



ADÍLIA LOPES: TRADUCIR ENTRE LA ENTROPÍA Y LA SUBVERSIÓN

BURGHARD BALTRUSCH
Universidade de Vigo

El propósito de este artículo es ofrecer una apreciación crítica de la obra poética de Adília Lopes como también de algunas de sus líneas temáticas centrales. Desde las perspectivas de la crítica de ideologías, de la crítica feminista y de la traductología argumentaré que la dicotomía *entropía*–“*desentropiar*” representa el trasfondo filosófico de su obra. Además, analizaré su peculiar tratamiento para/traductivo o transcreativo de algunos de sus antecedentes literarios, especialmente a partir del poemario *Florbela Espanca espanca*.

PALABRAS CLAVE: Adília Lopes; poesía portuguesa de mujeres; *entropía* / *desentropiar* como metáforas; paratraducción / transcreación de la tradición literaria.

*Escrevo e publico poemas por uma questão de generosidade.
Instalo-me nesta pose como o fakir na cama de pregos.
E não é uma pose, nem o mundo é um palco, nem o mundo é o circo.*
Adília Lopes, *César a César*, 83

La mejor propuesta metodológica para poner a dialogar las perspectivas del feminismo, del postcolonialismo y del postmodernismo sobre la cultura en general y la literatura en especial, tal vez sea hoy en día la traductología: toda la traducción interpreta y toda la interpretación traduce fenómenos que deducimos de una realidad construida. En ella, la/el agente creador/a trabaja con modelos, formas y valores preexistentes, se deja guiar por actitudes y gustos adquiridos. Si aceptamos que el carácter de construcción de conceptos como *texto*, *autoría*, *identidad* e *imagen* no esconde ningún significado fundacional, entonces también podemos concebir el lenguaje a partir de una dinámica de traducción continua de la realidad (Nouss, 1995). Todo el supuesto original es siempre un uso discursivo en continua

migración. Siempre el “original” es ya una traducción y siempre está para ser re/traducido. Y si queremos hacer visibles las ideologías que gobiernan los procesos creativos, tenemos que dejar de lado el énfasis que tradicionalmente se ha puesto en la función comunicativa de la lengua. Quisiera mostrar que Adília Lopes (AL) es un ejemplo paradigmático de que la literatura, en el fondo, es principalmente un esfuerzo de para/traducción¹ o de transcreación (*Umdichtung*, Benjamin) postmoderna y también feminista en este caso.

Del *horror vacui* modernista, del miedo generalizado a la falta de metarrelatos y sistemas de orientación, se ha pasado durante el postmodernismo, a la aceptación tan serena como irónica de que explicaciones fundacionales, y la busca de ellas, siempre permanecerán insatisfactorias. Así acontece, por ejemplo, en la revisión alegre y poco pretenciosa que practica AL del poeta de Nueva Inglaterra, Robert Frost:

My answer to Robert Frost

“*Nothing gold can stay*”
Robert Frost, “*Nature’s first green is gold*”

But God
is gold
and can
stay
and stays

But God
is not
enough

Adília Lopes, 2003

Nothing Gold Can Stay

Nature’s first green is gold,
Her hardest hue to hold.
Her early leaf’s a flower;
But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.
So Eden sank to grief,

So dawn goes down to day.
Nothing gold can stay.

Robert Frost, 1923

La obra de AL contiene un sinnúmero de ejemplos de una estrategia poético-narrativa que emplea la para/traducción como transcreación postmoderna, subversora de cánones y conceptos adquiridos, tan transcrea-

¹ Con el concepto compuesto *para/traducción* se designa la relación inseparable entre la traducción y su contexto, sea este constituido por paratextos, normas, estéticas u otros determinantes. El contexto paratraductivo no debe ser adscrito a un ámbito del saber definido, ya que implica una concepción transdisciplinaria de las actividades traductiva e interpretativa. La *para/traducción* es, también, el espacio de la reflexión metatraductiva –necesariamente diferente en cada lengua y en cada contexto cultural–, un segundo modo discursivo que ilustra la interdependencia de universalismo y particularismo, de identidad y alteridad, dentro de la traducción entendida como una dinámica transgresora y subversiva. Tanto el acto de percepción, como sus condiciones estético-ideológicas y sus manifestaciones y pervivencias en la realidad pueden ser descritas y explicadas como procesos para/traductivos (Baltrusch, 2007).

ciones paródicas, pop y kitsch como también serias, tan lúdico-pragmáticas como filosóficas. En el presente ejemplo, no precisamente uno de los mejores pero uno de los más vistosos, Lopes desmonta de un golpe y de una manera casi lapidar las cinco afirmaciones de fe de la poética del gran poeta-patriarca de la Nueva Inglaterra (*protégé* de Ezra Pound, otro poeta-patriarca): Frost había indicado los conceptos *self-belief*, *love-belief*, *literary belief*, *God belief* y *national belief* como sus pilares poetológicos (1966: 25 y 45). El cuestionamiento de su valor universal por parte de AL, sin embargo, es sólo parcial, porque la autora portuguesa se declara en el mismo libro (y en muchas otras ocasiones) como católica, aunque lo sea de una forma muy idiosincrásica y subversiva.

AL, el pseudónimo / heterónimo² de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, es uno de los ejemplos más interesantes de una estética literaria postmoderna y congruentemente construida en la literatura portuguesa actual. Mientras la escritora Irene Lisboa, de principios del siglo, todavía tenía que adoptar un pseudónimo masculino (João Falco) para ser tomada en serio, Maria José Oliveira se decide, y ya se le permite decidirse³, por un papel de escritora. Su obra publicada, fundamentalmente poesía hasta ahora, empieza en 1985 con una edición de la autora, y continúa con poemarios en editoras alternativas como &etc o Black Sun. Su escritura encajó bien en una cierta “subcultura” lisboeta de entonces (personas como el propio editor de &etc, Silva Tavares, pero también personajes controvertidos como el director de cine João César Monteiro, el escritor Luiz Pacheco, o también Manuel João Vieira, José Vilhena, etc.). Poco después ya fue descubierta por una crítica académica inconformista y algo antisistema que escribió epílogos a sus poemarios y que la lanzó en el sistema literario “oficial”. Siguen recitales y entrevistas, pero también apariciones a veces grotescas en programas de televisión de dudosa calidad, que le construyen una imagen pública de *outsider* estafalaria y la transforman incluso en objeto de escarnio. En realidad, ella siempre parecía efectuar más bien una *performance* en vez de una exposición de lo más íntimo para servir como munición de cotilleo.

En general, su poesía es políticamente incorrecta y estéticamente subversiva y supone un remolino de tintes revolucionarios para la retórica y los discursos conservadores que todavía dominan las letras portuguesas. Una nueva generación de críticos (Oswaldo Silvestre y Américo Lindeza Diogo) la acogió con entusiasmo ya desde mediados de los años noventa porque intuyeron en ella una oportunidad de renovación estética. La publicación de *Obra* en el 2000, reuniendo todas sus publicaciones hasta el momento, y la inclusión de un poema suyo en la tan polémica como espléndida edición de *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia*

² Prefiero mantener esta cuestión abierta, ya que existen declaraciones contradictorias de la autora al respecto. Al contrario de lo que solía afirmar antes, admitió en una entrevista reciente (2005) a Adília Lopes como una de sus identidades.

³ Engelmeyer (2000: 469), que no menciona en su juicio correcto el contexto histórico-social.

Portuguesa do Século xx (Silvestre y Serra, 2002), le confirió un estatus de precanonización. Hoy en día ya podemos encontrar decenas de miles de entradas en Google para AL, desde Brasil hasta Alemania, mientras que se empieza a criticar la supuesta reducida calidad de sus últimas entregas poéticas (*César a César*, 2003 y *Poemas Novos*, 2004).

Se puede afirmar que su obra coquetea de una forma intencional y subversiva con características del pop, con elementos kitsch, con la trivialidad, con el lenguaje coloquial y popular, con el chismorreo de la hora del té y de los programas rosa, con la moralidad decimonónica para chicas en las novelas de la Comtesse de Ségur, pero también juega de una forma polisémica con las ciencias, con una intertextualidad muy erudita y burguesa, con el hibridismo discursivo y diastrático, con lo repetitivo y tautológico, con la citación y la traducción, con la parodia y la ironía –también de sí misma–. Es un postmodernismo vertebrado, con “impulso ético” y “razón transversal” (Welsch), cuyo relativismo y juego con la inconmensurabilidad de los discursos (Lyotard) nunca se agota en la autosuficiencia, en el cinismo o en la falta de sistemas de orientación. Su individual estrategia postmoderna le sirve –entre intenciones muy personales, incluso claramente *autoterapéuticas*– para cuestionar una violencia colonizadora, sobre todo simbólica y discursiva, y de convenciones sociales y literarias a las que las mujeres aún están sujetas en la sociedad y en el imaginario portugueses de nuestros días.

Su *Obra*, que reúne quince años de actividad poética desde el margen del campo literario portugués, se ha ilustrado con tres grabados de Paula Rego, considerada el alma gemela de AL en las artes plásticas. También es muy indicativo que justamente una obra tan irreverente y políticamente incorrecta acoja a dos autoras de referencia de las letras portuguesas del siglo xx para sus dos epígrafes: tanto Agustina Bessa-Luís como Sophia de Mello Breyner Andresen son clásicos modernos, estilísticamente incluso conservadoras pero, en todo caso, canonizadas en el sistema literario auspiciado por el patriarcado. Aunque pueda parecer paradójico a primera vista, estas citas sitúan la *Obra* en aquel sentir estético que relaciona las ideas de *belleza*, *verdad* y *sublime*, el tradicional modelo poliédrico de la aspiración artística. Pero AL contradice esta estética convencional con el deseo de evidenciar justamente aquella parte del poliedro que siempre estuvo oculta: la traducción (entendiéndola como proceso crítico de para/traducción y transcreación de textos y de ideologemas). A través de esta excavación de lo oculto, la escritora lisboeta seculariza y democratiza lo canónico. Con la cita de Bessa-Luís (*A Bela Adormecida*), simultáneamente paratexto y metatexto de *Obra*, se desvirtúa la metáfora de tantos mitos creados en torno a la mujer: “Era la pura verdad y, aunque la Bella Durmiente tuviese una cara bonita como una flor, los cien años estaban ahí, además de los dieciséis que ella tenía cuando se durmió” (*Obra*, 2000: 11)⁴. Es también una alusión a la profunda crisis depresiva de la cual AL sólo ha

⁴ Las traducciones al castellano son mías.

conseguido salir a principios de los años 80 (como ella misma admite), pero hay mucho más: en realidad, La Bella Durmiente ya tiene cara de anciana, es decir, su vigencia como modelo se está desmoronando. Tal como la identidad de la mujer (portuguesa) en el mundo contemporáneo, este modelo se encuentra en caída libre desde que se cortaron, por lo menos teóricamente, las raíces convencionales que lo inmovilizaron.

Nos lo indica también la metáfora del segundo epígrafe de Sophia Andresen (*Contos exemplares*): “Comprendía que ahora era ella la que iba a caer en el abismo. Vio que, cuando las raíces se rompiesen, no se podría aferrar a nada, ni siquiera a sí misma. Pues era ella misma lo que ella ahora iba a perder” (11). El yo, a cuya pérdida se alude aquí, no es la idea de una decimonónica identidad uniforme que se desvanece a principios del siglo xx. Ahora también se están invalidando las imágenes impuestas por la sociedad y sus idiolectos, especialmente aquel “sí mismo” que sería la imagen y representación tradicional, creadas por el patriarcado para que la mujer las interiorice. Cada una tendrá que re/crear su identidad. La personalidad literaria AL, no se muestra sólo consciente de que, como mujer, fue criada a través de tópicos pensados por una cultura (patriarcal), rebelándose contra su condición de producto imagológico de una organización social con rígidas jerarquías estéticas. Más concretamente, ella dirige su insubordinación contra los moldes tópicos permitidos a la mujer creadora, esta tradición de una mirada androcéntrica sobre las escritoras portuguesas que actúa como un “paraguas totalizador” (González, 2005), debajo del cual se esconde su labor vanguardista.

AL es consciente de que la mayor parte del sistema cultural no la quiere como ella es, sobre todo porque elaboró una obra de carácter experimental e iconoclasta –fácil de explotar y malinterpretar por apetencias sensacionistas o de invalidar como algo no literario–:

Quien jode / jode / jode / quien puede. (*Obra*, 2000: 357)

Yo quiero follor follor / convenientemente / si esta revolución / no me deja / follor hasta morir / es porque / no es ninguna / revolución / [...] (401)

El amor / es follada / el amor / es boda / (¿señora, sabe / de poda?) / el amor / está siempre / fuera / de moda / es necesario amar / atreverse a amar / andar con éste / y con éste. (404)

Dios es nuestra / chacha / que nos da regalos / que tiramos / como la fe / porque creemos que no sirven / Dios es nuestra / chacha / que nos da regalos / que tiramos / como la fe / porque creemos / que es cursi. (405)

Pelma, patética, peripatética: yo. (444)

Además de ser estilísticamente provocativa, la obra de AL se ofrece a ser confundida con la biografía de una autora que incluso nos confiesa los nombres de su psicólogo y de los psicofármacos que toma y que parece asumir que:

Yo soy fea. (433)

Nunca follé. (433)

Tampoco he tenido nunca un orgasmo. (435)

Creo que para follar hay que ser guapa como la Claudia Schiffer e inteligente como Einstein. Pero veo en las paradas de autobuses mujeres embarazadas feas y con pinta de burras y no pienso que hayan recurrido todas a la inseminación artificial. (437)

Está claro que no nos deberíamos dejar seducir por la imagen pseudo-real que los medios de comunicación en Portugal nos transmitieron de la persona de la autora. Tenga el contenido biográfico que tenga la *Obra*, un eje temático de estos textos es justamente el tópico / mito de la *solterona* que AL varía y deconstruye de las formas más diversificadas⁵. La persona detrás del pseudónimo casi parece ser palpable, aparenta estar muy cerca y no tiene miedo al ridículo. La autora siempre ha admitido que AL es una parte inseparable de sí misma, y estoy a un paso de considerarla como un heterónimo de Maria José Oliveira. Esta heterónima nos ofusca con respecto a su condición de creadora literaria, como también nos ofusca el carácter del personaje creado. La “Autobiografía sumaria de AL” parece reducirla a una observadora trivial de sus animales de compañía: “A mis gatos / les gusta jugar / con mis cucarachas” (80), o en la “(autobiografía sumaria de Adília Lopes 2)”: “No dejo a la gata del bajo jugar con mis cucarachas porque creo que a mis cucarachas no les gusta jugar con ella” (434), y sólo a partir de la “(autobiografía sumaria de Adília Lopes 3)” se revela la vivencia literal de la realidad que el heterónimo AL lleva a cabo:

Mis gatos ya dejaron hace mucho tiempo de jugar con mis cucarachas. Ofelia tiene 12 años, seis meses y siete días. Guizos, según el doctor Morais, tiene 9 años. Entre tanto gatos murieron,

⁵ Cf. también el tópico / mito de la “mujer perro” en Paula Rego o el de la “puta” en Lupe Gómez (Almeida y Baltrusch, 2005).

gatos desaparecieron. Estoy escribiendo esto en el ordenador y no sé de Guizos desde hace tres días. (443)

La literalidad es un elemento fundamental a la hora de interpretar su poesía –tanto como juego como en términos de enunciación sería. La escritora Maria José Fidalgo de Oliveira, que nació en 1960 y estudió Física y Filología Románica, y su pseudónimo/heterónimo AL parecen fundirse a veces, así en el epígrafe a *Florbelá Espanca espanca* (1999): “Este libro / ha sido escrito / por mí” (*Obra*, 2000: 339). ¿Será que aquí pasa algo parecido a la sobreposición subversiva del autor al narrador con la cual Saramago atentó hace algunos años contra la narratología? ¿En el sentido de que el narrador no existe y que la novela, o también la poesía en este caso, se va haciendo a sí misma (Saramago en Reis, 1998: 133)? Así, el público no leería la novela (o la poesía), sino a la/al novelista (y aquí la poeta), ya que un libro es, según Saramago, sobre todo la expresión de su autor/a, el “sinal” de una persona (1998: 97, 98).

Sea como sea, no debemos ceder a esta ilusión de realismo, ya que en el fondo lo que nos tienta es la nivelación epistemológica del *reality show*. La biografía de AL (y no de la señora Fidalgo de Oliveira) es una biografía no novelada en sentido tradicional. Tal vez sea una especie de herramienta ideada para analizar el roce entre cotidianos tradicionales y postmodernos, que solamente esconde una identidad heterónima dentro de lo más inocuo de la realidad y no nos resuelve nunca la duda de si hay una sonrisa irónica o una cara triste tras la máscara. En muchas ocasiones, AL insiste en denominarse “poetisa”, concepto que considera una expresión adecuada de su condición femenina, sin que quede claro hasta qué punto sigue habiendo un elemento autoirónico. Pero tanto la autoparodia como la inversión del gesto significativo de una autora o de un pseudónimo / heterónimo exige que nos planteemos una tradición no sólo de escritura de mujeres, sino de toda una historia de mujeres en Portugal que está por escribir, por imaginar todavía⁶. Esta historia está contaminada por la depreciación del biografismo y de la “inmediatez interyectiva” (Mourão-Ferreira en Klobucka, 2003). Anna Klobucka (2003) argumenta que es precisamente esta inmediatez y su coqueteo con la autobiografía la que confiere una dimensión convincente a los poemas de AL –y a veces incluso trágica, y sorprendentemente sublime como propondría yo. Queda por hacer un análisis de este sublime en AL (y de su juego con él), o incluso en relación con un polémico sublime femenino como lo ha propuesto Barbara Freeman (1995). Otro eje temático relacionado es el del *cuerpo*, que la *Obra* explora más allá de lo convencionalmente considerado aceptable y literario y en el que, por falta de espacio, no profundizaré aquí (Almeida, 2004).

Desde 1974 y, mejor dicho, desde la publicación y el correspondiente escándalo de las *Novas Cartas Portuguesas* en 1973, asistimos a un

⁶ Un paso importante lo ha dado recientemente Chatarina Edfeldt (2006).

auténtico *boom* de la literatura y crítica de mujeres en Portugal. Curiosamente, y a pesar de estas condiciones propicias, el libro nunca tuvo continuación ni creó corriente o escuela. No se registró, hasta hace pocos años, una actividad feminista y ginocrítica comparable a la de otras culturas en estas últimas décadas (lo mismo se puede afirmar de Brasil). El feminismo en Portugal, y con él todo el cuestionamiento de tópicos sobre la mujer –independientemente del activismo político, artístico o social que demuestra– aún se considera un asunto bastante más excéntrico que en otras culturas ibéricas⁷.

Autoras como Maria Teresa Horta (*Minha Senhora de Mim*, 1971) o Ana Luísa Amaral (*Minha Senhora de Quê*, 1990) son ejemplos del desarrollo gradual y paulatino de la acepción de una escritura de autoría femenina por el sistema literario postrevolucionario. Un repaso a la historia de escritoras portuguesas evidencia uno de los problemas fundamentales para las escritoras contemporáneas y que es la ausencia de una escritura vanguardista de mujeres a principios del siglo xx. Algunas investigadoras creen que esto equivale a una ausencia de modelos aptos para una escritura de mujeres moderna (Picchio, 1980: 6-7; Klobucka, 2003: 193-194) y que, por eso, ha sido necesario dar importancia a las llamadas “figuras intermedias”, como la posromántica Florbela Espanca, por ejemplo. Creo que el problema no es necesariamente una escasez de posibles modelos (Picchio, 1980: 6-7; Klobucka, 2003: 193-194), sino sobre todo una ausencia de modelos visibles y reconocidos. Es sólo un matiz, pero marca diferencia. Sin embargo, todo esto son criterios formales. En contrapartida, se podría componer una extensa genealogía de contenidos y voces femeninas modélicas que todavía esperan una (re)inserción en el “canon”.

Con respeto a esta genealogía a medio hacer, la estética de AL es simultáneamente una continuación y un contrasentido. Ella asume y abraza a las antecesoras pero no se adhiere a los protocolos de poeticidad institucionalizados. Actúa como una poeta de la rebelión postmoderna, a veces incluso como una antipoeta, que deshace las jerarquías, tanto las calificadas como las de gusto, que disuelve los tipos de discurso, apropiándose de todos: es una intromisión provocadora en lo canónico, ni gratuita ni naïf, que deconstruye las utopías estéticas de la *musa*, de la *belleza*, de la *verdad* y de lo *sublime*. Así, nos propone, por ejemplo, una supuestamente disparatada “lógica de la patata”:

La lógica es una patata. La gramática es lógica aplicada. a=a no interesa ni al Niño Jesús. a=b sólo tiene interés porque a no es exactamente b. Una rosa no es una rosa no es una rosa. Partir de a=b para llegar a a≠a. Reducir al absurdo. Cante Kant. Conte

⁷ Sólo ahora se ha publicado el primer diccionario de crítica feminista (Amaral y Macedo, 2005) y sólo existe una antología de textos feministas de referencia traducidos al portugués (Macedo, 2002).

Comte. El verbo ser no es igual a ser igual. Pero el lenguaje del hombre y de la mujer y el del pinzón-macho y del pinzón-hembra se reduce a ecuaciones como la naturaleza de Newton. Si Dios no jugaba a los dados cuando creó la Creación, nunca una jugada de dados probará el acaso. (*Obra*, 2000: 437)

El título del libro *Irmã Barata, Irmã Batata* juega por un lado con el modelo de autoría de la monja barroca (básicamente con el mito de las *Cartas portuguesas*, irónicamente asociada a la cucaracha, con la que a sus gatos tanto les gusta jugar. En la observación cariñosa de este juego darwinista ya se había resumido su primera "autobiografía". Por el otro lado, la "hermana patata" alude a la expresión *lógica da batata*, la lógica del absurdo que finalmente, como si fuese en un espejo cóncavo, retuerce la realidad revelando aspectos que antes habían estado ocultos (una especie de esperpento). Pero esta lógica no es ni nihilista ni panteísta, tampoco deconstruye implacablemente todo hasta llegar al callejón sin salida de la aporía y mucho menos se agarra incondicionalmente a ningún yo ilustrado o a un nebuloso camino espiritual.

Es una poesía que trata también de la lógica científica, siguiendo un raciocinio abiertamente postmoderno, o sea, híbrido, multidisciplinar, lúdico, antitotalitario y con una conciencia crítica de la historia. AL actualiza de una forma tanto radical como irónica el *dictum* de Fernando Pessoa, de que toda la verdad tiene una forma paradójica. Pero también nos recuerda la lección de los dadaístas de que el absurdo encierra verdades y simultáneamente nos demuestra lo bien que ha interiorizado la democratización e hibridización del legado modernista. Su obra trabaja todos los puntos de vista, es una poesía de la vida, epicúrea a su manera, porque busca equilibrios entre extremos, como por ejemplo entre la ironía aplastante y el consuelo de la literaridad:

Los gustos y los disgustos / llevan al poema / como pueden llevar /
al precipicio / allí habrá llanto / y rechinar de dientes / y no habrá
Kleenex / ni el doctor Abílio Loff / mi querido dentista / el poema
habla del precipicio / evitado a tiempo / el mal poema no mata /
(más vale burro vivo / que sabio muerto). (417)

Al poner en escena las interrelaciones de poder y sumisión literarias, de autodeterminación y dependencia estéticas, AL nunca está reivindicando para su conciencia emancipada un espacio ajeno al discurso. Lo que ella pretende es recolocarse dentro del espacio discursivo de la tradición literaria y reorganizar su disposición retórico-simbólica. Ella dice claramente que desea entrar en el canon y, concretamente, en la tan prestigiosa como polvorienta *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes y António José Saraiva (lo que ya ha conseguido).

En resumen, creo que el eje temático más destacado de su obra es la dicotomía *entropía* / “*desentropiar*”. AL, que pasó de los estudios de la física a los de la filología, está fascinada con la segunda ley de la Termodinámica, también conocida como ley de la Entropía, que establece una dirección para toda la actividad en la naturaleza: de la concentración de las cosas siempre se pasará a la dispersión, el orden siempre cederá al caos, el desorden es siempre más verosímil que el orden. Toda la energía se pierde inexorablemente, lo que significa que, en resumidas cuentas, el trabajo destruye el mundo. Al fin y al cabo estamos condenados a desaparecer, y de eso se deduce una experiencia trágica de la conciencia humana. El desorden en nuestra vida o en nuestra mente necesita ser controlado ininterrumpidamente, tenemos que explicar la convivencia de una literatura de masas con otra sofisticada, de un discurso demagógico con otro idealista, la convivencia de un discurso poético serio y sublime con otro que emplea la parodia una vez como arma destructiva y otra como arma constructiva, también la convivencia del kitsch y de la cursilería con la tragedia sublime y los sentimientos profundos y complejos. O sea, para crear orden, para *desentropiar* como diría AL, siempre se necesita invertir una energía que nunca será recuperable. Paradójicamente, es nuestro propio esfuerzo el que destruye el mundo, escribir es desintegrar y desintegrarse, lo que reduce todas las certezas a una lógica difusa, paradójica y absurda como aquella que explora la poeta portuguesa a través de su “lógica de la patata”.

En este sentido, AL no tiene reparo en presentarse como chacha (*mulher-a-dias*) de la literatura (portuguesa), aquella que nos habla en “Loa a la basura” de *A Mulher-a-dias* (2000):

la poetisa es la chacha / recoge el poema / como recoge la casa /
que el terremoto amenaza / la entropía de cada día / danosla hoy /
el polvo y el amor / como el poema / son hechos / en el día a día /
[...] / gracias al amor / y al poema / el puzzle que yo era / se resolvió
/ pero es necesario agradecer el polvo / el polvo que vuelve el libro /
ilegible como el tigre. (*A Mulher-a-dias*, 2002: 13)

El polvo, el desorden, es un elemento indisociable de las funciones sea de una chacha sea de una poeta, es, junto con el amor, el principio que altera las cosas. También los modelos literarios cogen polvo y necesitan limpieza, o sea, reevaluación y reescritura: esta concepción compite con las de la intertextualidad, de la recepción, de la herencia, de la influencia, etc. Es un concepto mucho más activo y pragmático, que no se toma del todo en serio pero que tampoco abdica de la importancia de su tarea. Ambos, la chacha y la poeta, residen en lo cotidiano y no en algún instante sublime, fuera del tiempo y de las leyes de la naturaleza: “Es en el combate incesante entre el amor y el polvo, lo bello y lo feo, el orden y el desorden, entre el arte y la vida, que la literatura encuentra su (no) lugar” (Almeida y Baltrusch, 2007).

A lo largo de la obra presenciamos muestras de que la iniciación en esta postura filosófica de aparente serenidad había sido larga y dolorosa. Como muchos conocimientos panorámicos e intranquilizadores, también este procede y se ambienta literariamente en la infancia:

[...] al descubrir la mezcla / de la mermelada de frambuesa con la medicina / nos quedamos callados / después oímos hablar de la entropía / aprendimos que no se separa sin más / la mermelada de frambuesa de la medicina mezcladas / es así en los libros / es así en las infancias / y los libros son como las infancias [...]. (*Obra*, 2000: 107)

En este poema, titulado “Memorias de las infancias”, AL representa de una forma increíblemente plástica la experiencia de la indistinguibilidad entre verdad y mentira, entre lo natural y lo artificial. “Es así en los libros / es así en las infancias”: la transmisión del desengaño es continuo y el refugio en la imaginación literaria, la evasión estética, está entretrejida con hilos de amargura lúcida. Teniendo en cuenta lo que AL afirmó en una entrevista en 2001, creo poder considerar el complejo temático de la entropía como el *leitmotiv* central de su producción literaria: “[...] me dedico a desentropiar todo [...]. Me considero una ingeniera que, como la naturaleza o Dios, tiene que hacer bricolaje, *fixin*”. En uno de sus poemarios más doctrinarios, *Florbela Espanca espanca* de 1999, AL desarrolla esta ansia fatal por un orden inalcanzable en términos autopoetológicos. Creo que este poema es uno de los más actuales y logrados, y no lo digo porque sea, curiosamente, un poema casi sin vestigio de ironía:

La segunda ley de la termodinámica / la ley letea / la flecha del tiempo / la serpiente del Paraíso / la entropía / existe / pero también / el Nuevo Testamento / las siete artes / existen / para contrariarla / (deseo, luego soy / y no acabo de ser). (*Obra*, 2000: 403)

Dos discursos conceptuales y científicos (termodinámica y teoría temporal) se oponen aquí a una dramatización mitológico-literaria por un lado y a otra bíblico-teológica por otro. El resultado de este enfrentamiento entre ciencia, ideología y literatura es el de una alteridad irreducible (Derrida) o incluso una inconmensurabilidad de los tipos de discurso (Lyotard). El único elemento transversal en este polisistema de discursos contradictorios es un deseo claramente postcolonial y feminista: La “lógica de la patata” pretende subvertir la lógica patriarcal o “falocentrismo” (Derrida). Y no es subversión autosuficiente al incluir el deseo como fundamento del ser, un deseo tanto metafísico como científico, una tentativa de evadir el absurdo (de la existencia, de la producción artística, de las

tradiciones, etc.) y de consolar la angustia existencial. La solución es una paradoja que denominaría idealismo heteronormativo. Ya vivimos en tiempos caracterizados por sistemas de valores y métodos plurinormativos, que combinan idearios y categorías supuestamente dispares para poder describir y actuar sobre una realidad cada vez más diversa. Creo que AL nos muestra con cierta insistencia que no sólo tenemos que aprender a aguantar la pluralidad aséptica, sino también una heterogeneidad incómoda y a menudo molesta y pesada. Por eso, su rarísima amalgama de teísmo e idealismo científico-ilustrado es heteronormativa. No se limita a ser un post-modernismo anestésico, ya que ofrece un claro impulso ético y un sistema de orientación vital que pretende consolar la angustia existencial que funciona tanto para lectoras/es teístas como para ateas/os. Técnicamente, AL “desentropía” a modo de un *work-in-progress* modernista (que ganaba forma al desintegrarse): “no acabo de ser”, dice ella, siempre estoy sólo en vías de ser, así como la obra siempre está para ser para/traducida, para ser transformada en otra obra igualmente nueva y original.

La preocupación existencial se combina en AL con un activismo y un estilo tipo “manual para la vida” eminentemente prácticos. En este mundo en que la erudición se combina con las actitudes más estafalarias y mediocres, hay que desarrollar estrategias de supervivencia para una conciencia que no quiere perderse por completo en la locura ineludible de la laberíntica discursividad humana. Para contener la dispersión, AL propone un *remastering* de la realidad (o de cualquier supuesto original) a través una auto/ironía subversiva: “Es necesario actuar / es necesario joder / esto es etimológicamente” (107). Así sucede con el amor, en abstracto y en concreto, con la sexualidad desde la perspectiva de quien dice que no la practica ni tampoco la sublima solamente con metáforas o mitos como el de Mariana de Alcoforado, que subvertida atraviesa toda la *Obra*. Revisita y revaloriza la tradición y recepción literarias que estas cartas de amor desencadenaron a través de un juego de epígrafes, citas, traducciones, parodias y plagios intencionados y confesados. Pero la reescritura de Soror Mariana en AL tiene distinta función que en las *Novas Cartas...* Mientras las “tres Marías” necesitaban una antecedente literaria, aunque fuese un producto imaginado, para denunciar la desigualdad y la represión, AL la emplea para diferentes mestizajes en un continuo proceso de traducción/transcreación: se acerca y se aparta, a veces la revisa (Rich, 1971) de manera feminista, otras veces la transforma en comedia, en pintura pop o en *ready-made* literario. El resultado es una “(dis)continuidad genealógica” (Klobucka, 2003: 196) de la escritura de mujeres en Portugal con perspectivas desplazadas, un esperpento tan sorprendente como profundo. Pero AL también demuestra que cualquier antecedente escritor/a puede tener algún valor genealógico en la actualidad de la escritura / conciencia de mujer, independientemente de si es premoderna o no.

En el poemario *Florbela Espanca espanca*, el epígrafe avisa al lectorado, de manera tan desconcertante como irónica y ambigua: “Este / livro / foi escrito / por mim”. Por un lado, realmente parece haber un guiño al

soneto que abre el primer poemario de Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*, cuyo primer verso era precisamente “Este livro...”, como también a la dificultad de las poetas del inicio de siglo de participar en el sistema editorial. Pero más allá del intertexto genealógico y feminista, presenciamos una técnica e ironía muy postmodernas: resulta que las nociones del plagio, del collage, del travestismo, de la imitación o adaptación, de la parodia, entre otras, ya no nos sirven para diferenciar una producción “original” de una creación ecléctica, epigonal o para/traducida. La poeta postmoderna AL asume su condición constructivista y mestiza como una virtud y como un hecho de originalidad. Las partes traducidas / transcreadas representan una producción actualizada del “original” y nunca su representación (pseudo) oficial. La revisitación crítica, la reescrita lúdico-paródica, la para/traducción como transcreación subversiva y, sobre todo, la revivencia a partir de coordenadas est/éticas actualizadas son técnicas fundamentales del arte postmoderno actual.

El poema inicial “Eu quero foder foder...” es, desde un punto de vista formal, una acumulación y combinación de dos citas literarias, de dos metanarrativas est/éticas que se combinan con otros discursos ideológicos a modo de intersección y transcreación postmodernas:

Yo quiero follor follor / convenientemente / si esta revolución / no me deja / follor hasta morir / es porque / no es ninguna / revolución / la revolución / no se hace / en las plazas / ni en los palacios / (esa es la revolución / de los fariseos) / la revolución / se hace en el baño / de la casa / del colegio / del trabajo / la relación entre / las personas / debe ser un intercambio / hoy es una relación / de poder / (incluso al follor) / la segadora siega / contente / siega en los tiempos libres / (semana de 24 x 7 horas ya!) / la administradora evalúa / la empresa / por el baño / y canta / contente / porque hay alegría / en el trabajo / el llanto del bebé / no le impide a la madre / de correrse / la gallina juega / con la zorra / yo tengo el derecho / de estar triste.
(*Obra*, 2000: 401-402)

El “amar-te, assim, perdidamente”, procedente del célebre poema neorromántico de Florbela Espanca (FE) “Ser poeta” (1931), se transforma aquí en un desacralizado y dramático “foder / achadamente”, cuyo neologismo transcreador “achadamente” significa o bien “encontradamente/ descubiertamente” o bien, a partir del significado coloquial (“pechincha”), “con lucro inesperado o inmerecido”, “con ventaja”. Es la deconstrucción de la tragedia romántica de la artista aislada y elitista como también de su deseo de imposición de un sublime trágico-poético. Esta deconstrucción de la única poeta portuguesa de principios del siglo XX que consiguió entrar en el canon –a duras penas y con muchas reticencias e instrumentalizaciones por parte del *establishment* patriarcal– es de una fuerza y dureza chocante, en Portugal todavía más que en las otras culturas ibéricas. Obviamente, no

se trata sólo de una “re-visión” (Rich, 1971) del pasado a fin de esbozar una genealogía literaria de mujeres. Hay, ciertamente, un juego muy consciente con la ambigüedad de la consigna florbeliana “ser maior / Do que os homens!”, cuya lectura ginocrítica (hombres = seres humanos masculinos) probablemente ni siquiera estaba prevista por FE, pero que ahora codefine la transcreación adiliana. En este poema, FE no actúa como figura intermediaria, tampoco los latigazos (espancar = azotar) se vuelven contra ella misma ni se la instrumentaliza para tal fin: su voz y su fuerza de voluntad se unen veladamente a la voz y a la ansia de AL, que se transforman en elementos palimpsesto que completan, enriquecen y embellecen la voz y el sentir de hoy, combinando alegría y tristeza con una sensualidad formalmente distinta pero naturalmente hermana. Es a la vez una traducción crítica de un original como la trans/creación de otro. Y tal vez deberíamos tomar el título del poemario de forma brutalmente literal: FE, ella misma, leída de una forma actualizadora, azota hoy en día a la historiografía patriarcal impuesta a la artista de entonces.

Pero FE no es el único palimpsesto ni el único “transtexto”⁸. Hay alusiones a dos revoluciones, explícitamente a la política del 74 e indirectamente a la feminista. La revolución política se estancó ya en el 75, siendo arrollada por intereses e influencias económico-políticas de los *lobbies* del capitalismo y de la Guerra Fría. La otra parece estar contenida, según Klobucka (2003), en los versos “si esta revolución / no me deja / joder hasta morir / es porque / no es ninguna / revolución”, que se derivarían de la frase acuñada por Emma Goldman, icono del feminismo anglo-americano de los 70: “If I can’t dance I don’t want to be in your revolution”. Pero a parte del espíritu lúdico-anárquico de la activista feminista, el poema también se podría estar sirviendo de otro contexto semiótico-semántico, más específicamente portugués, y en el cual adquiere el valor de una revolución moral. Hay algo que popularmente se lleva diciendo sobre los tiempos de la revolución portuguesa y que se ha transformado ya en nostalgia: “Nunca se había hecho tanto el amor en las playas”. Irónicamente, ni esta u otras subversiones de la moralidad de medio siglo de represión moral consiguieron desestabilizar al conservadurismo de la sociedad portuguesa, algo que en la actualidad lo están consiguiendo el mercado neoliberal y los medios de comunicación privados.

Por eso, la insistencia en la cruda polivalencia coloquial del “joder” y del neologismo adverbial “achadamente”, en sustitución de la pérdida romántica de un “amar” poetológicamente ensimismado, no se convierte sólo en el “discurso narcisístico de autorrevelación” de AL, como opina Klobucka (2003), y lo cual tampoco explicaría el éxito de su poesía en Portugal. A mayores verificamos una denuncia de dos metanarrativas sistémicas, hecha con mucho regocijo: por un lado se subvierte una cierta moralidad decimonónica todavía operativa en la sociedad y cultura burguesas del

⁸ Me permito insistir en que el concepto de la *intertextualidad* es demasiado estático para explicar la dinámica traductiva y estético-ideológica en cuestión.

Portugal contemporáneo; por el otro, se desmitifican algunos fetiches de la contemporaneidad postindustrial. Las tres revoluciones anteriores (la sexual, la feminista y la revolución de los claveles) no fueron capaces de llevar los cambios y la abolición de las dependencias del poder ahí donde se forjan apariencia y verdad: el baño y, por extensión, sus variantes en la casa/familia, el colegio y el trabajo. Baño, casa, colegio y trabajo significan, también, la modelación del cuerpo, la adecuación de la vida privada, la adaptación de la educación y de la subsistencia a las normas preliminares (Toury) que el mundo y la sociedad glocalizadas (*sic.*) imponen al individuo y a sus traducciones culturales cotidianas. Como acontece en muchas escrituras postcoloniales y postmodernas actuales, la indagación de estas normas preliminares de una para/traducción cultural e identitaria en las pequeñas cosas del día a día, es una de las técnicas más llamativas de la poesía de AL. La autora suele enfocar la micro-historia del *fait divers* en su condición espacio-temporal, donde las minuciosidades fragmentan y componen simultáneamente la existencia. Las escrituras de baño, casa, colegio y trabajo equivalen a los *pequeños relatos* (Lyotard) que, en una postmodernidad devoradora de metarrelatos, todavía posibilitan la escritura de “sentidos” –tanto en el cuerpo (baño y casa) como en la conciencia social (colegio y trabajo) del sujeto.

El segundo metarrelato creador que aquí se traduce a un discurso político-postmoderno, y que intersecciona los dos modelos literarios al transcrearlos a través del subversivo “joder / convenientemente”, es un poema de Fernando Pessoa (FP). En él se ha plasmado una de las grandes inquietudes de su obra: la dicotomía conciencia/inconciencia o, en otros términos, el antagonismo ontológico insalvable de pensar y sentir, de sufrimiento y felicidad. Aquí, AL transcrea el célebre poema “Ela canta, pobre ceifeira” de 1916, en el cual una segadora subalterna encarna el deseo del yo lírico de unir la alegre inconciencia con la autorreflexividad intelectual, o sea, el tópico femenino con el tópico masculino. AL procede a una deconstrucción de estas dos metanarrativas androcéntricas, subvirtiendo la alegría ingenua con una intersección histórico-política: la cuarta revolución, la laboral, tampoco consiguió un cambio verdadero, aunque la segadora ahora se transformó en ejecutiva, que “canta contente”. Segundo Klobucka (2003), esto evoca incluso a la fascista *Fundación Nacional para la Alegría en el Trabajo* que se recicló en el post-25 de abril en *Instituto Nacional del Aprovechamiento de los Tiempos Libres de los Trabajadores*. Los cambios denominativos no parecen haber logrado cambiar el discurso de fondo sobre el trabajo y todo lo nuevo es sólo un añadido a los viejos condicionamientos. La mujer moderna puede ser ahora ejecutiva autorreflexiva en vez de segadora inconsciente, pero tendrá que seguir haciéndose cargo de las tareas de siempre: la autorreflexividad añadida a la alegre inconciencia no trae felicidad y no ha servido para “desentropiar” el sistema patriarcal.

“El llanto de la bebé” que “no impide a la madre / de correrse” sintetiza perfectamente la perversión del cínico sistema de valores añadidos que se

va sobreponiendo a todas las tentativas de un cambio sustancial del mismo sistema. “La revolución / se hace en el baño”, concluye lapidariamente AL, lo que viene siendo lo mismo que decir que lo personal, y hasta lo más íntimo, es político. Pero AL va más lejos, ya que su administradora/ejecutiva “evalúa / a la empresa / por el baño”, lo que especifica una de las viejas premisas de los movimientos feministas: la revolución se mide a partir de los cambios en la conciencia más íntima de los sujetos –el resto sería puro maquillaje. Y no estoy muy seguro de si en esto se puede ver también un “revisiónismo postfeminista” como indica Klobucka (2003: 199). Es cierto que hay definiciones heterogéneas de este concepto polémico y controvertido y que los hay que lo explican como una tentativa de abrir el discurso feminista a perspectivas más heterogéneas que el “mero” propósito ideológico de la transformación social. Sin embargo, este concepto todavía es anacrónico y está dominado por demasiados usos anestésicos, que le están haciendo un daño comparable al que ya le habían hecho al postmodernismo, procurando inmovilizar la dinámica feminista con las falsas etiquetas de ser algo arcaico, binario, antisexual y no productivo en las vidas de las mujeres contemporáneas.

Ninguna de estas etiquetas resulta aplicable a la obra de AL. La multiplicidad de voces en AL –prefeministas, feministas, postfeministas, no feministas– y que son parodiadas, traducidas, transcreadas, etc., tiene lugar en un estilo y una identidad que siempre está para ser traducida. Habrá tanta herencia de FE como de FP o del feminismo o de las revoluciones socio-económicas que se quiera; el yo de “Yo quiero joder...” que reivindica su derecho “de estar triste” es diferente y siente, detrás de toda parodia y subversión, una tristeza profunda y muy distinta de la que experimentaron FE y FP. Ya su primer poemario abría con un epígrafe extraído de la obra renacentista *Menina e Moça*: “y más, pues es cuento de mujer, no puede dejar de ser triste” (*Obra*, 2000: 14). ¿Dónde acaba la parodia y dónde comienza la tristeza existencial? El yo adiliano impone su peculiar melancolía disfrazada de juego: “la gallina juega / con la zorra”. Es decir, la parodia astuta de los modelos poéticos e ideológicos no es antagónica ni destructiva, ni se concibe como simple heredera. En palabras de Klobucka, es una “trayectoria histórica, discontinua, no lineal” (2003: 202) que relaciona AL con FE, pero creo que la relaciona de la misma forma con FP o con otras/os escritoras/es.

Aunque sea simultáneamente irónica, grotesca, parodística, ecléctica, tierna, sentimental y, algunas veces, trágica, la obra de AL es, en el fondo, una obra altamente reflexiva, crítica, culta, erudita. Incluso puede ser considerada bella y sublime en muchos momentos, si aceptamos su estética postmoderna como adecuada al momento fluido de la realidad y de los hábitos cognitivos de nuestros tiempos y si llegamos a identificarnos con sus planteamientos existenciales. Entonces sí que hay reducto de lo trágico entre tanta ironía pop:

Soy y estoy. Yo soy yo y mi circunstancia como dijo Julio Iglesias. Yo no soy yo. Yo soy aquella que no soy. No, qué disparate, yo soy yo. Ya morimos todos y ya resucitamos todos. Ahora hay que vivir la vida. El Diablo es aquel que dice “Yo soy aquel que no soy”. Soy yo a veces. (*Obra*, 2000: 444)

Es una bicefalia, identitaria por un lado: “Yo soy el guante / y la mano / Adília y yo / quiero coincidir / conmigo misma” (360 y ss); y artística por el otro: “Los poemas que escribo / son molinos / que andan al contrario” (31). También el proceso de creación poética hay que subvertirlo, en palabras adilianas: joderlo, etimológicamente hablando, aunque también ésta sea una estrategia probablemente vana, tautológica para contener la entropía que produce una confusión entre vida (cotidiana) y arte, entre arte e historiografía (personal), entre el original y su para/traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Adília Lopes

(2000), *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul. [Con tres grabados originales de Paula Rego y posfacios de Elfriede Engelmayer y de Américo António Lindeza Diogo]

(2002), *A Mulher-a-Dias*. Con dibujos de Bárbara Assis Pacheco, Lisboa, &etc.

(2003), *César a César*, Lisboa, &etc.

(2004), *Poemas Novos*, Lisboa, &etc.

Obras sobre Adília Lopes

Almeida, Ana Bela y Burghard Baltrusch (2007), “Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa: Uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”, *Actas do VII Congresso Internacional de Estudos Galegos*, Helena González Fernández y María Xesús Lama López (eds.), Sada, Edición do Castro: 299-312.

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

Baltrusch, Burghard (2004), “‘Joder’ etimológicamente – cómo desentropiar a Adília Lopes”, *Zurgai – Poetas por su pueblo*, diciembre: 104-111.

Cunha, Jorge Esteves y Américo António Lindeza Diogo (2002), *A Varatoja: Dois ensaios sobre Adília Lopes e um resumo*. Braga / Pontevedra, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal. <<http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/varatoja.html#biblio>> [Consulta del 17/10/2005]

Diogo, Américo Lindeza (1998), "Poemas com Pessoa", posfácio a *O Poeta de Pondichéry* seguido de *Maria Cristina Martins*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.

— (2000), "Posfácio", Adília Lopes, *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul: 475-494.

Engelmeyer, Elfriede (2000), "Posfácio", Adília Lopes, *Obra*, Mariposa Azul: 469-472.

— (2004), "Posfácio", Adília Lopes, *Caras Baratas*, Lisboa, Relógio d'Água: 273-281.

— (2000), "Entrevista de Adília Lopes", *Inimigo Rumor*, 10.

<<http://www.7letras.com.br/inimigo10T6.htm>> [Consulta del 18/05/2003]

Guerreiro, Fernando (2002), "Adília Lopes: 'Dois Ciprestes'", *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Osvaldo Manuel Silvestre y Pedro Serra (eds.), Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus & Cotovia: 332-336.

Klobucka, Anna (2003), "Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry", *Portuguese Studies*, 19: 190-204.

Marques, Carlos Vaz, "Entrevista a Adília Lopes", *Pessoal e Intransmissível*, TSF, 7/03/2005.

Silvestre, Osvaldo Manuel (1999), "As lenga-lengas da Menina Adília", posfácio a Adília Lopes, *Florbela Espanca espanca*, Lisboa, Black Sun.

— (2000), "Adília Lopes espanca Florbela Espanca", *Ciberkiosk*, 8 (março). <<http://www.ciberkiosk.pt>> [Consulta del 03/07/03]

Silvestre, Osvaldo Manuel y Pedro Serra (eds.) (2002), *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.

Otras obras citadas

Almeida, Ana Bela y Burghard Baltrusch (2005), "Atentado ao culturalismo: aproximación crítica á obra de Lupe Gómez", *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 7-29.

Amaral, Ana Luísa y Ana Gabriela Macedo (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Edições Afrontamento.

Baltrusch, Burghard (2007), "É todo traducción? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/traducción", *Viceversa*, 11-12, Vigo, Universidade de Vigo.

Espanca, Florbela (1994), *Poesia Completa*, Lisboa, Bertrand.

Freeman, Barbara (1995), *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women Fiction*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.

Frost, Robert (1966), *Selected Prose*, Lathem e Hyde Cox (ed.), New York, Holt, Rinehart and Winston.

Lectora 14 (2008)

(m)

Edfeldt, Chatarina (2006), *Uma história na História. Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século xx*, Montijo, Câmara Municipal de Montijo / Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

González Fernández, Helena (2005), *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*, Vigo, Xerais.

Klobucka, Anna (2000), *The Portuguese Nun: Formation of a National Myth*, Lewisburg, Bucknell University Press [A Freira Portuguesa. Formação de um Mito Nacional, Lisboa, INCM, 2005]

Lopes, Óscar y António José Saraiva (2005), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

Macedo, Ana Gabriela / Amaral, Ana Luísa (ed.) (2002), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa, Cotovia.

Nouss, Alexis (1995), "La traduction comme OVNI", *Meta*, 3: 335-342.

Pessoa, Fernando (1942), *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1987.

Picchio, Luciana Stegagno (1980), "Le nipoti di Mariana. Note sulla letteratura femminile in Portogallo", *Gli abbracci feriti: poetesse portoghesi di oggi*, Adelina Aletti (ed.), Milan, Feltrinelli: 6-7.

Reis, Carlos (ed.) (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.

Rich, Adrienne (1971), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton: 33-49.