

Aproximación á obra de Lupe Gómez

Ana Bela Almeida e Burghard Baltrusch

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

ALMEIDA, ANA BELA E BURGHARD BALTRUSCH (2011 [2004]). “Aproximación á obra de Lupe Gómez”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2004, 7-29. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1041>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

ALMEIDA, ANA BELA E BURGHARD BALTRUSCH (2004). “Aproximación á obra de Lupe Gómez”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2004, 7-29.

* Edición dispoñíbel desde o 18 de xullo 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 crítica á obra de Lupe Gómez Atentado ao culturalismo

ANA BELA SIMÕES DE ALMEIDA
BURGHARD BALTRUSCH

Une des raisons de l'atmosphère asphyxiante, dans laquelle nous vivons sans échappé possible et sans recours, — et à laquelle nous avons tous notre part, même les plus révolutionnaires d'entre nous, — est dans ce respect de ce qui est écrit, formulé ou peint, et qui a pris forme, comme si toute expression n'était pas enfin à bout, et n'était pas arrivée au point où il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer.

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*

Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele e sinto-me passar com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir.

Florbela Espanca, *Contos e Diário*

Este artigo ten como finalidade facer unha avaliación crítica da obra literaria de Lupe Gómez Arto, unha vez que en 2005 se cumpren 10 anos desde a publicación do seu primeiro e impacitante poemario, agora reeditado. Argumentábase que o feito diferencial desta obra se atopa nunha *autopoiesis* caracterizada por unha orixinal mestizaxe de elementos feministas, surrealistas, libertarios, existencialistas e autobiográficos a partir dos *leitmotives* do corpo, da puta, da vaca e do berro. Rexéitábase as críticas dirixidas á presunta simplicidade e repetitividade do seu discurso poético que, sobre todo desde *O útero dos cabalos*, vive un momento de afondamento importante. A pesar da súa forte idiosincrasia, coidamos que a obra está a desenvolver unha mensaxe definitivamente universal e tamén renovadora tanto respecto dos paraugas nacional e patriarcal galegos como incluso tocante ao canon estético-literario.

The purpose of this article is to provide a critical evaluation of Lupe Gómez Arto's literary work since we celebrated the tenth anniversary of her impressive first book of poems (recently republished) in 2005. We argue that the distinguishing feature of this work is found in an *autopoiesis* characterised by an original mixture of feminist, surrealist, libertarian, existentialist and autobiographic elements from the leitmotifs of the body, the whore, the cow, and the scream. We reject criticism aimed at the supposed simplicity and repetitiveness of her poetic discourse, which is now experiencing a period of important in-depth analysis, especially since the appearance of *O útero dos cabalos*. Despite her strong idiosyncrasy, we believe that Gómez Arto's work is developing a definitively universal and innovative message with respect to Galician national and patriarchal spaces as well as the aesthetic-literary canon.

En 1995, con *Pornografía*, a obra de Lupe Gómez entrou de súpeto na literatura galega, e nos últimos dez anos chegou a acadar un corpo e un impacto considerables que aínda contrastan cunha asombrosa escaseza de estudos críticos —aquel “proceso enriquecedor” no que “os outros inventan poemas distintos a partir dos teus” (Gómez 2001a: 118)—. A súa escrita semella continuar a ser incómoda para o sistema literario galego; non tanto debido ás provocacións e subversións temáticas que realiza, como abofé por mor do seu estilo que se resiste ás esixencias estéticas do consumo poético institucionalizado. A súa frescura e forza expresivas, porén, xunto cunha liña anti-culturalista,¹ cun feminismo decidido e non convencional e acompañado dun predicamento de epistemoloxía libertaria souberon rechamar no seu momento e talvez incluso contribuíron ao silencio daquela crítica reinante no campo literario galego. Con todo, os seus últimos dous poemarios, *O útero dos cabalos* (2003) e *Azul e estranxeira* (2004), recibiron os premios Johán Carballeira e Eusebio Lorenzo Baleirón respectivamente, e *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) sairá en breve traducido ao portugués na Angelus Novus². Esta progresiva aceptación e proxección oficiais da súa obra confirmanas tamén a publicación de poemas seus a partir de fotografías de Javier Iglesias n'*A vida. As bolboretas queren voar* pola Concellería da Muller de Compostela co gallo do Día Internacional da Non Violencia Contra as Mulleres (2004) e mais a reedición de *Pornografía* por man d'*O Correo Galego* (2005). Coidamos que é o momento de iniciar unha aproximación académica e crítica en xeral a unha obra que se impuxo por forza propia —o primeiro poemario fora aínda unha edición da autora— e que o sistema e mais o canon contemporáneos ben poderían comezar a aceptar e a asimilar (sen desvirtuala).

Sería fácil catalogar a obra de Lupe Gómez (LG) como parte dun *boom* de poesía de autoría feminina que Galiza está a experimentar desde os anos 80 do século XX, cunha riqueza de expresións e estilos absolutamente insólitos na súa historia literaria. O fenómeno en si e a pertenza de LG a unha ‘nova poesía de

mulleres' desde 1988 son indiscutibles, mais o acto de subsumir, sobre todo cando se trata da escrita de autoría feminina, carrega o perigo de invisibilizar as características individuais. Uns dos exemplos mais elucidativos destes procesos de subsumir e das súas inevitables consecuencias de invisibilización represéntanos os tradicionais artigos sinópticos sobre a produción nun xénero literario durante un período de tempo recente. No artigo de Teresa Seara sobre "A poesía galega na fin de milenio" (2001) aprendemos que a poesía de LG practica unha "poética da distorsión e revisión dos modelos femininos patriarcais e das estratexias de auto-representación", que nela "as putas e as nenas aparecen como exemplos de rexeitamento social ou seres sometidos a unha moral restrictiva que é preciso dinamitar" e que o seu discurso "artella unha triple corrente transgresora que afecta á linguaxe, á ruptura cos arquetipos tradicionais e á presenza no texto dos procesos fisiolóxicos femininos como reivindicación da outredade, da diferenza" (Seara 2001: 128).

Sen ningunha razón para contradicir estas caracterizacións, que consideramos correctas, cabería soamente preguntar en que podería consistir, pois, a diversidade entre LG e as escritas de tantas outras poetisas embarcadas no proxecto de desconstrución da ideoloxía e da mitoloxía patriarcais. Aínda que ela forme parte do gran movemento revisionista da tradición poética articulada por homes e, simultaneamente, do da procura da (re)integración da poesía galega no canon literario universal, coidamos que a súa voz é inconfundible, inconformista, violenta e desasosegadora incluso para moitos gustos literarios progresistas, por exemplo ao proclamar un 'ruralismo' aparentemente esencialista: "eu son unha muller rural nas rúas de pedra e nas palabras" (*Poesía Fea*: 7). A poesía concibida como política e revolución ("Creo na revolución", *ibid.*) combina o traballo arduo da desconstrución e da tradución ideolóxicas, acompañada da delicia modernista de *épater le bourgeois*, da "pornoprovocación" (González 1998), como tamén da utopía de recuperar unha expresión directa, non retórica, non representativa e liberada de todas as amarras convencionais: "descubrir a parte humana da sociedade que non morreu, que está aí, na hipocrisía. [...] Romper a creación, imaxinarnos deuses en vez de aspirar a ser marionetas [...]. Amar a poesía, non inmovilizala senón rompela e recoller os trozos da estatua" (*Pornografía*: 5s).

Non cederemos, porén, á tentación de explicar a obra de LG desde e no contexto específico da literatura galega³. Moitas, moi distintas e moi decididas foron as opcións estéticas innovadoras das autoras durante as últimas dúas décadas. Ao non dispormos da distancia necesaria, non avaliaremos o papel de LG neste eido, topándose este traballo

minado por necesidades de valoración de procesos que, no fondo, consisten nunha dinámica de tradución e paratradución de hábitos e sistemas cognitivos, ou sexa, de modelos identitarios, estéticos e ideolóxicos⁴. O que nos interesa na obra de LG, polo de agora, é descubrir o que as súas temáticas e a súa expresividade teñen de universal, aquilo que ofrecen de actualidade discursiva e como se poden desfacer algúns equívocos que puntualmente se formularon en relación á súa escrita.

I

Xurdida nos anos 90, a poesía de LG é contemporánea dun movemento efervescente de escrita de autoría feminina e tamén feminista (Chus Pato, Olga Novo, María do Cebreiro e Yolanda Castaño, entre outras), que se foi formando desde os anos 80 e que, desde entón, leva desconstruíndo a tradición do discurso (no) masculino. A súa escrita partilla a preocupación, común á 'xeración do 90', de "romper com uma tradição poética predominantemente masculina que perpetuava uma visão (status) da mulher como objecto textual/sexual" (Oliveira 2003: 1). No entanto, a difícil dixestión da súa poesía por parte de certos círculos literarios e académicos galegos pode deberse, en boa parte, ao feito de ela se afastar do segundo requisito común á 'xeración' e que se traduce nunha:

re-escrita subversiva que se ancorou num processo de mitificação da Galiza, Rosalía e Penélope. [...] No caso galego, esse esforço de reescrita revelou-se extemporâneo mas nem por isso secundário, ou melhor dito: o sucesso da reescrita mitológica por parte das mulheres poetisas galegas entendia-se como uma etapa necessária para a construção do novo sujeito feminino. (Oliveira 2003: 1)

Autora dunha poesía considerada 'simple', 'esencialista', 'ruralista' e 'autobiográfica' (ou mellor: 'sincera'), LG segue unha ruta allea ás poesías ditas culturalistas e revisionistas e afástase, así, da *tribo das baleas* (González 2001) cando sentencia: "Non me gusta o misterio que entraña a poesía 'difícil' e 'culturalista'. Gústame que o poeta se faga a si mesmo oír e entender" (Gómez 2001a: 118). Levántase a cuestión de se unha poesía que non practica a reescrita mitolóxica pode contribuír igualmente á construción dun suxeito feminino diferente, ou se isto incluso podería ser visto como unha vantaxe ou até como unha estratexia de sobrevivencia cultural.

Nunha entrevista, en resposta a unha pregunta respecto do seu refugo da poesía culturalista, LG definiu a súa estética de produción deste xeito: "Eu

non sei facer poesía culturalista. Eu son unha cativa mirando os ollos das vacas e os ollos do pai e a figura da nai da aldea” (*ibid.*: 5). O suxeito feminino lupiano, en vez de regresar a Rosalía e a Penélope, ou a calquera dos padróns simbólicos e estilísticos, escolle unha metáfora de regreso máis íntima e antiburguesa: ás vacas, ao lugar da familia, á infancia, á ausencia explícita de modelos literarios e intelectuais⁵: “Son unha nena nunha casa sen biblioteca. Non me criei nun ambiente intelectual. Crieime na merda [...]” (2000: 37). Coa escolla de regresar ao espazo imbuído da infancia, ao punto de partida epistemolóxico da consciencia —e ao cal se engade a precariedade da subsistencia—, LG abre a porta da súa casa en vez de abrir aquela da biblioteca burguesa ou da literatura dita culturalista. Esta opción por unha poesía de aparencia biográfica e iniciática (unha ‘literatura da casa propia’) vai determinar e confundir toda a crítica á súa obra. LG afirmase como poeta “maldita, chea de merda” que prefire o curral á enciclopedia, sen que isto signifique refugar a ilustración, a vangarda, o progreso ou a arte: “Quería ver poesía / chea de merda / e fun esa poeta maldita / chea de merda” (*Os teus dedos*: 61).

Este paralelismo entre poesía e poeta, ambos desprovistos do seu carácter de sublimidade estético-canónica e provistos de intencionalidade política, establece unha alianza de teor sincero que marcará toda a súa obra. A súa tradución poética da realidade terá que ser analizada como un composto intencional de epistemoloxía, política (ideoloxía) e autobiografía, coordenadas básicas do seu contexto paratradutivo⁶. Podemos observar, desde as primeiras liñas do seu libro-debut *Pornografía*, a presenza dunha intención de cambiar coordenadas epistemolóxicas a partir da exposición, da nudez autorial: “Introducción / Pretendo destaparme, fotografarme para unha revista de nus literarios. Desvestirme no mostrador do libro” (*Pornografía*: 5).

A autora establece un pacto co/a lector/a “pornógrafo/a” —capaz de ler a totalidade carnal do texto— e afirma a intención de se “destapar” e “desvestir” no mostrador público que é o libro. A confusión entre a instancia poética e a instancia autorial agrávase polo uso da primeira persoa (“pretendo”, “quero”) no espazo neutro (supostamente preficcional) do prefacio. Máis á fronte desfáise a superficialidade inicial do código chocante: “Non quixera que me vexades como unha mercancía. Son un plato de comida, son de tripas e desilusión como vós” (*ibid.*). A nudez ofrécese para un acto antropofáxico-cultural e extrémase no acto sensorial de ultrapasar a pel e chegar ata as entrañas —“son de tripa e desilusión”— reafirmando, deste modo, a presenza da instancia autorial nunha epistemoloxía do corpo. Esta é a voz das tripas, do corpo de Lupe Gómez, e non dalgún lugar máis ‘nobre’ ou ‘culto’. A materialida-

de 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, no que traduce as sensacións en sentimento de si⁷.

A obra poética de LG caracterízase, entre outros elementos, pola exaltación dunha felicidade a través do corpo, do sexo e do pensamento libertario. No inicio da obra establécese un pacto co/a lector/a: este/a está presto/a a entrar nun universo orxiástico, certamente despidorado e xestionando por unha moral de outra orde:

Quero que os meus lectores sexan pornógrafos,
coas pernas abertas, esa xente que vexo pola rúa

¹ *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* (5.0, 2004) define *culturalismo* como unha “Tendência para privilegiar a cultura como aspecto ou fator autônomo” ou ben como “Perspectiva antropológica segundo a qual a cultura de cada sociedade consiste numa realidade objetiva, de natureza coletiva e que escapa ao controle dos indivíduos, sendo dotada de coerência e especificidade próprias, de tal modo que qualquer elemento cultural só pode ser apreendido em seu contexto geral”. En analoxía, entendemos o termo *anticulturalista* como unha actitude inconformista respecto dunha concepción determinista da situación do individuo no contexto sociocultural. É certo que un individuo sempre está lanzado (*geworfen* na terminoloxía de Heidegger) nunha situación. Con todo, quédalle sempre a posibilidade de adoptar unha responsabilidade como suxeito ante os seus actos.

² Por Ana Bela Simões de Almeida.

³ Sería naturalmente tentador e suxestivo colocar as súas opcións estéticas —opcións fortes e impactantes como “Non quero / unha poesía bonita / opto por unha poesía fea” (*Poesía fea*: 97) ou “contra o bonito, o doce, o suave. Contra o que non ten forza” (*ibid.*: 7)— nunha liña diacrónica coa (reprimida) vontade poética e rupturista dunha Rosalía de Castro, que suspiraba en *Follas Novas*: “Daquelas que cantan as pombas i as froes, / todos din que teñen alma de muller. / Pois eu que n’ ou canto, Virxe da Paloma / aí! de que a terei?” (117). Existe acaso algún paralelismo poético entre LG e Rosalía, alén dunha lectura superficial daqueles elementos na súa poesía que suxiren un certo ton bucólico e un desexo de regreso á Galiza nai? Mais LG non ofrece, polo de agora, indicios inequívocos dunha tal referenciación como o ofreceron outras da súa xeración, á parte de contados elementos de intertextualidade explícita.

⁴ Baltrusch 2005. Lembramos, soamente, o paralelismo complexo e controvertido que nos ofrece nas letras lusas a relación entre Mariana de Alcoforado, Florbela Espanca, Adília Lopes e Paula Rego (cf. Silvestre 2000, Klobucka 2003, Almeida 2004 e Almeida/Baltrusch 2005).

⁵ Non pretendemos excluír a existencia de modelos literarios, malia que estes non son nada obvios e requirirían outro tipo de estudo.

⁶ Por as diferentes acepcións e aplicacións do concepto *paratradución* cf. Baltrusch 2004, Garrido 2004, Ocampo 2004 e Yuste 2005.

⁷ O “erro de Descartes”, o dualismo de corpo e mente, xa se atopa superado nesta postura que parte dun concepto de consciencia extremadamente actual e en consonancia coas teses da neurociencia máis recente (cf. especialmente Damásio 1995 e 2000).

correndo detrás do sexo. Máis que presentarme en público quero irromper nas súas casas de cemento berrando e animándoos a que dancen fóra dos circuitos de baile. (*ibid.*)

Instálase unha representación do sexo e do corpo que pretende non se esgotar en si propia, mais que ambiciona saír do texto e mudar o estado de cousas. O/A pornógrafo/a do sentimento de si e do alleo, lector/a lupiano/a por excelencia, non teme o corpo e o sexo e víveos sen culpas ou (falsos) moralismos. O texto pretende “irromper nas casas” e abalar unha estrutura social e intelectual fortemente estratificada e marcada polo dominio da lóxica patriarcal, empregando o texto non só coma un medio para representar o corpo, senón para consideralo xa en si como *corpo*: “Querer a poesía, chorar nos seus brazos, masturbar os seus beizos, inflamala” (*op. cit.*: 6). Todos estes atributos do corpo da poesía —como un corpo de amor, de consolo, de sexo e de subversión— son igualmente os atributos da *puta*, o *leitmotiv* que atravesa a poesía de LG. O corpo do texto e o da vivencia —que se pensa ao desexalo, nos brazos do cal se chora, que se masturba e incendia— confúndense con este corpo da puta que se mostra no escaparate da poesía-bordel: “Eu, neste mostrador, ensino as miñas tetas” (*ibid.*).

A idea da poesía como un corpo de *puta* que se ofrece ao acto voyeurístico, mais tamén antropofáxico, abre un espazo de subversión/inflamación marcado por outro espazo que é o da exhibición/consumición. A *puta* de LG subverte todas as regras ao impor o seu corpo no mostrador da poesía galega contemporánea. Ou sexa, á forza de tanto se repetir, este eu/suxeito acaba anulado no obxecto de desexo subvertido. A *puta* impón unha reviravolta do xogo de forzas entre suxeito e obxecto: aínda que as accións de se mostrar, abrir e ofrecer poidan, á primeira vista, asociarse a un obxecto pasivo que se prostitúe diante do suxeito activo, a puta lupiana decide exporse, desvelarse e entregarse voluntariamente no mostrador público-político e mesmo contra a vontade do suxeito e da orde patriarcal⁸. Esta *puta* decide saír da sombra da esquina e do bordel para se exhibir na praza pública e, deste modo, conquistar un lugar de seu como suxeito activo que decide e que dispón do seu propio corpo e das súas accións: “Berro / como unha / puta, / esgánome, / ábrome” (*Poesía fea*: 37). É unha puta que en vez de respectar o seu lugar tradicional —necesariamente subalterno, discreto, escuro e periférico— decide retraducirse e afirmarse como centro da acción, rachando os veos ideolóxicos que nos cobren: “A relixión da / xente, tan absurda, / non saben mirarse / no espello. / Todos somos / feos, moi feos, / todos somos / ridículos” (*O útero*: 36).

A *puta* é tamén a voz que proclama un feminismo concreto e carnal, xa que en LG a liberación da

muller pasa pola exhibición de si propia, no máis amplo senso, na *explanada*, pasa pola reclamación pública do acto-voz (do “berro”) e do corpo-*performance* da muller. A loita pola conquista dunha posición de suxeito faise no escaparate (“explanada”), lonxe da casa protectora e domesticadora: “Feminismo // As mulleres / Somos unha explanada” (*Pornografía*: 74). Neste sentido, a *puta* vólvese un instrumento político e un nome de guerra: “No meu libro *Pornografía* declárome puta e tola. Puta para corromper a situación social da muller” (*op. cit.*: 5). O compromiso da instancia autorial coa liberación da muller pasa pola liberación e asunción da fantasma da puta, subvertendo o receo inculcado feminino de ser tomada por prostituta. A puta é o *alter-ego* típico-tópico inducido na muller, aquilo que ela sería en caso de que transgredise os límites falocéntricos (Jacques Derrida). No medo de ser puta, o elemento sexual, estigmatizado como violento e maleducado, asóciase cun valor de liberdade prohibida. En vez de a reprimir, Lupe decide asumir e subverter esta dupla negatividade e crea unha puta transfigurada e finalmente liberada: “A miña mente / é unha puta / mal feita. / Desa puta, / en min, / loita por saír / outra puta / libre” (*Poesía fea*: 110). A inadaptación inicial vólvese estratexia para desestabilizar a orde e os (falsos) valores que unha sociedade patriarcal fixo “penetrar” no seu “corpo”, equivalente de consciencia: “Desobediencia / Racho / A garganta / Que fixeron / Penetrar / No meu corpo” (*Pornografía*: 43).

O corpo da muller será, entón, “unha tela crara” que, por medio da prostitución subvertida, da mácula como arma política, deixará a pasividade da brancura, da pureza (da virxindade tópica) e conquistará un lugar activo na dinámica do ollar propio: “Tela Crara de Liño // Vou estar / Nunha esquina / Convertida nunha / Prostituta / Que espera sempre / Moito máis / Do amor” (*Pornografía*: 87). O corpo transfórmasse en escenario de sensacións variadas e híbridas —transversais en última instancia—: “O meu corpo, / a casa prostíbulo” (*O útero*: 48). A prostitución transfigúrase no sentido de inmersión libre e autodeterminada na realidade e na sociedade. O corpo suxeito á mácula, tamén a toda a escrita nela efectuada, resístese á definición e pasa a existir en proceso, coma un *corpo fluído* ou, para empregar outra imaxe recorrente na poesía de LG, un *corpo menstruado* en constante procesamento de si mesmo. Este sangue da menstruación comparte coa *puta* a función de resistencia ao liño branco da pasividade feminina. No corpo da muller menstruada entrevese, como escribe Teresa Joaquim, un *corpo aberto* na cultura occidental, coa súa constante renovación e/ou repetición, unha dinámica de insistencia e constancia que escapa á definición do pensamento logocéntrico a través de fluxos e refluxos varios:

É preciso notar, no entanto, que se na cultura occidental o corpo da muller é visto como un “corpo aberto”, como un corpo percorrido por fluxos e refluxos de sangue, de imaxinación, de esperma, de vapores uterinos, de monstros, de crianzas, foi esa abertura ao im-possíbel, ao a-normal, ao excesivo, que lle possibilitou todo o tipo de metamorfoses, de bruxarias, de feitiçarias, etc., un corpo excesivamente atravesado por fluxos varios que non se sabe como acontecem. É desta imposibilidade de saber que o pensamento se desvía para tentar parar o corpo. (1994: 228)

A negación de permitirles aos hábitos (fa)logocéntricos que lle “paren” a expresión corporal, como cuestión de fluidez de identidades e posibilidades de vida, está presente en toda a poesía de Lupe Gómez, como se todo o texto, como se todo o corpo tamén, fose unha construción aberta e revolucionaria, en metamorfose, chea de orificios e correntes que atravesan calquera barreira: “O noso amor é poesía. / Poemas abertos, / os nosos corpos” (*Os teus dedos*: 81). Neste *corpo aberto*, o proceso de saída e entrada do fluxo opérase alternativamente e o líquido, a expresividade, sae ultrapasando todos os obstáculos: “Teño vendadas / as entrañas / pero aínda así / me sangran” (*op. cit.*: 56). O fluír deste líquido actúa como metáfora para unha consubstanciación coa realidade, un proceso inesgotable e inabarcable: “Chegará un día / en que os ríos / saian do seu leito / e nos enchan / os corpos” (*op. cit.*: 109).

Os líquidos corporais femininos transgreden simbolicamente todas as barreiras, sexan referidas á realidade en si, á arte ou ás ideoloxías sociais. Nisto LG insírese dun xeito moi peculiar no *fluid moment* da posmodernidade (Greenblatt, *apud* Macedo 2000: 39s) en que as fronteiras culturais, e tamén epistemolóxicas ou ideolóxicas como insistimos en engadir, se gradúan e se transmutan. O líquido que sae do *corpo* é o mesmo que, simbolicamente, regresará e encherá o corpo da muller. Á semellanza dun río, tanto o corpo da muller coma o do texto existen inmersos nunha dinámica que nunca se completa nin se esgota, gobernada por forzas opostas. A auga vai e vén, entra e sae, e o corpo traduce e é traducido pola realidade, *transcrea* e é *transcreado*, asumindo simultaneamente a función de *suxeito* e *obxecto* dunha acción transversal: “No río / eu bebía / cos beizos das vacas. / Auga do río / penetrando / e penetrada / polo meu corpo” (*Os teus dedos*: 31). As imaxes e metáforas do *sangue* e do *corpo* connotan con frecuencia na expresión artística de mulleres, formando unha base propia de aprehensión ou tradución estética da realidade e da vida. Así tamén nolo indica Susan Gubar:

[...] muitas mulleres experimentam os seus propios corpos como o único medio dispoñible para a súa arte, com o resultado de que a distancia entre a muller artista e a súa arte é muitas veces radicalmente diminuída; segundo, uma das metáforas primárias e mais ressonantes do corpo feminino é o sangue, e as formas de criatividade são, frequentemente, experimentadas como uma ferida dolorosa [...] [e] a artista que tem consciência de si como assassinada pela arte pode também sentir-se sangrando no texto impresso. (Macedo 2002: 104)

Tamén podíamos interpretar a redución desta distancia entre artista e arte como tentativa de inversión do dualismo, ou sexa, da tradicional disociación entre ser humano e natureza (realidade), entre mente e materia, institucionalizada polo pensamento cristián e pola filosofía cartesiana. Só cando suxeito, natureza e arte son entendidas nunha relación complementaria e transversal, pódese dicir que a poesía sangra verdadeiramente sobre o texto impreso. No entanto, en LG non é o sangue ‘puro’ ou ‘heroico’ derramado polo home, nin a “ferida dolorosa” da muller de que fala Gubar. Non existe idea de heroidade ou dor tráxica⁹ no sangue menstrual ao que a nosa autora se refire: “Manchar bragas / con sangue, / qué cousa / tan sucia / e insoportable / e ao mesmo tempo viva, / violenta / e libre” (*Poesía fea*: 102). Este sangue “sucio” e “insoportable” é exhibido con orgullo transgresor coma unha bandeira de resistencia e insubordinación da muller fronte ao poder patriarcal: “Cruz Vermella // O sangue / Da miña dor / É a miña bandeira” (*Pornografía*: 94).

A tarefa da tradutora cultural LG é a revalorización dos valores parciais (e por veces totalitarios) cos que as formas e os conceptos foron impregnados: “Eu quixen limpa-la palabra menstruación. Liberarme e liberarnos —homes e mulleres— das ataxes” (Gómez 2000: 37). A depuración da menstruación xa se procesa a través da súa repetida evocación: De tanto a repetir, a palabra xorde finalmente como limpa de falsas moralidades e pudores ao perder o seu carácter eventualmente chocante. Na súa constante repetición de si mesma tamén a obra-corpo no seu conxunto seguirá o mesmo proceso cíclico da menstruación, permitindo unha interpretación extensiva de versos como “Eu cando escribo sangro” (*ibid.*) e, así mesmo, dos elementos ‘repetitivos’ na obra de LG.

⁸ Cf. a interpretación do poema “A Puta” de Carlos Drummond de Andrade por Osvaldo Silvestre (2002).

⁹ Queda por elaborar unha análise daqueles tons na obra de LG que tradicionalmente se dñominaron ‘tráxicos’.

A poesía de LG ofrécesenos coma un *corpo/corpus* riscado das obras canónicas da gran tradición occidental. Este *corpo* exhibe sen pudor o seu desexo sexual constituíndo, así, un claro desafío á orde institucionalizada das cousas, xa que frustra o ollar *voyeur*. Ao exhibirse intencionalmente adquire poder sobre si propio e instálase coma un *corpo* de acción no feminino que reclama un cambio paradigmático na percepción da realidade, unha auténtica xeografía do corpo, próximo ao concepto elaborado por Adrienne Rich:

Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima — o corpo. Aqui, pelo menos, sei que existo, que sou aquele ser humano vivo, individual, a quem o jovem Marx designou como “o princípio original da história humana”. (Macedo 2002: 17)

Así, o que celebra LG non é o corpo púdico, contido e atado a requintados femininos, senón o escandaloso corpo da puta como principio dunha historia universal da liberdade en reelaboración feminina, mais tamén o corpo libre e sen vergoña que se salta os límites do que é permitido representar en poesía. Esta puta, aberta aos ríos e aos campos dunha ‘Galiza nai da infancia’¹⁰, encontra un reflexo de si propia na actitude telúrico-infantil da *vaca*, igualmente despudorada e sen complexos. A *puta* do universo semiótico de LG está para os seres humanos como a *vaca* está para o campo. En última instancia, a *vaca* é unha *puta* que, aínda que exista nun espazo libre do *ollar* do ‘home’ (no xénero neutro, mais sobre todo no xénero masculino da palabra), constitúe (como a *puta*) unha presenza e existencia núa, inxenua e por iso sen (boas) maneiras, despudorada ata ignorar o propio concepto, mais que se impón á súa maneira, que domina e que *come* o home/a herba. Esta é unha metáfora paradigmática da antropofaxia cultural.

De certa forma, a *puta* na obra de LG tamén é unha inconformista libertaria que se desfixo do peso que supón o ollar da sociedade patriarcal, e que procura seguir libre como a vaca na súa indife-reza cara ás virtudes aculturadas. En *Fisteus era un mundo* (2001), LG escribe: “As vacas danme paz, forza e seguridade. Nunca máis quero agachar a palabra vaca na miña escrita. A miña voz castrada renace na palabra vaca. Da represión da miña fala nace a miña escrita” (*Fisteus*: 168s). Nun sentido amplo e de contextualización cultural subscribimos as palabras de Arturo Casas: “Correr cara adiante e berrar levantando as tetas é algo relativamente novo. Só as mulleres pintarán mulleres que corren, berran e ollan o futuro para destetarnos a todos do pasado patriarcal” (2004).

Esta *puta* liberada na e a través da *vaca*, que se autoconcede o dereito da expresión de si propia, é coma un mecanismo de fala ou de escrita automática ao cal lle arrancaron os freos nunha dinámica de re-dicirse constantemente a si mesmo. Este volante que xira en espiral sobre si propio, sobre o seu propio *corpo*, semella ser o gran *leitmotiv* da obra de LG, unha poesía da reafirmación ou, como ela mesma escribiu, “Máis vacas, máis sangue e máis putas” (*Poesía fea*: 7). No proceso de repetición da expresión do *corpo* da *puta*, este acaba por perder o seu efecto potencialmente escandaloso e deixa de existir como *corpo de puta*: “quanto mais se fala do corpo menos ele existe por si mesmo” (Gil 1995: 201), ou sexa, en LG o *corpo* da *puta* existe para se anular a si mesmo coma se fose nun proceso de autoconsumición. A *puta* acaba por ser aquela que se concede o poder de se comer a si propia, de se autoantropafaxiar, de se metamorfosear alegremente: “A alegría de / ser muller. / A muller é / vento” (*O útero*: 37)¹¹.

O proceso de “dematerialização” do corpo feminino (Macedo) que grazas á repetición deixa de existir por si mesmo,¹² adquire unha nova dimensión como *fixación maleable*.

As Gayatri Spivak asserts: There are thinkings of the systematicity of the body. The body as such cannot be thought. [...] What this means is that there are only multiple bodies, marked not simply by sex, but by an infinitive array of differences — race, class, sexuality, age, mobility, status are those commonly invoked — none of which is solely determinate. In such a model the universal category of the body disappears, not as a result of the disenbodiment characteristic of masculinist discourse, but in favour of a fluid and open embodiment. At any given moment we are always marked corporally in specific ways, but not as an unchanging or unchangeable fixture. (Shildrick/Price 1999: 8)

O corpo da muller, o corpo en xeral, revélase na súa condición de entidade maleable (que nin fisicamente podería ser considerado fechado e impermeable), aberta a novas definicións e máis coma un proceso que como algo fixo. Na poesía de LG libérase ese corpo/espazo da muller dunha tradución identitaria que nolo presenta como materia fluída e moldeable: “Construímos o sexo / cos nosos dedos” (*Pornografía*: 15). O sexo/xénero existe soamente na constante reflexión de si propio, suxeito a unha incesante construción e desconstrución, desta vez feita por mans de muller. Este é o territorio que se pretende, seguindo o pensamento de Adrienne Rich, reclamar con autoridade como e para a muller:

Porém, para muitas mulheres que eu conhecia, a necessidade de começar com o corpo da mulher

— o noso propio corpo — foi vista, não como a aplicación de un principio marxista “à” muller, mas como a localización do territorio do qual se possa falar con autoridade como muller. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o. Restabelecer a ligazón do noso modo de pensar e falar com o corpo deste ser humano vivo e individual, a muller. (Macedo 2002: 17s)

Este corpo de muller que se exhibe en protesta e desobediencia contra a habitual orde das cousas desfae a “dependencia simbólica” da muller como obxecto que existe en función do outro (Bourdieu, *apud* Santos 2002: 178): “Concepto // Son unha muller, / (un home) violado” (*Pornografía*: 54). Ao defraudar o reinado do punto de vista dominante, o ‘corpo da puta liberada na vaca’ subverte a xerarquía do xogo da visión e da representación da muller occidental¹³, volvéndose “sites of struggle and resistance” (Grosz, *apud* Macedo 2001): “Desobediencia // Racho / a garganta / que fixeron / penetrar / no meu corpo”. (*Pornografía*: 43)

Cando a *puta* de Lupe Gómez saca as bragas diante do ollar público, é como se o acto desa exposición existise para alén de si propio e contivese en si tanto o acto coma o contra-acto. No acto da exposición de si mesmo, a vulnerabilidade e a forza encóntranse paradoxalmente condensados nun só xesto. Por medio desta exhibición do corpo da muller —voluntaria, violenta, non erótica e logo indesexada desde as lentes do canon tradicional masculino—, ese corpo adquire control sobre a lóxica do ollar e pasa de dominado a dominador¹⁴. Este corpo ‘neutro’, que se entrega á violación e ao recheo semiótico de si mesmo, subverte a súa propia pasividade e adquire poder sobre a propia exposición ao revisitar e reescribir as posicións canónicas de modelo/espectador-a, personaxe/autor-a, creador-a/creador-a, pasivo-a/ activo-a e, en última instancia, feminino/ masculino (cf. Almeida 2004).

II

Un dos máis fascinantes exemplos da representación do corpo feminino como lugar de desconstrución e resistencia contra as inscricións falocéntricas ofrécenolo o poema “Enfoque teórico”: “A muller é / un cristal / atravesado por / unha patria” (*Pornografía*: 11). Aquí se condensa o condicionamento básico da muller artista —un condicionamento tanto historicamente universal como especificamente localizado entre a fin do século XX e o principio do XXI— occidental e máis especificamente aínda en termos de cultura minoritaria. O cristal é simultaneamente lugar de memoria dos padróns patriarcais, a súa arma que fere o corpo-consciencia e un espello que funciona como lugar de experien-

cia dupla de utopía e heterotopía¹⁵ das concepcións masculinas da muller. Como resultado social e artístico, e facendo uso das palabras de John Berger,

As mulleres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioría das relacións entre homens e mulleres como também as relacións das mulleres consigo propias. O vigilante da muller dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a muller transforma-se a si própria em objecto — e muito especialmente num objecto visual: uma visão. (1987:49s)

Este cristal-espello-xanela está mesmo fisicamente impregnado por un concepto logocéntrico no seu duplo significado de discurso patriarcal e discurso patriótico, sen que se poida establecer unha diferenza na súa estruturación falocéntrica, e que reproduce a “conciencia da dobre alienación identitaria, nacional e xenérica” desde a que escriben as autoras galegas (González 2003a: 137). “Atravesada(s)” por “estudios fosilizados dos productos históricos” (*ibid.*) esta muller lupiana, “azul” se quixésemos adoptar a súa metafórica máis recente, crea unha memoria cultural diferenciada, se ben que negativa e fragmentaria —posmoderna con impulso ético a fin e ao cabo: “Galiza // Galiza non son / imaxes. Son / restos” —. (*Pornografía*: 38).

Da condición bicéfala da muller galega (feminista) como poeta xorde por un lado o compromiso (case inxenuo na súa tradicional fusión identitaria

¹⁰ E non a tópica *Galiza nai* institucionalizada por poetas masculinos que con frecuencia resultaron ser misóxinos (cf. o caso de Pondal, por exemplo) e que a instrumentalizaron e secuestraron nun sentimento patriótico demasiado rixido e fosilizado para o contexto actual.

¹¹ Cf. tamén: “Eu invento unha / música, uns tambores. / Eu digo que son unha / puta, para divertirme. / Eu digo que quero / ser libre, porque / é verdade. Porque / devezco levar ríos / na mirada, romper / a estátua, esnaquizar / a maquinaria. [...]” (de “No nerviosismo náceme unha balea”, *O útero*: 40); ou tamén: “[...] Decidín / ser puta xogando / coas cousas” (de “Teño dentro de min unha estrutura”, op. cit.:45).

¹² O mesmo resultado dáse na poesía de Adília Lopes a través dos procesos de ‘mutilación’ e ‘despezamento’ (cf. Almeida 2004: 19).

¹³ Cf. John Berger respecto da representación da muller na arte occidental (1987: 49ss).

¹⁴ Unha especie de “foco dinamogéneo” nas palabras de Álvaro de Campos (cf. Fernando Pessoa, *Textos de crítica*: 247ss).

¹⁵ Cf. Michel Foucault: “[heterotopías son] utopías de feito realizadas [...] no sentido en que volve[n] completamente real o lugar que ocupan ao verme no cristal, relacionándoo con todo o espazo circundante, mentres que o volve[n] simultaneamente irreal ao este só poder ser percibido a través dun punto virtual” (1990: 39, trad. nosa).

entre voz poética e nación): “Impórtame Galiza e comprométoe con ela sempre. Sempre está viva en min, na miña fala, no meu idioma fermoso, e na néboa” (*Poesía Fea*: 8) e, pola outra banda, a mirada escéptica que acaricia o sentimento tráxico do contexto androcéntrico da identidade cultural: “Galiza: / Tes a forza / De romperme os ollos” (*Os teus dedos*: 66) ou que cede ao sarcasmo nihilista coma en *Azul e estranxeira*: “Somos aburridos e pobres. / Somos parte dunha cultura / morta. / Iremos en cabalos polos campos, / na hípica das nosas miradas / tristes” (*op. cit.* 67)¹⁶. O escepticismo adquire por veces momentos de certa amargura ante a artificialidade desta “comunidade imaxinada” (Benedict Anderson) que é o construto patrio: “Percorrín todos os camiños. Foron camiños lentos, baratos, difíciles. Pinteí bandeiras decorando / os ollos. / As bandeiras dun / nacionalismo de patrias / roubadas” (*Azul*: 13); ou ante a incapacidade de reinvenção crítica do galeguismo e ante a súa falta de enerxía vital: “Non soporto / que me maten. / A alegría da / nación. Esta nación / morta. / Este parque fermoso, triste, / sen nenos”. (*O útero*: 34)

Sen quereremos sobrevaloralo, parécenos relevante resaltar como no galeguismo lupiano opera unha limpeza de residuos patriarcais a partir do corpo na sucesión dos poemas “Estatuto de autonomía”, “Independencia” e “Matria” en *Pornografía* (53, 56 e 82): No primeiro, a autonomía xorde na dobre problemática persoa-nación, comprimida na metáfora do *desamor* —persoa e nacional— que “fai máis duro o chan” e contra o cal a voz autorial se reafirma na liberdade e autonomía do andar descalzo/independente: “pero a pesares de todo / ANDO. // [...] / aínda que me inflame o ventre”. No segundo poema engádeselle á metaforicidade amorosa, coma nun *crescendo*, o imaxinario corpóreo, revolucionario e de xénero: “Aplastarei a matriz que / me envolve para volver a / amar e sentir o meu útero / libre e aberto. Fareino con / amor, con poesía, con présa”. Atínxese o punto culminante desta reformulación feminista da nación en “Matria” nunha imaxe cíclica e telúrica, serena e sen a retórica e patética exaltación nacionalista do costume: “A miña pel enrugará. / Ningunha crema deterá / o teu paricio. / O patio da miña casa / será de terra e herba. / Non decidirán as miñas verbas, / parirás máis veces / despois de morta”. Este cambio de perspectiva —sereno, tranquilo e carnal— permite que a identidade nacional-cultural poida subordinarse á necesidade do proxecto de liberación individual: “Eu non teño toda a autonomía do país na mirada. / Eu teño febre. Teño música” (*Azul*: 27). Esta posibilidade de subordinación confirma a autonomía estético-ideolóxica do proxecto de liberdade poética da vida que é a obra de LG: “Os meus libros foron desafogos. Foi cuspir. Unha catarise [...]”. (Gómez 2004)

Ante tantos exemplos de subversión e transmutación da ideoloxía patriarcal-nacionalista, esburcando o “paraugas totalizador” (Helena González) para poder ver o sol e as vacas, a súa fervorosa defensa da aldea podería resultar anacrónica e desequilibrada. LG aínda continúa a ser unha especie de *enfant terrible* tanto para o sistema cultural vixente na Galiza como para a ideoloxía do galeguismo ilustrado que puntualmente a acusa, de xeito fácil e gratuito, de practicar un ruralismo simplista e folclorizante en tempos de modernidade. Esquécese, por superficialidade lectora, que a literatura de LG se move nun terreo moi próximo ao sensacionismo modernista (Álvaro de Campos) integrando, con todo, elementos surrealistas, libertarios ou existencialistas, como argumentaremos. Toda lectura atenta revela que a súa escrita privilexia soamente o núcleo das sensacións, a vivencia base que as palabras e mais os conceptos acochan: “A aldea / en paz, / salvaxe, / puta, / alegre”. (*Poesía fea*: 93)

O texto máis susceptible ás críticas talvez sexa *Fisteus era un mundo* (2001), unha procura en prosa (bastante poética ás veces) dun tempo perdido da infancia na aldea que LG reconstrúe nunha escrita abertamente autobiográfica. O carácter ‘realista’ de *Fisteus*, aliado ao estilo extremadamente sobrio e ao mesmo tempo lírico, telúrico e apodíctico, facilita un efecto de recoñecemento incluso no recipiente alleo ao rural, xa que se formulan experiencias da infancia moi persoais e universais ao mesmo tempo, aparentemente transmitindo o intransmisible, cunha enorme claridade, suxestividade e inmediatez. Alén diso, expóñense e universalízanse sen pudor ou conformidade os problemas da construción identitaria dunha infancia/adolescencia entre o rural e o urbano. O que podería aparecer como mensaxe dun esencialismo identitario, desconcertante en tempos de globalización e desterritorialización dos sistemas de orientación, concéntrase e didactízase un ano máis tarde no conto infantil *Querida Uxía*: “Non desexes nunca ser de onde non es” (*op. cit.* 22).¹⁷

Esta refundación sen pudor da identidade nas súas raíces máis sentimentais e primordiais, que non está exenta de tensións e violacións traumáticas do imaxinario e da súa identidade en construción, foi contestada por unha recensión en liña asinada por Penélope Pedreira (2001). Esta crítica negativa resume, de xeito exemplar, os argumentos que a concepción sistémica da literatura galega (ilustrada e progresista nun sentido tradicionalista e autoritario) sempre poderá evocar contra calquera obra galega en construción. É certo que *Fisteus* se caracteriza por un estilo e unha retórica a base de oracións simples, con escaseza de verbos e reduccionismo adxectivo,

ou sexa, por unha simplicidade gramatical que aproxima a poeta galega, curiosamente, á escritora portuguesa Adília Lopes que só se diferencia dela a través do carácter lúdico e irónico das súas subvercións de normas e tradicións retóricas¹⁸.

Cando Pedreira sentenciar que o “estilo repetitivo” da autora de *Fisteus* (tamén apreciable nos textos adilianos) non estaría á procura dun efecto determinado, nin estaría ao servizo dunha temática específica, a súa crítica revela unha intención normativizadora que non deixa lugar a potencialidades de renovación. Non é para nada obvio se se trata dunha “narración en branco e negro”, atrapada nun “costumismo nostáxico”, por moito que a etiqueta “nostalxia crítica” (cuñada, como di Pedreira, polo editor do libro, Enrique Acuña) non dá ofrecido unha explicación de todo satisfactoria. Unha apreciación xusta de *Fisteus* forzosamente ten que incluír unha lectura que desconstrúa a pesada metafísica nacionalista e ruralista deste texto sen aniquilar o insólito discurso de resistencia que carrega: un discurso argumentado desde unha interpretación a pesar de todo positiva da historia e da condición galega (sobre todo de muller), unha emerxencia vitalista que se afirma contra unha marea de formas de identificación negativa que tanto hipotecaron e aínda hipotecan a cultura galega.

É este tipo de innovación que a crítica tradicionalista combate porque lle retira os seus fundamentos éticos (a Galiza mártir) e estéticos (a retórica popular). Pedreira argumenta xustamente desde unha postura de nostalxia desta lóxica e expón avaliacións tan inoportunas como a do “reiterado maniqueísmo” de *Fisteus*, que insultaría a intelixencia respecto das afirmacións “de gustos e preferencias” sobre a Galiza, a lingua galega e a condición da muller en *Fisteus*. Malia que admitamos que a sinxeleza lóxico-estilística do discurso de LG poida ser chocante para unha *intelligentsia* habituada, entre outras cousas, aos retoricismos neotrobadorescos ou ás brincadeiras intelectuais dos posmodernismos difusos, rexeitamos a súa comparación fácil e gratuita coa cultura rosa-sensacionalista: “ruralismo simplista e afectado no máis burdo estilo Ana Kiro”. (Pedreira)

A crítica de Pedreira revela a súa intención prescritiva precisamente nas apreciacións que considera máis obvias: nin encontramos unha falta de “espacios de indeterminación que encher”, nin faltan ironía, distanciamento ou humor que, isto si, non son detectables como paradigmas exclusivamente pasadistas, mais xorden indirectamente a partir das decididas críticas á inculcación moral a través da relixión e á correspondente represión das mulleres no ámbito rural¹⁹. *Fisteus era un mundo* é, con permiso do oxímoro, un pasadismo innovador, xa que se atreve a vestir a resistencia idealista con roupa

nominalista, e un pasadismo rompedor, porque o seu esencialismo non se inclina ante o padrón dunha retórica da intertextualidade galeguista en especial, e literaria/culturalista en xeral. Así, o xuízo da “autocompaixón coa que coquetea por momentos a voz narrativa” recae sobre Pedreira, que aquí se adoita compracer ao soñar coa “cantidad de bos libros que si que sanearían a nosa literatura”; como se non os houbese e como se se puidese dispensar a estética e a socioloxía de recepción e a política cultural dentro do grande e precario proxecto de normalización cultural en curso.

O que parece procurar Pedreira —que aquí tomamos como voz representativa da instancia cultural dun gusto e dun discurso literario que se considera gardián do que é galeguista, progresista e de ‘esquerdas’, e que resulta no fondo patriarcal, fosilizado e reaccionario— é ese eu lírico ou narradora etérea, unha voz literaria sen autora, o distanciamento narratolóxico do persoal, posuíndo alta cultura, tradición e complexidade. Pedreira non admite o feito de que este libro en concreto, e a obra de LG en xeral, poida pretender todo o contrario: un discurso de baixa retoricidade, oracións próximas ao *stream of consciousness* e á totalidade corpórea da vida, unha crecente identificación entre narradora e autora, entre vida e arte, unha intención política e ética que non exclúe a didáctica a través da percepción e descrición da consciencia feminista (e dun feminino idiosincrásico) como tamén a través da vivencia adolescente e/ou infantil²⁰, a escrita como terapia identitaria²¹, unha Galiza finalmente positiva e cun *etos* inequívoco, unha tentativa de facer literatura a partir dun imaxinario das sensacións e do inconsciente, dunha “intuición

¹⁶ As indicacións de páxinas nas citacións de *Azul e estranxeira* e *d'O útero dos cabalos*, que aínda se atopaban no prelo cando se redactaba este artigo, refírense aos manuscritos que amablemente nos facilitou a autora.

¹⁷ *Querida Uxía* é, ademais, un dos primeiros textos (se non o primeiro) dirixidos ao público infantil que introducen e explican o concepto do *feminismo*.

¹⁸ O que máis concretamente afasta a Lupe Gómez do *puzzle* lingüístico-temático de Adília Lopes é a ausencia de referencias transtextuais, o reducido número de metáforas e a sobriedade da elaboración retórica en xeral (cf. Almeida/Baltrusch 2005, Almeida 2004 e Baltrusch 2004).

¹⁹ Cf. tamén “A ironía non era posible” *n'O útero dos cabalos*, 10ss.

²⁰ Infelizmente aínda e unha herexía nos confíns da cultura autodenominada ‘seria’ ou ‘alta’; cf. tamén: “Os nenos aman / con forza, con ilusión, / coa traxedia de ser / pequenos e sentir / un amor grande”, de “No teatro morren os actores” (*O útero*: 50).

²¹ Cf.: “[poesía é] a miña forma de vivir a vida e, en resumidas contas, de soportala” (Gómez 2003).

surrealista“ (Fernán Vello: 205) soamente moldeada por unha idea sensacionista e telúrica da terra e da cultura de seu.

O/A lector/a sentirá talvez o perigo de caer na trampa do decimonónico mito panteísta da *terra nai*. Mais tampouco poderá deixar de apreciar o desexo desta narrativa de establecer unha correspondencia inmediata e corpórea entre consciencia/vivencia e texto/escrita, como tamén unha intención de subverter o determinismo ilustrado e racionalista como filtro preconcebido da percepción, aquel *dictum* kantiano que di que as categorías do noso pensamento se corresponden coa estrutura do mundo:

Non sei se fixen ruralismo. Non sei qué fixen nin me importa. O verdadeiramente importante é que me fun sincerando e abrindo e espindo pouco a pouco. Espindo as páxinas da aldea. [...] Temos que renacer alegres e tristes nas fontes da aldea. [...] Eu e escribir somos fotos de min mesma. [...] A fantasía pode ser un espello para romper a fatal realidade. (Fisteus: 245s)

Este experimento, que se presenta como vivencia sen mediación, encerra de xeito simultaneamente polémico e maxistral unha das aporías do galeguismo actual: o antagonismo entre a innovación estética, indispensable para a continua reinvenção dun hábito cognitivo e dunha identidade cultural, e o imperativo de normalidade, que inclúe un pacto coa globalización a expensas de conceptos esencialistas e normativizadores respecto do carácter cultural, étnico e literario. Por iso consideramos que unha recepción máis adecuada de *Fisteus* (por exemplo como escrita terapéutica tanto do Eu como da propia cultura galega e do seu patriarcalismo histórico) require unha mudanza paradigmática do ollar crítico como aquela proposta por José Saramago: “a [...] aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como intelixencia, como lugar particular de reflexión, na sua própria cabeça”. (1998: 97)

Tendo en conta a intencional confabulación de ética e estética (estética), presente tamén na transversalidade de vida e arte na obra de LG, precisamos dunha recepción que encare a poeta como substituíndose ao “lugar literario”, xa que o/a receptor/a non le o poema ou a novela senón a poeta (cf. *ibid.*), e porque “un libro é, acima de tudo, a expresión [do] seu autor [e da sua autora]” e “o sinal de uma pessoa” (*op. cit.*: 98). Este proceso é atradicional desde o punto de vista narratolóxico, mais é congruente e necesario desde unha perspectiva posmoderna comprometida co impulso poético porque traduce, segundo os criterios de (auto)sinceridade e estilización vangardistas, unha persoa e

unha psique no seu contexto inmediato (manténdose sempre profundamente estética).

Non é posible reducir a LG a unha poética esencialista/ruralista nun sentido simplista do termo. O que practica a autora de *Fisteus* é un ruralismo crítico e antisentimental, ben visible nas numerosas pasaxes que denuncian aquilo que é a “tristeza” do rural, inseparable da “alegría” telúrica e primordial, como por exemplo no tocante ao dominio relixioso: “A relixión é unha foto fea. [...] A relixión castra o sexo. E castra o xénero feminino” (*Fisteus*: 177, 179). Tamén ao lado rural e alegre do universo da obra de LG aplícaselle a lei fundamental do inconformismo: “Hai que transgredir as normas para comprender o mundo” (*op. cit.*: 188), esixindo para a súa comprensión unha lóxica non lineal, non aristotélica e non logocéntrica²². O modo de sentir a realidade que nos presenta a súa escrita atenta contra a tradición da lóxica aristotélica e sitúase, aínda que de xeito indirecto, nesta liña de recepción poética dunha marxinada tradición de sentimento/pensamento alternativo, como a que cultivaba o poeta William S. Burroughs: “Either-or thinking is not accurate thinking. That’s not the way things occur, and I feel the Aristotelian construct is one of the greatest shackles of Western civilisation. Cut-ups are a movement toward breaking this down” (*apud* Knickerbocker 1965: 27). A poesía de LG está chea destes “cut-ups”: rupturas, fendas, esbozos, fragmentos, pinceladas, berros, sangue a partir dunha concepción holística de corpo-persoa-natureza. Neste sentido, a súa obra amosa “uma prática mais po(i)ética do que literária. Mais engrenagem, fazer, do que estratificação da linguagem” —palabras coas que Fernando Guerreiro caracterizara a obra de Adília Lopes (2002) e dos que nos servimos para redefinir o carácter da *performance* de LG.

III

Unha crítica apropiada da obra de LG, alén de ter que situala fóra da lóxica aristotélica, tamén debería apreciar certas semellanzas coas técnicas surrealistas. Non se trata evidentemente do surrealismo no seu significado máis estricto. Con todo, a escrita terapéutica que confabula ética e estética trae consigo a subversión das fronteiras falsas (o que non quere dicir diferenzas) entre o público e o privado, entre o oral e o escrito, entre o campo e a cidade, entre o feminino e o masculino, entre o silencio e a palabra, entre o individual e o colectivo, entre o eu e a polifonía nunha sociedade de información que xorde practicamente a carón da aldea. Trátase, reformulando a André Breton, de ofrecer unha expresión verbal do verdadeiro funcionamento da (sub)consciencia humana (e da muller en

especial), coma se se tratase dun automatismo psíquico, e cartografala e “desentropiala” como diría Adília Lopes (107 e 403): “Sempre hai vestidos / encarnados na neve. / Sempre hai ríos, elefantes / que nos miran, que nos / queren comer” (*O útero*: 2). O propio complexo metafórico da ‘puta liberada na vaca’ insírese nesta tentativa de expresión para alén do simplemente real e do imaxinario tradicional, que suxire unha modulación semiótica: “Non me preguntes nada, / mírame aos ollos. / Gústame o baile surrealista / das focas. Amoso o meu corpo, / como se dunha puta barata / se tratase”. (*op. cit.*: 10)

Neste sentido transfigurativo tamén habería que entender o progresivo emprego da metáfora *azul*, sobre todo desde *O útero dos cabalos* e *Azul e estranxeira*. Este concepto pode adoptar significados distintos, mais talvez sexa oportuno interpretalos sempre coma se fosen unha especie de *blue notes*, ou sexa, momentos cando a melodía se volve flotante e como nostálxica da innovación, o que en LG se correspondería cunha realidade e cunha tonalidade lixeiramente desprazadas do sitio e da estrutura institucionalizada. É unha apropiación moi peculiar do *feeling blue* na que a cor azul, alén da connotación canónica de ‘fría’ e ‘triste’, chega a ser unha metáfora de alegría, vivacidade, subversión, liberdade e forza: “Gústame vivir o mundo furtivo da noite no / que unš roubamos o corazón doutros. / Ese mundo de pintura azul e poesía. / Bailar. / Abrir as pernas. / Violentar as palabras. / Vencer o frío. / Amar. / [...]”. (*Azul*: 46)

O *feeling blue* na escrita de LG incluso pode adquirir o carácter de matriz epistemolóxica (p.e. de índole surreal): “Cando o mundo é / azul, e estamos enredadas / na cola do elefante” (*O útero*: 13) ou: “Quero ver a vida cun / cristal azul e grande” (*ibid.*: 58). Este *blues* como hábito cognitivo, este tipo de percepción da realidade tamén xustifica de sobra o cuestionamento de normas (literarias, sociais, identitarias, etc.). Tanto o reduccionismo adxectivo e verbal de LG como o anoloxismo relativista de Adília Lopes son ferramentas para reducir e/ou subverter a bagaxe cultural e colectiva dos signos —para reinventar a propia orixe no caso de Gómez ou para desentropiar/subverter a multiplicidade de significados totalitarios no que a Adília Lopes se refire—.

A idea subxacente é que as palabras que empregamos e as imaxes que creamos, máis do que expresar o que sentimos e pensamos, condicionan e dominan a nosa expresión. O culturalismo, esta tendencia de privilexiar a cultura como factor autónomo, precisaba ser desmitificado de novo: a cultura e a lingua non son realidades obxectivas, de natureza colectiva e cunha coherencia e especificidade propias. No mellor dos casos a súa natureza é

flutuante e non escapa completamente ao control dos individuos, se ben é certo que padecemos do impulso de repetir ideoloxemas. O rexeitamento inequívoco do culturalismo, do conceptismo e da retórica modernos e institucionalizados remítenos en LG outra vez ao surrealismo, á súa crítica de hábitos e sistemas cognitivos e, máis concretamente, a un dos seus disidentes que fora Antonin Artaud. En *L'ombilic des limbes* (1925), Artaud partía da noción de que a expresión verbal só nos transmite unha realidade estruturada por conceptos e tópicos adquiridos, feito que abriría un abismo artificial entre vida e realidade.

É xustamente esta conceptualización do mundo, a súa dominación por ideoloxías específicas, o que LG denuncia como, no fondo, destrutivo: “Só quedan ganas de romper os / cristais e cravalos na barriga / cando a barriga está quente. / Vivir é un sacrificio terrible / pero gústame moitísimo vivir” (*Azul*: 69). O labor da poeta é, pola contra, abalar os labirintos da vida a través do soño e da imaxinación, do subconsciente orixinario e preconceptual: “Eu estou ocupada en soñar e / romper os labirintos. / Nada queda no mundo” (*ibid.*). Cada concepto é unha fixación, unha limitación —“terminaison” como dicía Artaud—, que obstaculiza a experiencia da realidade: “Parece que ando violada por / dentro, e sáeme sangue por todas / as partes do corpo, [...]” (*op. cit.*: 17)

Artaud pretendía disolver todas as antinomías (materia-mente, abstracto-concreto, etc.) na unidade do ser e na totalidade da *carne*; esta totalidade supúxo a prerracional e preconceptual, anterior á disociación entre ser humano e realidade a partir da lingua e da escrita (moi ao contrario do que profesou a escola surrealista que buscaba a disolución das antinomías no “point suprême”): “Toute l'écriture est de la cochonnerie” sentenciaba Artaud en *L'ombilic des limbes*, xa que a escrita implica unha separación entre produtor/a e produto, unha creación separada da vida. Hai aquí dous aspectos que tamén conforman, aínda que dun xeito actualizado e simultaneamente enfocado desde unha perspectiva de muller, a estética lupiana da palabra —a aproximación e case indiferenciación entre vida e arte e a disolución de conceptos, ideoloxemas e metanarrativas: “Era necesario o aborto das / palabras. / Tiven que abortar pedindo auxilio”. (*Azul*: 17)

Tanto en Artaud coma en LG, a lingua non se emprega como unha ferramenta de representación

²² Cf. tamén a idea do artista como “foco dinamogéneo” nos “Apontamentos para unha estética não-aristotélica” de Álvaro de Campos (cf. *Textos de Crítica*: 247ss.).

senón de encarnación e de pasaxe para a realidade: “Quero facer un libro [...] que é como unha porta aberta [...], unha porta que simplemente dá para a realidade” (*Lombilic des limbes*, trad. nosa). En LG, esta postura estética revélase na importancia que lle confire ao corpo, ao sangue, e a todo o físico: “Eu nacín para escribir con sangue / nos papeis brancos e manchar as / bragas con sangue cada mes. / Estou enferma pero teño moita / forza nos brazos e podo pegarche. / Non te achegues moito a min, podo / enfadarme, pegarche” (*Azul*: 50). Desde o punto de vista técnico-práctico trátase, entón, dunha versión sensual e corpórea da escrita automática, de “Pintar a intuición” (*O útero*: 42)

Esta concepción antidualista da estética está impregnada por dúbidas respecto do poder da lingua discursiva²³ fronte ao sentimento e ao pensamento que estarían rexidos por leis propias. LG retoma a noción da independencia do corpo/dos sentimentos tocante ás formas verbais, sociais e políticas: “Arrincar do corpo / as palabras. Dicer / a poesía que me di / o vento. Transmitir / música. Meterme no / cárcere e saír logo do / cárcere, andar libre / polas grandes avenidas / da cidade, ir co meu / vestido roto por / todas partes, incendiando / o mobiliario urbano. Abrindo / na política fisuras / incomprendibles. [...]” (*op. cit.*: 82)

O impulso político e activista que sobresa dos últimos versos reforza o afastamento de todos os discursos que procuraron e procuran separar o ser humano da natureza e do corpo, inducindo un dualismo artificial e represor: “[...] Ás veces / a xente está encerrada / nas igrexas e dese xeito / non lle ten medo / á morte. Recompoñen / continuamente o pelo, / edúcanme, fan de min / unha muller, eu que non / quero ser muller, eu que non / quero que me eduquen [...]” (*op. cit.*: 83). Na obra de LG as contradicións das concepcións dualistas enténdense como un problema existencial, vivido de xeito físico-psíquico, como se manifesta por exemplo no recorrente desexo de regreso a un estado prerracional ou incluso preconceptual: “Estou no interior / do útero / dos cabalos. / Atravesar os prados. / Rachar as cordas vocais / Abrir o incendio”. (*op. cit.*: 2)²⁴

O cuestionamento da lingua pode ser considerado, de certo modo, unha característica da poesía contemporánea, tanto galega²⁵ como occidental en xeral. Do *linguistic turn*, ou sexa, da crenza de poder describir o mundo a partir da descodificación da linguaxe, pasamos nas últimas décadas a unha crítica das ideoloxías que a linguaxe transporta e, en última instancia, á posibilidade de estarmos a vivir un *translative turn*. Xa non podemos confiar nunha lingua que carrega e reescribe constantemente ideoloxías e metanarrativas e que, en conse-

cuencia, precisa ser suxeitada a unha dinámica crítica e continua de tradución e paratradución²⁶. Cando LG proclama: “Quero romper todo / o falso, esnaquizar / a mentira, [...]” (*O útero*: 29) e “Quero violar o aspecto / das cousas. Chorar / tragando sangue” (ibid.: 26), a poeta galega colócase, por unha banda, aínda no eido da violencia creadora e liberadora dos modernismos e, pola outra, nunha postura de “inadaptación á vida” (Artaud) anárquica e universal respecto dos moldes conceptuais e sistémicos aceptados ou adquiridos.

Como Artaud, tamén LG procede a romper as convencións lingüísticas ao (re)traducir o significado aceptado dos conceptos, supónndoos como vivos e carnis. Pretende reducilos a un nivel “debaixo da lingua e do pensamento” (Artaud) e conseguir efectos abstractos e concretos ao mesmo tempo sen lles conferir unha impresión casual tal e como acontecera no surrealismo. Trátase, no fondo, de retomar algo que a semántica non aristotélica procurara facer ver a mediados do século pasado, como se evidencia por exemplo na obra do inspirador de William Burroughs que era Alfred Korzybski: “(1) Words are not the things we are speaking about; and (2) There is no such thing as an object in absolute isolation. These two most important *negative* statements cannot be denied”. (1958: 60)

Inda que sexa unha aporía expresar un retroceso ao estado preverbal (cf. *O útero dos cabalos*) cos propios medios da lingua, tal e como xa o exemplifica a obra de Artaud, o xesto dunha procura de efectos abstractos e concretos na representación dunha vivencia prerracional e liberadora —mais fóra da continxencia surrealista— tamén se verifica en LG: “Eu camiñei castrada e / levanteime pouco a pouco un / día de moita luz e moito / sexo. / Libereime nunha casa con balcón que se abre ao sol, / unha casa na que vive o meu / amante, na que eu estou ás / veces, bailando e contenta” (*Azul*: 10). Tamén o “berro”, elemento recorrente na súa poesía e que non deberíamos interpretar soamente nun sentido retórico ou metafórico, demostra un uso da lingua nun sentido máxico, afectivo, telúrico, existencial, etc. Deste xeito, LG aproxímase a unha expresión que cuestiona a propia representatividade da lingua e dos discursos. Dela pódese dicir o mesmo que xa se afirmara dos escritos de Artaud, que a escrita xa non ten a mera tarefa de transmitir unha idea, senón que precisa ter un efecto por si mesma²⁷ —independentemente de discursos e linguaxes mais identificado coa vivencia das sensacións: “coa inocencia erótica / aprendida no río, cando / eu era unha nena e / non había linguaxes” (*O útero*: 84)—. É unha utopía antisistema da orixe na que converxen lingua, escrita e sensacións: “Sempre quixen escribir / sentindo o vento” (*op. cit.*: 7). Porén, sería unha falacia entender a súa tentativa de captar sentimentos e

experiencias ‘de orixe’ nun sentido esencialista ou desprezar o seu estilo como repetitivo, posto que a propia percepción do tempo e a relación co tempo xa se diferencian dos respectivos códigos da escrita patriarcal²⁸.

LG aparece na escena poética galega como a erupción dunha autopoiesis na que a repetición adquire un valor de impulso, de prosodia, de auto-reflexividade, de forma en si —aquele impulso da repetición que Freud considerara fundamental na evolución do ser humano como reacción primordial ante as diferenzas que a vida nos presenta—²⁹. A compulsión de repetir e variar as metáforas clave da acción liberadora na obra de LG corresponden, así, a unha tentativa de crear e reafirmar unha utopía practicamente libertaria, mais tamén unha tentativa volver reproducir estas metáforas de xeito idéntico, de mantelas nun presente continuo, nunha “concentração no presente em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre”, nas palabras de Maria Gabriela Llansol (12).

A repetición é tamén unha metáfora da reprodución, da escrita automática dentro do composto vida-arte como da propia vida: “Todo son páxinas que se escriben / a si mesmas” (*Azul*: 20). É unha utopía da inmediatez das sensacións que se amosa consciente do seu potencial fracaso, o que suxiren as frecuentes notas de melancolía, sobre todo nos últimos dous poemarios da autora, onde a idea do corpo fluído se asocia á das sensacións en constante movemento: “Exiliada. / Podes comprenderme? / Podes comprender / as miñas razóns / para estar sempre no barco? / Estou sempre no barco” (*O útero*: 19). A repetición, a (e)migración e mais a viaxe fíncanse como ollo deste furacán de sensacións que é o mundo, o momento de calma, o seu centro. No poema “Estar nas escaleiras do avión, mirando” atopámonos cun exemplo paradigmático: “Gústame este lugar, / estou cómoda. / na estrutura / da pregunta. / Na poesía / circular. Neste lugar / abandonado” (*op. cit.*: 22) e “Cruzar o universo. / Esconderme / no ventre / do cabalo” (*op. cit.*: 21). A “poética en acción” (Fernán Vello 2005) de LG, o seu ritual case neoorfista³⁰, inclúe un “pacto entre aldea, nomadismo, exilio e non-lugar” (Casas 2004).

Por iso, a súa obra non evoluciona no sentido do progreso exponencial (nin do regreso), non anda para adiante nin para atrás, mais revólvese en espiral sobre si mesma, observando tempo e espazo desde dentro. Trátase dunha poesía que, de certa forma, recusa a imposición de superarse ao decidir variarse. Neste movemento en espiral, fechado e aberto ao mesmo tempo, a autora permítese a liberdade de escribir sen presión do futuro, case como se estivese nun estado de perpetua infancia e iniciación: “Corro / porque / non / chego” (*Poesía fea*:

31). A súa poesía vive precisamente de non chegar a parte ningunha ao traducirse como se fose sen principio nin fin. Vive no e do proceso e é xustamente o desvío do obxectivo que a fai correr/escribir, nunha imposibilidade de atinxir os requisitos da poesía: “Desfágome / en ríos / que non levan / a ningunha parte” (*Poesía fea*: 32). É unha poesía que a pesar de toda forza e violencia non ten présa para mudar e avanzar, para perderse no labirinto de si mesma como no tempo inmenso de que dispón: “Teño / tanto tempo / que a veces / pérdome / no tempo” (*Poesía fea*: 62). É como se a súa estética tivese un punto Zen, un momento en que acadar a verdade consiste en desistir de buscala —tal e como xa o exercera no modernismo Alberto Caeiro/Fer-

²³ Artaud falaba neste sentido dun “impouvoir” en *L ombilic des limbes*.

²⁴ Cf. tamén: “[...] Quero abandonar / o mundo urbano, regresar / á miña orixe, a orixe que / teño marcada / na cara. Ese edificio / que medra / nas nubes. [...]” (*op. cit.*: 44); e: “[...] E xogabas coas miñas / monecas, nun intento de / atravesar a adolescencia e / espertar nos prados. / Superar todo, como / un cabalo. Abrir / a eternidade, vencer”. (*op. cit.*: 14s).

²⁵ Cf. o caso de Chus Pato.

²⁶ Cf. Nous 1995 e Baltrusch 2005.

²⁷ Cf. Derrida / Thévenin 1986:27. Esta concepción tamén inclúe un cuestionamento da teoría e da función da comunicación no sentido escolar e tradicional do termo.

²⁸ Cf. por exemplo Béatrice Didier: “Il est possible aussi que la femme ressent le temps autrement que ne le fait l’homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités. [...] Peut-être pour la femme, plus que pour l’homme, le temps est-il perceptible en dehors de l’événement, parce qu’elle porte en elle ses propres événements” (1999 : 32s); ou Isabel Allegro de Magalhães: “Broadly speaking, we can say that the way women relate to time [...] reveals two main traits; a special bond with the past and, to a lesser degree, a drive towards the future. The present appears both as a place where all the dimensions of time coincide; and, as a space nurtured by the memories of the past. [...] Thus women, weighed down by other times, seem to escape from the present, or to live time past and time to come in the present” (1994: 189).

²⁹ A partir da experiencia infantil e primordial entre o *da* (aquí, presente) e do *fort* (desaparecido).

³⁰ Segundo Apollinaire, o orfismo era a “arte de pintar estruturas novas con elementos prestados non da realidade visual, mais *enteiramente creados polo artista e dotados por el dunha realidade potente*. As obras de artistas órficos deben ofrecer simultaneamente unha aprobación estética pura, unha construción que se sustenta nos sentidos e un significado sublime, isto é, o asunto. Isto é a arte pura” (1985: 15, trad. e cursiva nosa). No caso de LG, as nocións modernistas-elitistas do “significado sublime” e da “arte pura” subvértense e democratízanse naturalmente.

³¹ Cf.: “[...] a verdade / Que todos andam a achar e que não acham, / E que só eu, porque a não fui achar, achei”; e: “Sinto-me nascido a cada momento / para a completa novidade do mundo” (Caeiro: 89, 24).

nando Pessoa³¹— ou, nas palabras de *Fisteus*:

Son un animal precioso. Unha vez comentoume un mozo sudamericano que estivera nunha aldea. Que vira a un paisano a soas cunha vaca e totalmente empatado co animal. E dicíame este amigo que parecía que o home galego alcanzaba un estado espiritual de karma. E é certo. O meu espírito medrou coas vacas. (*op. cit.* 165s).

IV

A poesía de LG, moi ao contrario do que a súa aparente sinxeleza formal podería facer pensar, garda potencialidades de interpretación filosófica, sexan por exemplo desde unha epistemoloxía feminista —xa indicada—, anarquista ou existencialista, e que aquí só podemos esbozar vagamente. Hai un elemento sobresaínte que nos é encomendado polas ideas da violencia, da liberdade, da inadaptación e dunha utopía dentro da cal o feminismo se funde cun pensamento libertario. Outra vez podemos remitirnos ás palabras de Artaud que, aínda que escritas a principios do século XX, ofrecen unha curiosa actualidade na súa posible aplicación á obra de LG:

Unha das razóns da atmosfera asfixiante en que vivimos sen escapatoria posible e sen remedio —e que todos/as, mesmo os/as máis revolucionarios/as entre nós, compartimos— é este respecto polo que fora escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda a expresión non se esgotase finalmente e non alcanzase un punto onde é preciso que as cousas estoupen en anacos para poder recomenzar. (1964: 115, trad. nosa)

O que Artaud restrinxía á arte habería que estendelo en LG a todos os ámbitos da vida. O propio peso do verbo *romper* para a súa estética xa nolo indica: “Eu escribo e rompo as mans ao / escribir” (*Azul*: 20). Mais tamén a profunda irritación e incomodidade que lle causan poder e sistema é un elemento vital desta postura: “Odio estas miradas / que habitan na seguridade rota / de si mesmas” (*O útero*: 17) ou: “[...] A lei / era un lugar baleiro. Marchei / polas escaleiras. / A lei seguíume, sígueme / a todas partes. [...]” (*op. cit.*: 76). A rebeldía nesta maneira de estar nin é gratuítala nin liviá e inclúe tamén o cuestionamento da subversión institucionalizada pola tradición: “A rebeldía tan só é impostura e / eu no entroido non me disfrazo” (*Azul*: 85).

A idea da violencia, da forza, está asociada á da liberdade, da liberación que ten que ser operada polo propio individuo e nunca desde unha instancia superior ou sistémica, desde o poder: “Non

podo espirme toda, / é difícil. / Non pedirei xustiza, tomareina pola miña man. / Non romperei o corpo / fronte á política” (*O útero*: 57). É sumamente difícil e violento expurgar de si as pegadas ideolóxicas e morais dun sistema de dominio milenar —e nisto o *dictum* reformulado de Rosalía de Castro universalízase e actualízase ao mesmo tempo—, sobre todo ao ter que facelo estando só ou en minoría: “[...] Haberá que violentarnos. / Entendo / a violencia, pois está / xustificada, e os tigres rompen / o silencio, e eu rompo / a falda. [...]” (*ibid.*). En última instancia esta forza e violencia son o único método de acceder a unha epistemoloxía nova, liberada das estruturas sistémicas (patriarcais, logocéntricas ou outras), cuestionando a propia acepción de realidade: “Quero violar a realidade. / Quero pechar o círculo, / romper a linealidade / do mundo real, / facer un incendio” (*ibid.*). É un traballo arduo xa que a persoa concreta, o individuo, fica cativa dunha morea de institucións e funcións máis ou menos abstractas que lle inducen prexuízos e ideas prefabricadas.

Analizar estes contextos institucionais e paratratutivos, nos cales os suxeitos presuntamente libres están atrapados como moscas, desconstruír todas estas formas que nunca existen sen que haxa unha prefabricación de contidos require vontade e decisión de remar contra a marea e quebrar continuamente as regras do canon —tanto no espazo exterior como dentro da propia consciencia do sentimento de si: “Necesito asumir / a liberdade, comprender / as murallas que levo / dentro. Violentar a razón, / ese mecanismo dos coches / que pasan, que me atropelan, / que me levan. [...]” (*op. cit.*: 40)—. A coraxe desta inadaptación a unha vida e a uns discursos predecididos nace tamén da utopía e a pesar da imposibilidade da súa plena realización —base do pensamento utópico-libertario como o expuxo Simone Weil—:

Dubido, con todo, se gañamos algo ao empregar nos nosos dominios o vocabulario dos cadros dirixentes. Connosco a propia palabra desánimo (discouragement) non debe ter significado. A única cuestión que se pon é se debemos ou non continuar a loita. No primeiro dos casos deberíamos emprender a loita como se a victoria estivese asegurada. Non hai ningunha dificultade cando estamos decididas/os a actuar, mantendo intactas, no eido da acción, estas mesmas esperanzas que unha examinación crítica demostrou seren case infundadas. Nisto reside a propia esencia da coraxe. (Weil 1973:22, trad. nosa)

Ao “violentar a razón”, LG simbolicamente pon a énfase na lóxica dominante dos conceptos e das ideoloxías que nos gobernan, que gobernan a través

e dentro de nós³². Se lle quitamos á anarquía as etiquetas difamatorias que os diferentes discursos sistémicos lle imprimiron a través da historia fica unha esencia moi sensual, comprometida e idealista ao mesmo tempo, unha actitude que Ernst Bloch describira como “éxtase de camiñar erguido/a”. É esta éxtase a que transloce en versos como: “Aínda non alcanzamos / a autonomía dos nosos / corpos e das nosas / roupas. O lugar / fermoso, a utopía” (*op. cit.*: 32). Ao longo dos últimos anos a obra de LG foi construíndo unha grande e fascinante metáfora da liberdade orixinaria total e que queremos relacionar co concepto da obra de arte total na súa acepción (pos)moderna como identificación de vida e arte (cf. Marquard 1983).

As imaxes que máis nitidamente transportan esta vontade po(i)ética³³ son, sobre todo, o berro, o sangue e a violencia liberadora e creadora da infancia³⁴: “Creo no vandalismo dos nenos / que rouban, que escapan, que se / agochan, / [...] / Quero roubar e escapar” (*Azuk*: 79). Non é a busca de inxenuidade e de inocencia modernista dun paraíso da infancia que se sabe perdido, senón a memoria crítica e activa dunha inesgotable fonte de enerxía, libre de prexuízos e valores deformadores. Atopámonos ante a reclamación poética dunha viraxe epistemolóxica.

A memoria e a capacidade de evocación da enerxía libertaria da infancia en LG pode ser considerada unha innovación no tratamento deste motivo literario ao combinarse cun peculiar proxecto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), na súa vertente de identificación maternal-sensual de vida e arte con lexitimación ética: “Ando espida —como un / corpoNai sen fillos— e / valente” (*Azuk*: 8). Neste proxecto estético domina o que Rolf Dieter Brinkmann, na secuencia da xeración *beat*, describía como “a anarquía da / razón poética” (*Westwärts I&2*: 160): “ilustración a través das palabras / non a hai / mudanza a través das palabras // é poesía” (*ibid.*, trad. nosa)³⁵. En semellanza coa poética feminista e libertaria que LG realiza nun contexto galego, tamén a obra metapoética de Brinkmann apostara por “un ámbito preverbal de corporalidade, sexualidade e sensación que corre o perigo de ser aniquilado polo sistema cultural coma se fose un tumor verbal” (*op. cit.*: 6). Este perigo existencial nace do condicionamento cultural que nos obriga a “crecer cun mundo que xa está falado” (*ibid.*) e ante o cal precisamos reclamar unha viraxe paradigmática “na que xa non se pensa (e vive) en palabras senón en imaxes” (*Der Film*: 268, trad. nosa)³⁶.

Esta transmutación da lingua nun estado case alquímico da materia verbal e de “pracer polo texto” (cf. Barthes 1973), indisociable do corpo e por iso sen orixe e fóra do concepto tradicional da comunicación, talvez só sexa abarcable na súa complexidade a partir da idea dunha *performance liber-*

taria. Tendo en conta que o texto escrito non é máis importante cá totalidade, viva, única e dramática da posta en escena do enunciado artístico (cf. Zumthor 1987), e que o significado só se lexitima a través do seu uso (cf. Wittgenstein 1952), entendemos por exemplo o longo poema “As princesas non son sinceras” d’*O útero dos cabalos* coma un exemplo paradigmático desta *performance*: “Indo ao teatro / rompo todo. / Abrazo a vida. / Sinto ás veces / a nostalgia / dunha actriz borracha. / Romper a lingua. / Romper o idioma. / [...]” (*ibid.* 62).

Os ámbitos institucionalizados e diferenciados entre vida e arte, significado eificante, entre historia e imaxinación, quedan obsoletos a partir da *performance* de compostos estéticos e po(i)éticos que provisionalmente chamariamos *actitude-acción* e *crítica-compaixón*: “Tiven fillos na guerra, / quedei preñada moitas veces, / sentín moita dor. / Os fillos ían saíndo de min / e ían morrendo. / Eu atravesei as ventás / co meu corpo enorme / de vaca. Doíame ser / unha vaca, sen cornos” (*ibid.*). Nun *crescendo* de imaxes e ideas tanto de forza libertaria, feminista, como de reflexión profundamente desconstrutivista, o poema (re)inventa un acto de fala co seu tecido contextual; con outras palabras, *performance* toda a persoa:

Ás veces río alto e asusto / aos príncipes, eles prefiren / princesas durmidas. Eu / estou esperta, coas miñas / tetas. Vou poñer / unha bomba. Algún día / vou poñer unha bomba, / cando eu queira. Hai / moitas cousas que deben / ser destruídas, cousas que / non merecen vivir, porque / hai tempo que resultan para min, / e para ti, unha ofensa. / Teño moitos cabalos / no útero. Galopan, ceibes. / É como se tivese un tigre / azul nos ollos. As princesas / ensinan as pernas, e eu

³² O neoloxismo “durchherrschen” (lit.: gobernar/operar a través e dentro de) que acuñara Heidegger habería que actualizalo desde o punto de vista da crítica das ideoloxías.

³³ Entendemos o composto *po(i)ético* na súa aplicación á obra de LG nun triplo significado: po(i)ético, poético e ético.

³⁴ Cf. tamén Béatrice Didier que analiza a partir de «*Instants of Life*» de Virginia Woolf a nostalgia da infancia na escrita de mulleres: “L’enfance est cette ‘spacieuse cathédrale’ où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir: là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle” (1999: 25).

³⁵ “[...] die Anarchie der / poetischen Einsichten”; “Aufklärung durch Wörter gibt s / nicht / Veränderung durch Wörter // ist Dichtung [...]”.

³⁶ “[...] einen gleichsam vorsprachlichen Bereich von Körperlichkeit, Sexualität, Empfindung, der vom kulturellen System als einem sprachlichen Krebsgeschwür vernichtet zu werden droht”; “[...] man wächst immer in eine schon gesprochene Welt hinein”; “dass nicht mehr in Wörtern gedacht (und gelebt) wird, sondern in Bildern”.

levo / pantalón, ou medias gordas. / Pero eu quero ser eu, non quero / abandonar os precipicios. / Roubar palabras. Quero / roubar palabras. É unha forma / de ser feliz aínda que non faga / bo tempo. Pero as princesas / sempre rin. ¿Debo eu defender / a beleza das mulleres-obxecto? / ¿Debo construír en min / un cemiterio? ¿Facer do corpo / un obxecto? Ás veces / síntome can. Ás veces sinto / que hai en min unha vaca. / Por iso, nunca serei / unha princesa. (*op. cit.* 64)

Sen poder referir nin analizar toda a riqueza de ideas que deriva da dinámica epistemolóxica de LG, cinguímonos de xeito sintético á conclusión vitalista e (neo)surrealista do poema: “[...] Vivo / no caos precioso / das princesas e / dos círculos” (*op. cit.* 78). Anterior a esta imaxe holística, o poema ofrecera unha historia poética do desenvolvemento das teorías feministas do suxeito: desde a crítica da situación de obxecto da muller, pasando pola defensa dunha diferenza (en varios sentidos) e pola desconstrución do suxeito/discurso filosófico masculino ata chegar a unha posición actual que tenta redefinir a relación entre ser humano e realidade/natureza³⁷. Extrapolando os achados, falaremos dunha *performance libertaria* que propón varias funcións ético-sociais da arte: o recoñecemento da loita feminista e antisistema, a crítica dunha arte que se apoia en ideoloxías esencialistas e burguesas ou en canons estéticos, unha inmersión da arte na vida (ou viceversa, e tamén como desenvolvemento libertario-artístico da persoa)³⁸.

Ás veces engádeselle un valor dramático³⁹ a esta dinámica libertaria, cando se entromete un estado de consciencia máis panorámico e autorreflexivo —“No precipicio dende o que vexo / todo e no que me suicido, cansa / de ter os ollos sempre abertos” (*Azul:* 19)—, chegando a desenvolver tons de índole existencial, sobre todo na obra recente *O útero dos cabalos*: “É absurdo ter medo / da morte. Nas cidades / estamos sempre / esperando a morte” (*op. cit.* 66). Os longos poemas deste libro solidifican as temáticas clave ao paso que subliñan, agora tamén, aquelas que antes eran máis ben subxacentes. É probable que con *O útero* esteamos ante a exposición máis completa, ata o momento, da *weltanschauung* existencialista de LG: “O mundo non admite / a nosa respiración. / A respiración profunda / dos nosos corpos. A nudez. / Estar como as vacas, / preñadas, expulsando / metáforas. [...]” (*op. cit.* 68s). Resulta, reformulando a Albert Camus, que un mundo que nos é estranxeiro e incompreensible obríganos a conciliar o pensamento negativo coa posibilidade da acción positiva. Isto, en LG, sería precisamente a *performance libertaria e existencial*: “Eu cando amo / perdo a fe. / Necesito estar nos campos, / no hotel imaxinario, / na loucura do poema. / Vivo, ilusionada, no desengano” (*op. cit.*

72). A liberdade posibilita por unha banda a “acción positiva” e a realización do eu como “proxecto fundamental” (Jean-Paul Sartre), o cal, pola outra banda, permanece continuamente ameazado: “Pero non me miredes como unha / nena fea, eu son guapa e / desobediente, profundamente / maleducada, con un corpo moi / forte e unha alma ferida”. (*Azul:* 79)⁴⁰.

En certas sensacións de cariz existencial, LG consegue condensar intencións de desconstrución, subversión e rebelión, por exemplo, cando partindo dunha actitude nihilista aspira a superala de xeito ex negativo no último verso: “O mundo non quere que pareza / que estás viva. / E así todos imos morrendo pouco / a pouco e sepultando todo, / como se non fose pecado” (*op. cit.*: 59). É unha epistemoloxía construcionista e capaz de entusiasmarse coas utopías que axudan a mitigar a rendición nihilista: “A realidade é unha caixa / impresionada e impresionante. / A verdade non existe. / Ningún pintor sabe por que / pinta tanto, tantas cores, / tantos cadros” (*op. cit.*: 43), ou: “A min cáeme o pelo, pero non / importa. / Nada importa nada. / Todo é superfluo. / Gústame correr e que a xente / corra nas películas. / Gústame ver amencer aínda que non amenza” (*Azul:* 22).

V

A vacilante resposta crítica á poesía de LG débese a tres factores predominantes: aos *leitmotivs* de elección (principalmente o do *corpo* e o da *puta*) e ao feito de a súa obra se construír de xeito ‘repetitivo’, factores cuxa validez xa refutamos e, finalmente, ao seu carácter autobiográfico. A ansia de internarse na propia (in)consciencia a partir das técnicas tanto (neo)surrealistas como posmodernistas combínase en LG coas ideas de (auto)sinceridade (esta tamén un *leitmotiv* na obra de Adília Lopes, malia que con características máis cultistas) e de identificación retroactiva (como resistencia contra unha realidade vertixinosa que desarraigá). A exposición do ‘eu’, que afirma o texto como lugar da ‘sinceridade’ —“A poesía é un lugar de sinceridade” (*Poesía fea:* 37)— e da *performance libertaria e existencial*, é outro elemento desconcertante, á primeira vista, da poesía de LG. A propósito do seu libro *Fisteus era un mundo*, onde (supostamente) narra a súa experiencia como “nena da aldea”, Dopico afirma:

Lupe ensaia en *Fisteus era un mundo* a funcionalidade deste recurso a través do longo alento da narrativa e o resultado é un sorprendente esbruízo autobiográfico, conmovedor e emocionante ó mesmo tempo, transcrito directamente ó papel sen ningún tipo de intervención literaria posterior ata conseguir un relato en carne viva [...]. (2001:3)

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 creada⁴¹. No entanto, este tipo de lectura da súa obra levántanos a dúbida: estará o texto “sincero” de Lupe Gómez libre de intervención literaria? Non está o primeiro texto que se escribe xa, en si mesmo, suxeito a unha intervención da interpretación e tradución estéticas dunha realidade, dispensando por este motivo unha intervención posterior? Este primeiro texto non é, el mesmo, xa *literario* como toda a apprehensión da realidade? Unha resposta afirmativa confirmaría o proxecto de obra de arte total antes mencionado. Mais quen nos garante que, aínda que a autora o negue en entrevista, o seu texto non sufra revisión? E, mesmo que creamos na autora, por que un texto supostamente autobiográfico é lido, de partida, como exento do estatuto de *literario*? Se xénero e sexo, aparencia e corpo, xa son construción cultural, tamén a autobiografía forzosamente terá que ser unha tradución estético-ideolóxica da realidade.⁴² Talvez non nos libraremos nunca da experiencia existencial do modernismo de estarmos divididos/as entre a procura de verdades e a convición de que estas poidan ser reducidas a meras ilusións.

Se o xogo autobiográfico de Adília Lopes —o seu semellante diferente na literatura portuguesa (cf. Almeida 2004 e Almeida/Baltrusch 2005)— se deleita no constante levantar e baixar de veos (“sou Adília, não sou Adília”), a poesía de Lupe Gómez desconcerta o/a lector/a co seu despoimento e coa súa afirmación de sinceridade simultaneamente irrefutable e indeterminada. No seu poema titulado “Autobiografía”, Lupe Gómez escribe: “Non sei o que digo. / Nunca o saberei. / Abrín o cuarto prohibido / e agora estou dentro” (*Pornografía*: 14). Este “cuarto prohibido”, en certo sentido tamén o célebre “room of one’s own” de Virginia Woolf, é tanto o cuarto escuro do sexo, da liberdade, coma o cuarto escuro e literariamente indefinible da autobiografía que lle dá título ao poema. As consecuencias da escolla de ambos os dous espazos, este cóctel explosivo de sexo, carne e biografía, son imprevisibles: “nunca o saberei”. Quedan demasiados obstáculos, tanto na relación público-privado —“[...] eu que son / un pouco autista e que / ninguén me comprende” (*O útero*: 40)— como na posta en escena da relación entre sentimento trágico e pensamento metatextual na escrita presuntamente autobiográfica: “[...] O suicidio, / na parte alta do poema, / descóbrese como unha / mentira, unha metáfora” (*op. cit.* 76s). A propia mentira vólvese realidade e sinceridade na medida en que o eu se ve forzado de responder á realidade, de iniciar unha “acción positiva” nun sentido existencialista: “[...] Facer / poemas violentos. A violencia / na parte inferior do poema, / tamén é

mentira, tamén / é unha metáfora. Eu non quería / ser un soldado, obrigáronme” (*op. cit.* 77).

No seu conxunto, a poesía de LG parece confirmar e negar ao mesmo tempo certos trazos que o estado da investigación de textos autobiográficos de mulleres propón como canónicos. Así, a concepción da autobiografía a partir da confrontación coa morte (cf. Mourão 1994: 23) dáse en LG só a partir dun estado de superación case epicúreo e heteronímico: “[...] Estou triste, / a morte é mentira. / O teatro é o escenario / da verdade. A miña alegría, / no corpo do teatro. Eu sempre / quixen ser unha familia / feliz. [...]” (*O útero*: 77). Pola outra banda está a presenza tanto concreta como metafórica do corpo feminino que subverte os discursos atendidos pola autobiografía⁴³ e que incluso podería xustificar unha “écriture féminine”⁴⁴. Aquilo que vagamente se asemella a unha concepción de sinceridade autobiográfica na obra de LG podería ser abranguido, mellor, a partir dun entendemento máis aberto e complexo da identidade e da historia (sobre todo das mulleres). Independentemente do grao de despersonalización dramática, nunca chega a desacre-

³⁷ Cf. Kroll 2002: 381.

³⁸ Cf. a coincidencia coa concepción anarquista da arte en Litvak 1981.

³⁹ Tratamos, na medida do posible, de evitar o concepto (culturalista) do *trágico* por este desviar a atención do carácter po(i)ético desta escrita.

⁴⁰ Na escrita autobiográfica de mulleres, o corpo habitualmente non se observa desde fóra senón desde dentro, unha perspectiva que condiciona tamén a descrición da aparencia exterior (Magalhães 1993: 212).

⁴¹ Ofrecéndonos con isto outro elemento de concepción anarquista da arte (cf. Litvak 1981:338).

⁴² Para unha aplicación dos máis recentes debates acerca dos conceptos *sexo* e *xénero*, aplicados á poesía galega de mulleres, cf. Comesaña 2005.

⁴³ “Les autobiographies des femmes se révèlent soucieuses de dire la spécificité du corps féminin, tout en renouvelant ou en subvertissant les discours attendus sur le sujet” (Lecarme/Lecarme-Tabone 1997: 95).

⁴⁴ Como argumenta Béatrice Didier : “Si l’écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c’est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] On assiste alors à un renversement: non plus décrire, avec un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l’héroïne, [...] mais exprimer son corps, senti, si l’on peut dire de l’intérieur: toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples” (1999: 35).

⁴⁵ Cf. Fernando Pessoa sobre os graos da poesía lírica: “Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vívidos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente [...]” (1966: 69).

ditar a experiencia ou a admitir a substitución do sentimento polo finximento,⁴⁵ para poder, á fin e ao cabo, representar a identidade de si, fóra da unilateralidade do patriarcal e do logocéntrico⁴⁶:

Quero estar de novo / coas nenas / no río, inventando / o erotismo, levantando moito / as faldas, abrindo / un túnel nos nosos / corpos. Estamos moi infectadas, / moi afectadas por unha / infección azul, a neurose / colectiva de ser auténticas, / eu non quero ser / muller. Eu quero ser / un cabalo. O amor era / un lugar roubado. O sexo / das mulleres tranquilas. (*O útero*: 81)

Refugar a obsesión do auténtico (sexa no sentido cognitivo, de xénero, lingüístico, étnico, cultural, nacional, etc.) como tamén a obsesión relacionada por un eu que depende destas ideoloxías de partida é unha postura que, alén de ser a práctica dunha moi actual teoría do suxeito feminista, é tamén o sinal dunha *disidentità* (Giampaolo Lai), dunha paulatina desaparición da “procura do eu marcada por ambivalencias” na literatura posmoderna (Zima 2001: 22s, 189). Neste sentido, tamén o carácter reiterativo da obra de LG opera como reafirmación dun suxeito aberto máis estable, asumido e “tranquilo” na súa complexidade: “Este libro significa un paso máis na miña andaina. Máis vacas, máis sangue e máis putas” (*Poesía fea*: 7). Con estas palabras iníciase ou, mellor, (re)iníciase o terceiro libro de Lupe Gómez. Desde o principio, a voz enunciadora informa que este “paso máis” non é un paso cara a adiante senón un paso en espiral, unha espiral transgresora e tranquila da cal non se precisa saír e que restablece o suxeito a partir do sentimento de si libertario.

Sendo a autobiografía considerada un xénero menor e pouco prestixiado⁴⁷, que é o que leva a LG e a outras creadoras actuais (como Adília Lopes ou Paula Rego, por exemplo) a reclamálo para a súa obra? Como entender este imperativo do despudor de si mesmo na arte? Será necesario repensar o significado último deste sentido do despudor e da súa relación coa arte. Por unha banda, mantense na superficie o vencello á tradicional (e patriarcal?) diferenciación entre voz autora e voz narradora: “Gústame que haxa tolemia / na miña vida de nena. / Emprego máscaras, para / vencer o frío, o duro / inverno” (*O útero*: 6). Canto máis nos internamos no peculiar discurso de sinceridade que envolve estas máscaras e imaxes, máis importancia teremos que darlle á vontade e forza que as emprega e denuncia: “Pero eu non cambiarei a miña / imaxe de nena violada”. (*Azul*: 63)

En diferentes paratextos, tanto dentro como fóra do espazo do libro, creadoras como Paula Rego, Adília Lopes ou Lupe Gómez afirmaron exporse

nas súas obras e suscitaron as seguintes cuestións (cf. Almeida 2004) que futuras críticas han de abordar: Poderá o/a artista entregarse a unha tal vulnerabilidade da extrema exposición de si mesmo/a? Poderá o público lector soportar un tal grao de exposición (e sen caer no sensacionalismo gratuito e voyeurista)? Digamos que, no caso de LG, se trata dunha escrita que é, desde as orixes (incluso retroactivamente na súa memorización da infancia), indisociable do sentimento de si que transmite unha idea de control sobre a vivencia do tempo e da realidade, sobre a propia historia. Florbela Espanca xa relatara esta (re)apropiación po(i)ética da realidade a principios do século XX: “Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele e sinto-me passar com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir”. (2000: 269)

Será neste desafío aos preconceptos de *obra*, *literatura*, *muller*, *realidade*, nesta recusación de ditados sobre o que pode ou non ser escrito, onde a poesía de LG se está facendo. É desta recusación de ser *ficción*, de ser *bela*, de *evolucionar* segundo padróns e significados prefabricados, é neste estado de perpetua revolución —unha revolución que nunca evoluciona para un estado de conforto, mais que existe sempre nun proceso cuxa verdade se atopa “porque não a fui achar”— no que se fai a literatura de LG e no que é creado un novo suxeito poético feminino:

Porque a poesía, tan idolatrada, tan sobada, non é unha igrexa. A poesía non é divina, é humana. A poesía é suicidio. As poetas non somos deusas nun paraninfo, debemos loitar contra esa visión pérfida [...]. Escribir é descubrir as caras tapadas. Non é unha meta, é un reto. (*Poesía fea*: 32)

Tanto a arte de Paula Rego como as poesías de Adília Lopes ou Lupe Gómez viven, precisamente, desa exposición do vulgar, do ridículo, do desprezado, daquilo que é comunmente desconsiderado como obxecto de creación artística (cf. Almeida 2004), nunha incesante procura de novas “identidades transversais” (Welsch 1993: 206) para os fenómenos da vida. Tal e como Lupe Gómez se sitúa nunha orixe en que a casa e as terras labradas non lle pertencen, tamén o territorio da arte o podemos volver labrar todos e todas en liberdade, sen que pertenza a ninguén: “A orixe é unha familia labrega, pobre e libre. A orixe é unha casa e unhas terras que traballamos e traballo e que non son nosas” (*Fisteus*: 116). A súa arte é, así, un espazo colectivo e solidario, esencialmente democrático e enfeitado de utopías basicamente anarquistas, onde as palabras belas se sentan no mesmo banco das palabras feas.

A análise desta obra ata o presente permite concluir que LG non cedeu a ningún dos tres perigos que pairan sobre a literatura galega actual e dos que advertira Helena González (2003b): a provocación falsa, a dificultade de relacionar tradición e modernidade e a produción para o consumo e a moda. Coidamos que LG soubo non só esquivar mais (para si) solucionar aquela aporía coa cal González caracterizara a poesía galega de autoría feminina actual: “situación irresoluble e contra a parede entre o mito da normalidade, que pasa por ese (hiper)mercado, e o mito da vangarda estética” (ibid.). A poesía de LG é un ritual posmoderno, (neo)surrealista, (neo)orfista, libertario, existencialista e feminista ao mesmo tempo, e unha vía alternativa a aquela xurdida con Rompente ou áquela de cariz metalingüística e filosófica que maxistralmente articula Chus Pato. Queda por ver o potencial de transversalidade e commensurabilidade que a obra de LG ten en relación á literatura galega contemporánea,⁴⁸ dada a súa idiosincrática vontade poética. Polo de agora, abóndanos con afirmar que Lupe Gómez é unha das voces máis impactantes, ceibes e fortes (en sentidos diversos) da literatura galega actual. Fica, así, a última palabra para ela —auto-poetolóxica e inconfundible (*O útero*: 84)—: “Inventei o meu / vitalismo” ■

⁴⁶ Cf. Katherine Goodman: “We need to break open the self-identical subject in order to achieve a more complex understanding of identity and history, one that allows women and women’s history a place. We need to disclose the subject, but without discrediting experience” (1988: 319).

⁴⁷ Segundo Osvaldo Manuel Silvestre, a autobiografía é o “género cujas fundações a comédia modernista da máscara tinha solapado aparentemente de modo definitivo” (2002:40).

⁴⁸ Cf. o argumento orixinal de Iris Cochón dunha nova épica galega a través da poesía, concepción na que inclúe explicitamente o poema “Enfoque teórico” de LG (2000: 100).

Referencias bibliográficas

Gómez, Lupe (1995). *Pornografía*. S. I.: Lupe Gómez (reeditado en 2005), Compostela: *El Correo Gallego*.

(1999). *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais.

(2000). *Poesía fea*. Compostela: Noitarenga.

(2001). *Fisteus era un mundo*. Vigo: A Nosa Terra.

(2002). *Querida Uxía*. Zaragoza: Tambre, Serie Azul.

(2004). *Levantar as tetas*. A Coruña: Espiral Maior.

(2004). *A vida. As bolboretas queren voar*. Compostela: Concellería da Muller (con fotografías de Javier Iglesias).

(2005). *O útero dos cabalos*. A Coruña: Espiral Maior.

(2005). *Azul e estranxeira*. Sada: Edicións do Castro (no prelo).

Entrevistas con Lupe Gómez

(1999). “Levo unha maldición dentro, estou chea de palabras rebeldes”. *O Correo Galego* (24-VI-1999).

(2000a). “O camiño é sangue”. *A Nosa Terra* (22-XI-2000).

(2000b). “Cando escribo sangue”. *Páxina de Cultura 15, El Progreso* (2-II-2000).

(2001a). “Lupe Gómez”. *Do lado dos ollos: arredor da poesía, entrevistas con 79 poetas do mundo*. Ed. de Emilio Araújo. Vigo: Edicións do Cumio. 115-118.

(2001b). “Baleirar palabras en vasos usados”. *O Correo Galego* (26-VII-2001).

Bibliografía pasiva de Lupe Gómez

Anónimo (2003). “Lupe Gómez gaña o premio ‘Johán Carballeira’ con *O útero dos cabalos*”. *El Correo Gallego - Galicia Hoxe* (23-XII-2003).

(2004). “Lupe Gómez gaña o premio de poesía ‘Eusebio Baleirón’”. *El Correo Gallego - Galicia Hoxe* (12-XII-2004).

Almeida, Ana Bela Simões de (2004). *Representações do Corpo da Mulher nas Obras de Paula Rego, Adília Lopes e Lupe Gómez*. Traballo de investigación tutelado. Vigo: Facultade de Filoloxía e Tradución.

Almeida, Ana Bela Simões de / Baltrusch, Burghard (2005). “Entre o Essencialismo Rural de Fisteus e o Pós-modernismo Urbano de Lisboa - uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”. *Mulleres en Galiza - Galiza e os outros pobos da Península. Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos - Barcelona 28-31 de Maio de 2003* (no prelo).

Casas, Arturo (2004). “Onda o skyline de Fisteus: dicionario interactivo para lupenautas” [texto da presentación do libro *Levantar as tetas* na Galería Sargadelos de Compostela, inédito].

Dopico, Monse (2001). “Lupe, un mundo”. *O Correo Galego* (08-II-2001).

Fernán Vello, Miguel Anxo (2005). “Sobre a descrición sentida do que se ve”. *El Correo Gallego - Galicia Hoxe* (23-I-2005).

Pedreira, Penélope (2001). “Un ruralismo simplista”. *O Xinasio de Academo*. Consulta: 04.04.2003. <<http://www.ctv.es/Users/mforca/Revista>>.

Seara, Teresa (2000). “O sangue como bandeira (estraxexias de auto-representación na obra de Lupe Gómez)”. *Dorna* 26: 133-138.

(2001). “A poesía galega na fin de milenio”. *IANUA* 2: 125-134.

Outra bibliografía citada

- Apollinaire, Guillaume** (1985). “Les Peintres Cubistes”. *Cubism*. Ed. por E. Fry. London: Thames and Hudson.
- Artaud, Antonin** (1964). *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*. París: Gallimard.
- (1956). *L'ombilic des limbes, Œuvres complètes*, vol. 1. París: Gallimard.
- Baltrusch, Burghard** (2004). “Joder’ etimologicamente - como desentropiar a Adília Lopes”. *Zurgai* (XII-2004): 104-111.
- (2005). “Mudança posue tudo’ - Acerca de Tradución & Paratradución da Cultura”. *Grial* 165: 38-45.
- Barthes, Roland** (1973). *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- Berger, John** (1987). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Brinkmann, Rolf Dieter** (1982). *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiel. Fotos. Collagen. 1965-1974*. Reinbek: Rowohlt.
- (2005 [1975]). *Westwärts 1&2*. Reinbek: Rowohlt. [Alguns fragmentos foron traducidos por Franck Meyer en: *A máquina de facer zume de laranxa*. Compostela: Positivas 1998].
- Caeiro, Alberto** (i. e. Pessoa, Fernando) (2001). *Poesia*. Ed. por F. Cabral Martins e R. Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, Álvaro de** (i. e. Pessoa, Fernando) (1980). “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. *Textos de Crítica e de Intervenção*. En Fernando Pessoa; ed. por David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática. 247-260.
- Castro, Rosalía de** (1993 [1880]). *Follas novas*. Vigo: Galaxia.
- Cochón Otero, Iris** (2000). “Galiza como vontade e representación: a épica posible no discurso poético dos noventa”. *Identidades multiculturais: revisión dos discursos teóricos*. Ed. por A. Bringas López e B. Martín Lucas. Vigo: Universidade de Vigo. 93-102.
- Comesaña Besteiros, María** (2005). *Representación do xénero na poesía galega de muller 1995-2005: do cuestionamento á performance*. [Traballo de investigación tutelado.] Vigo: Facultade de Filoloxía e Tradución.
- Damásio, António R.** (1995). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Mem Martins: Europa-América.
- (2000). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa-América.
- Derrida, Jacques / Thévenin, Paule** (1986). *Antonin Artaud*. München: Schirmer-Mosel.
- Didier, Béatrice** (1999). *L'écriture-femme*. París: PUF.
- Espanca, Florbela** (2000). *Contos e Diário*. Porto/Lisboa: Dom Quixote.
- Fernández Ocampo, Anxo** (2004). “O despeito de Mami Wara: a actitude holística nos estudos sobre tradución”. *ViceVersa* 9/10: 71-80.
- Garrido Vilariño, Xoán** (2004). “Texto e paratexto. Tradución e paratradución”. *ViceVersa* 9/10: 31-39.
- González Fernández, Helena** (ed.) (2001). *A tribo das baleas. Poetas de arestora*. Vigo: Xerais.
- González Fernández, Helena** (1998). “La destrucción des tópicos a la recent poesía de dones”. *Belleza escrita en femenino*. Ed. de Àngels Carabí e Marta Segarra. Barcelona: Centre Dona i Literatura. CDROM. Tamén en internet: *Centre Dona i Literatura*. Consulta: 4.-IV-2003. <www.ub.es/cdona/Belleza_CD/GNZFRND.pdf>
- (2003a). “O paraugas totalizador no país dos paraugas”. *Nacionalismo e globalización: lingua, cultura e identidade*. Ed. por A. Bringas López e B. Martín Lucas. Vigo: Universidade de Vigo. 135-142.

- (2003b). “Mulleres e ficción en Galiza ou a necesidade de superar os estados carenciais”. *Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*. Coord. por B. Fortes. Compostela: Sotelo Blanco. 45-60.
- Gil, José** (1995). “Corpo”. *Enciclopèdia Einaudi: Soma/psique - Corpo*, vol. 32. S.l.: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Goodman, Katherine R.** (1988). “Elisabeth to Meta: Epistolary Autobiography and the Postulation of the Self”. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ed. por B. Brodzki e C. Schenck. Ithaca/London: Cornell UP.
- Guerreiro, Fernando** (2002). “Adília Lopes: ‘Dois Ciprestes’”. *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Org. por O. M. Silvestre e P. Serra. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia. 332-336.
- Joaquim, Teresa** (1997). *Menina e Moça: a Construção Social da Feminilidade. Séculos XVII-XIX*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Klobucka, Anna** (2003). “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”. *Portuguese Studies* 19: 190-204.
- Knickerbocker, Conrad** (1965). “William S. Burroughs. An Interview”. *Paris Review* 35: 13-49.
- Korzybski, Alfred** (1958). *Science and Sanity. An Introduction of Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville: Institute of General Semantics.
- Kroll, Renate** (ed.) (2002). *Metzler Lexikon zu Gender Studies, Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Lecarme, Jacques / Lecarme-Tabone, Éliane** (1997) *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- Litvak, Lily** (1981). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Llansol, Maria Gabriela** (1987). *Finita*. Lisboa: Rolim.
- Lopes, Adília** (2000). *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul.
- Macedo, Ana Gabriela** (org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Macedo, Ana Gabriela** (2000). “A retórica da imagem fotográfica e a pós-modernidade: liminaridade, cumplicidade e crítica”. *Entre Artes e Culturas*. Ed. A. G. Macedo Lisboa: Edições Colibri.
- (2001). “Material Girls: Feminism and Body Matters”. *Cadernos de Literatura Comparada* 3/4, *Corpo e identidade(s)*, org. por A. L. Amaral, M. Freitas, P. E. Carvalho (12.2001).
- Magalhães, Isabel Allegro de** (1993). “Spuren der Weiblichkeit in der portugiesischen Erzählliteratur der letzten Jahrzehnte”. *Die Schwestern der Mariana de Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart*. Ed. por E. Engelmayr e R. Heß. Berlín: Tranvía.
- (1994). “Portuguese fiction written by women after April 1974: Some Innovative Features”. *Portuguese Studies* 10: 177-192.
- Marquard, Odo** (1983). “Gesamtkunstwerk und Identitätssystem - Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik”, en *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800*. Aarau e Frankfurt: Kunsthaus Zürich. 40-49
- Mourão, Paula** (1994). “O secreto e o real - Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas”. *Românica* 3.
- Nouss, Alexis** (1995). “La traduction comme OVNI”. *Meta* 3: 335-342.
- Oliveira, Sílvia** (2003). “Enterrando vivos: especulações em torno de *O Estádio do Espello* de Maria do Cebreiro”. *Lectora, Revista de Dones i Textualitat* 9: 87-100.

- Pessoa, Fernando** ([1966]). *Páginas de Estética e de Teoría e Crítica Literárias*. Ed. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Reis, Carlos** (ed.) (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- Shildrick, Margrit / Price, Janet** (1999). "Openings on the Body: a Critical Introduction". *Feminist Theory and the Body: a Reader*. Org. por M. Shildrick e J. Price. New York: Routledge.
- Silvestre, Osvaldo Manuel** (2000). "Adília Lopes espanca Florbela Espanca". *Ciberkiosk 8*. Consulta: 21-III-2005. <<http://www.uc.pt/ciberkiosk/ciberkiosk8/livros/adilia.html>>.
- (2002). "A Puta". *Inimigo Rumor 13*. Consulta: 21-III-2005. <<http://www.7letras.com.br/inimigo13.htm>>
- Woolf, Virginia** (1985² [1976]). *Moments of Being*. London: Hogarth Press.
- Weil, Simone** (1973). *Oppression and Liberty*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Wittgenstein, Ludwig** (1989² [1952]). *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe*, vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp. 225-618.
- Yuste Frías, José** (2005). "Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital". *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Ed. por J. Yuste Frías e A. Álvarez Luga. Vigo: Universidade de Vigo. 59-84. Tamén en internet. Consulta: 6-VII-2005). <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>
- Zima, Peter V.** (2001). *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen e Basel: Francke.
- Zumthor, Paul** (1987). *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*. Paris: Seuil.