cabalos*, 2005b). A vaca, e nisto difire da balea, arrastra o signo da pasividade, da tranquilidade, moi ao contrario do mito do misterioso monstro mariño que representa a balea. Pero, se cadra, o estrañamento é maior ao ver as vacas convertidas en paradigma da revolta. Son vacas que copulan: “empreñaban as vacas e ás veces / montaban unhas ás outras” (2005a: 23) e que se identifican coa autora, á vez que son o símbolo dunha Galicia parada e estática: “Somos / vacas. Andamos / pola vida / como vacas. / Con medo nas / retinas. Con arelas” (“O neno morto”, 2005b: 32⁴). O símbolo da vaca e o da balea únense no poema “No nerviosismo náceme unha balea” (2005b: 38). Os dous animais comparten a posibilidade de conter no seu interior o suxeito: “que / arrinque o meu corpo do / interior das vacas” (2005a: 59-60). Ambos os dous son magnificados, transformados en seres enormes e inmensos que suxiren “a orixe, a independencia e o corpo colosal” (González 2005: 153). A diferenza reside na dobre interpretación que permite a balea, cunha connotación de malignidade. A vaca, pola contra, presenta un matiz negativo ao simbolizar o estatismo, a cultura parada da que é necesario pular, á vez sinónimo dunha identidade feminina pretendidamente inmovilizada e silenciada.

A linguaxe vulgar e, en xeral, a lingua cotiá constrúe un estilo aparentemente sinxelo caracterizado por Antón Lopo como: “nada significativo nas metáforas, escasas novidades na forma, ningún exceso no conceptual, pouco rebusco no léxico” (2005: 5). Os motivos e o estilo repítense unha e

⁴ As indicacións de páxinas nas citacións do *Útero dos cabalos* refírense ao manuscrito facilitado pola autora.

outra vez en todos e cada un dos textos da autora, creando un verdadeiro universo de autorreferencias que se constrúen conforme a estas repeticións.

Como se interpretan todos estes elementos como constituíntes da arte do facto? Recordemos que a arte do facto se define pola priorización do acto creador sobre a obra. Isto implica entender a literatura coma un proceso. A linguaxe cotiá que emprega Lupe Gómez e o seu estilo *naïf* opóñense radicalmente á nosa concepción de poesía e, en xeral, de literatura, tradicionalmente definida como expresión elevada da alma humana. A poesía de Lupe Gómez fala desde o cotián, desde a propia vida e o propio corpo, e acaba por transformar a poesía. Romper coa linguaxe e co estilo chamado literario supón denunciar o seu artificio e demostrar que outra poesía é posible. A arte do facto remata coa tamén tradicional separación entre a vida e a obra. O sistema cae porque se cuestiona a relación entre o eu poético e o eu autorial, que en Lupe Gómez son o mesmo. O contrato lector desbótase porque asistimos á expresión pura dun eu que é o mesmo que vive dentro e fóra da literatura. Reformúlase o concepto de autobiografía, pero isto non implica cometer o erro de interpretar a poesía como baseada en acontecementos reais vividos pola autora. Simplemente, non ten sentido someter a poesía ao criterio do verdadeiro/falso, porque a realidade é xa unha ficción (o que se vencella perfectamente coa noción de suxeito performativo). Establécese un contínuum entre vida e creación, o que xustifica a arte do facto como proceso. A vida cotiá, cos seus vulgarismos e repeticións, irrompe na literatura. A reiteración de motivos e estilo en Lupe Gómez non fai senón construír un macrotexto. Así, nela non temos por que falar de distintas obras, senón dunha única, en permanente construción, nun proceso que non é máis ca o perpetuo exercicio de creación e (re)creación que, pola súa propia forza, esvae as pretendidas diferenzas entre os chamados xéneros literarios (*Fisteus era un mundo* é narrativa?).

E precisamente, todos estes elementos que caracterizan a obra de Lupe Gómez e constrúen a arte do facto son os rexeitados pola crítica, empeñada nunha lectura superficial. Asígnanlle á obra de Gómez cualificativos tales como “repetitiva”, “ruralista”, “infantil” ou mesmo néganse a considerala poesía (ver, por exemplo, o comentario en rede asinado por Penélope Pedreira 2001 e, para unha resposta axeitada a estas adxectivacións, Almeida e Baltrusch 2004). Estas críticas, como parte do sistema, ofúscanse no seu mantemento, pois xustifica a súa existencia. Calquera discurso que, coma o de Gómez, o desestabiliza sofre a crítica sistemática ou é directamente ignorado. Este tipo de crítica reduce o discurso, simplifícao aos seus trazos caracterís-

ticos para caricaturizalo nun intento de desprestixiar e desvalorizar un discurso que nos enfrenta a novos interrogantes que se pretenden obviar (un exemplo é o potente discurso nacionalista subxacente a Lupe Gómez e que intenta desarticularse poñendo a énfase só nalgúns aspectos “escandalosos” da súa poesía tirados de contexto). Para algúns sectores admitir no discurso poético os vulgarismos ou un estilo coloquial é o equivalente ao “todo vale”. A arte do facto que desestrutura o sistema normativo asusta, pois a inercia lévanos a buscar diferenzas entre arte e a vida, linguaxe coloquial e culta, corpo e mente ou cultura e natureza, para elaborar unha listaxe que manteña a orde establecida. Tal e como acontecía co suxeito performativo, prefírese vivir baixo a norma, malia negativa, que manterse sen agarradoira. A arte do facto propicia unha nova perspectiva non sinónima do “todo vale”, pois a arte é, en palabras de Antón Lopo, “a sensación de que nunca antes foran pronunciadas aquelas palabras, de que ninguén antes chegara a aquelas latitudes na renovación do concepto, de que Lupe Gómez esculcaba unha linguaxe inédita e nesa linguaxe as convencións usuais da poesía quedaban neutralizadas pola lucidez da contradicción, os berros e o trastorno do previsible” (2005: 5-6).

Así, a arte do facto, o proceso creador, non se estanca, non se deixa apreixar no sistema de normas, non é unha obra finita, senón a expectativa dun novo movemento, un discurso xamais neutralizado, sen produto final, un contínuum de creación que desenmascara e derruba os nosos valores adquiridos.

V

Velaquí os textos de Emma Pedreira, de Yolanda Castaño, de Lupe Gómez, pero tamén os de Chus Pato, Olga Novo, Estíbaliz Espinosa, Emma Couceiro, María do Cebreiro, Ana Romaní ou Pilar Pallarés, onde un novo suxeito feminino se nos mostra en toda a súa plenitude. Todas estas autoras abren as portas a unha nova concepción do corpo feminino. O monstro abxecto, os mitos que definían e reducían a muller serven agora para (de)construíla, aproveitando o seu carácter ambiguo, mestura permanente de fascinación e de horror. O seu estatuto marxinal é un espazo de liberdade, unha folla en branco que vai ser ocupada por discursos que, quizais, loitan por achegarse ao centro, apropiarse da historia, espida ante a contundencia destes corpos femininos renovados. Tomar a palabra destrúe a construción social patriarcal e rompe o corpo que quedara fosilizado en estéticos ideais de beleza. O xénero exposto preséntasenos como problemático e aínda en proceso de definición, obxecto dun cuestionamento que pretende incrementar as

liberdades individuais. A teorización a este respecto manifesta e denuncia a opresión que o sistema exerce sobre o ser humano, obrigándoo a vivir dentro duns moldes ríxidos e imposibles de obviar. O cuestionamento identitario fai tremer a imaxe dun suxeito absoluto, único e inamovible, á vez que concede voz á multiplicidade de discursos que se mantíñan nas marxes do sistema. Na actualidade, calquera estudo da poesía galega de autoría feminina na época contemporánea non pode obviar unha aproximación aos fenómenos vinculados directamente ao xénero e ao corpo, pois estes motivos eríxense en protagonistas indiscutibles da práctica totalidade dos últimos poemarios publicados por mulleres. Estudiar a problemática do xénero require o coñecemento das teorías desenvolvidas a este respecto, que sitúan a todas estas autoras dentro dun movemento que afecta á literatura universal, projectando os seus textos máis alá do ámbito galego, ao compartir o obxectivo común de reivindicar a posibilidade dun novo suxeito feminino ■

Referencias bibliográficas

- Almeida, Ana Bela Simões de e Baltrusch, Burghard** (2004). “Aproximación crítica á obra de Lupe Gómez. Atentado ao Culturalismo”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 7-29.
- Braidotti, Rosi** (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Barcelona, Méjico: Paidós.
- Butler, Judith** (1990) [1987]. “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault” [“Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault”]. *Teoría feminista y teoría crítica: ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Ed. por Seyla Benhabib e Drucilla Cornella. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. 193-209.
- (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- (2001) [1990]. *El género en disputa [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity]*. México: Paidós / UNAM.
- Buzzatti, Gabriela e Salvo, Anna** (2001). *El cuerpo-palabra de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Carter, Angela** (1996). *Black Venus*. London: Vintage.
- Castaño, Yolanda** (1995). *Elevar as pálpebras*. A Coruña: Espiral Maior.
- (1998). *Vivimos no ciclo das erofanías*. A Coruña: Espiral Maior.
- (1998). *Delicia*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2000). *Edénica*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2003) *O libro da egoísta*. Vigo: Galaxia.
- Castro, Luísa** (1988/1992). *Baleas e baleas*, Madrid: Ediciones Hiperión.
- Ferro, Norma** (1991). *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez, Lupe** (1999). *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais.
- (2000). *Poesía fea*. Santiago de Compostela: Noitarega.
- (2001). *Fisteus era un mundo*. Vigo: A Nosa Terra.
- (2004). *Levantar as tetas*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2005a) [1995]. *Pornografía*. Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*.
- (2005b). *O útero dos cabalos*. A Coruña: Espiral Maior.
- González, Helena** (2005). *Elas e o paraugas totalizador*. Vigo: Xerais.
- Lamas, Marta** (2006). “La vagina dentata”. *Nexos* 338. Consulta: 26-VI-2006. <<http://www.nexos.com>>.
- Laqueur, Thomas** (1994) [1990]. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud [Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud]*. Madrid: Cátedra.
- Lopo, Antón** (2005). *Pornografía*. Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*.
- Moreno, Amparo** (2000). “Los debates sobre la maternidad”. *Las representaciones de la maternidad*. Ed. por C. Fernández-Montraveta et al. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 1-9.
- Moret, Zulema** (2000). “Esos cuerpos escritos con sangre: del horror y lo abyecto en Gambaro, Álvarez, Eltit, Silvestre y Mendieta”. *Escribir en femenino*. Ed. por Beatriz Suárez Briones et al. Barcelona: Icaria. 213-233.
- Moss, Betty** (1998). “Desire and the Female Grotesque in Angela Carter s ‘Peter and the Wolf’”. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Ed. por Danielle Roemer e Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State University Press. 187-203.

- Novo, Olga** (1996). *A teta sobre o sol*. Santiago de Compostela: Edicións do Dragón.
- Pedreira, Emma** (1999). *Diario bautismal dunha anarquista morta*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2000). *Grimorio*. Consulta: 26-VI-2006. <<http://bvg.udc.es>>.
- (2001a). *Corpo*. Lisboa: Edições Tema.
- (2001b). *As posturas do día*. Santiago de Compostela: Librería Follas Novas.
- (2001c). *Velenarias*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2001d). *Bestiario de silencios*. Santiago de Compostela: Madame Mir.
- (2002). *Os cadernos d'amor e os velenos*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2004). *As cinzas adentras*. A Coruña: Biblos Clube de Lectores.
- (2005). *Casa de orfas*. A Coruña: Espiral Maior.
- Pedreira, Penélope** (2001). "Un ruralismo simplista". *O Xinasio de Academo*. Consulta: 4-IV-2003. <<http://www.ctv.es/Users/mforca/Revista>>.
- Price, Janet e Shildrick, Margrit (ed.)** (1999). *Feminist Theory and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Queizán, M.^a Xosé** (1993). *Despertar das amantes*. A Coruña: Espiral Maior.
- Rich, Adrienne** (1986). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, [*Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*]. Madrid: Cátedra.
- Rubin, Gayle** (1996) [1975]. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" ["The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex"]. *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Comp. por Marta Lamas. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 35-96.
- Russo, Mary** (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York: Routledge.
- Sau Sánchez, Victoria** (2000). *Reflexiones feministas para principios de siglo*. Madrid: Horas y Horas.