

Especulacións sobre o desexo: corpos venéreos, disconformes e fragmentados

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Universitat de Barcelona

1. O PESO DO MEU DESEXO

Comecemos pola ficción. «O peso do meu desexo» é o título dun conto de Begoña Paz, unha narradora galega pouco prolífica pero contundente que sorprendeu co seu único libro publicado, *A ferida* (2004). Nel descende ao cotián, mesmo ao vulgar, e pon en evidencia o desexo e o corpo (os corpos) feminino, como se comproba na portada mesma do libro: unha folla de camelio, brillante e carnosa, atravesada en vertical por unha fenda escura. A súa galería de personaxes está formada por mulleres de diversas idades que comparten unha mesma característica: o seu desexo (non só sexual) é invisíbel e, daquela, está insatisfeito. O tema xa se tratara na literatura escrita por mulleres con aquela vontade de visibilización e concienciación característica dos comezos da emerxencia feminista; Begoña Paz, porén, sitúase nesa narrativa crítica que, partindo da experiencia das mulleres, se afasta tanto da simplificación da política do reversíbel (o troco simple do masculino polo feminino) como dos estereotipos femininos subvertidos e estilizados que converten a dominada en dominadora, un nun tránsito radical semellante ao do branco ao negro.

«O peso do meu desexo» é o conto que abre o libro. Trátase dunha historia convencional, absolutamente corrente, sobre o desexo insatisfeito da muller casada, mais non da súa ausencia. Logo de varios anos de matrimonio, «chegaron as mulleres e con elas o pranto, o consolo da comida, os quilos. El deixou de desexarme, e eu pasei de vítima a culpable» (Paz, 2004: 8). No punto no que unha narrativa máis prescritiva profundaría na explicación, Begoña Paz opta por deixar vía libre ao eu testemuñal, que se limita a explicar a súa experiencia, sen vontade didáctica ningunha. Pura exposición. Despois de que o home a abandona, descobre a masturbación~ noc-

turna, deitada no leito, a rente del, que xa adormeceu. Para ela isto vén a ser coma unha infidelidade porque, infírese, transgride o patrón de comportamento do seu desexo, e non só sexual, dentro do matrimonio. Iso si, descobre que o pracer é maior que nas experiencias sexuais anteriores, compartidas co seu home. Unha noite non se pode conter e ponse de a cabalo da cabeza del. O remate do conto é suxestivo e sorprendente:

El, aínda durmido, respondeu, e eu a amazona máis lixeira, máis fermosa do mundo, galopei sobre o meu marido con forza, saltando cercas, facendo renxer as pólas que beireaban o camiño, guiando coas miñas coxas á montura que me levaba ao paraíso.

Foi despois, cando me deixei caer sobre el, esgotada e feliz, e o meu oído rexistrou o silencio que habitaba o seu peito, foi entón cando souben que a miña montura me abandonara definitivamente a metade de traxecto (Paz, 2004, 8).

O que sorprende no conto non é o feito da morte involuntaria, pois neste tipo de ficcións a morte carece do dramatismo da realidade. Ademais, esta narración pon o punto final xustamente no momento no que constata que el finou. En ausencia do pranto e a toma de conciencia do feito, a narradora evita o xuízo que, de ser preciso, só se fai na lectura. A cuestión central deste conto é o desexo desbocado da muller madura, un desexo aínda imprevisto e incontrolado, fóra do repertorio, ese conxunto de ferramentas e procedementos que fai posíbel a comprensión do texto; refírome, daquela, ao imaxinario do real.

Como nas traxedias clásicas, Begoña Paz acode a o tópico de Eros e Tánatos. Na cultura occidental o desexo feminino descontrolado conducía irremisibelmente á destrución da masculinidade, comodamente instalada na súa vontade e a súa verdade. Trátase, logo, dun aviso a Xasóns, pero esta vez en sentido oposto. Avisaselles de que no troquen as Medeas polas Creúsas e, pola contra, se resitúen na nova normativa do desexo, que tamén as inclúe a elas. Agora ben, mesmo nunha normativa «tan» violeta, «tan» modificada polo desexo das mulleres, este mantén os xustillos. Como adiantaba, o que sorprende neste conto non é tanto a morte coma o feito de evidenciar o desexo sexual, sen veos, estilizacións nin elipses, nun corpo desconforme cos modelos operativos. E o desconforme sitúase nunha sorte de limbo normativo. O conto carecería de motivación se a muller en cuestión respondera aos cánones da idade e a beleza. Porque, aínda que *aparentemente* xa no existen tabús sobre o corpo, o conto evidencia que a realidade é outra, que está sometido a modelos no que se refire aos *patróns* da beleza e o erotismo (modificados pola mirada, a enfermidade, a minusvalía, a idade, o volume, o peso, os roles sociais...). E estes roles evidencian aínda relacións asimétricas de poder. Audre Lorde facía fincapé precisamente neste aspecto nun texto lido por primeira vez en 1978, «Use of the erotic: The erotic as power», e recompilado anos máis tarde nun volume de ensaios; trátase, logo, dun texto case auroral sobre

poder e erotismo. Ademais, convén non esquecer que a súa é unha escrita situada na suma de alteridades, é dicir, a suma de experiencia e conciencia da opresión como muller, negra, lesbiana, nai, filla, feminista... Decía Audre Lorde:

In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives.

We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and, devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its experience (Lorde, 2000: 569).

Por máis que nos digan e nos digamos que a definición mesma de corpo é coma a do conto, que supón *variación e interpretación*, o certo é que se aprendeu a tolerar as desconformidades (algo se gañou), pero os rodos hexemónicos seguen operativos.

O meu propósito é abrir unha porta á problematización da concepción do corpo e do desexo a partir da poesía galega escrita por mulleres, e en concreto en certas poéticas feministas do actual tránsito intersecular. Non se trata, por suposto, dunha ordenación con vontade canonizadora senón dunha análise significativa do corpus dispoñíbel.

As poetas galegas que escriben desde os anos 1990 (non todas, claro) xeraron un novo repertorio, que coloca o corpo en lugar protagónico, non en van é un dos territorios axiais para a articulación da enunciación feminista e a materialización da subxectividade. Este novo repertorio foi, e aínda é, amplamente aplaudido pola súa contemporaneidade (nosoutras e eles) e, cando menos, *en aparencia* parece asumido. Nesta análise interésame o corpo na súa concepción máis poliédrica e complexa: experiencia e metáfora, negación, afirmación, pracer, invisibilidade e linguaxe, territorio do eu e incitación á alteridade, suxeito e obxecto de desexo. Voume situar, polo tanto, alén da experiencia individual; a fin de contas, o corpus empregado procede da literatura, aínda máis, da poesía, que é posibelmente o xénero de ficción máis desvinculado do contexto inmediato.

As escritas femininas marcaron un cambio evidente no repertorio: dos corpos obviados, reificados e negados pasouse aos corpos profusamente explicitados, explicados, erotizados e intervidos. Pero a subversión exitosa dunha normativa crea outra, e isto é o que acontece na poesía galega desde 1990, singularmente desde a explicitación do desexo erótico en *Tigres coma cabalos* (1990) de Xela Arias, unha das autoras máis radicalmente innovadoras, a *poerótica* feminista e pletórica de Olga Novo (González Fernández 2005b), e mais o erotismo performativo de Yolanda Castaño.

Agora ben, outra poeta imprescindible deste momento, Lupe Gómez, é precisamente un exemplo de todo o contrario, dunha *poerótica* construída sobre corpos desconformes, a miúdo animalizados. A partir destes textos profusamente lidos e repetidos, e doutros, fíxase un novo corpo-violeta normativo no cal a subxectividade feminina se constrúe a partir do tránsito que vai da *mirada do outro* a *mirarse a si mesma diante do espello*. Por iso a miña intención é especular.

2. A SAUDADE DO CORPO-VENÉREO

O novo corpo-violeta normativo é autoafirmativo, concíbese como territorio do gozo, a plenitude, a liberdade e o coñecemento. Ademais, e o asunto non é nimio, semella marcadamente heterosexual malia a explícita fuxida da heterosexualidade obrigatoria na obra de María Xosé Queizán, un aspecto que parece implícito nuns poucos textos máis doutras autoras. Sen dúbida ese corpo-violeta tiña unha vontade política e era o que máis se axeitaba a un feminismo farto de poñer o de dentro para fóra, de ir a contracorrente, de loitar a contracorrente («non é como nolo veñen contando»).

A explicitación desta nova situación corporal supuxo un paso adiante na autoafirmación sen dependencia. Agora que xa pasou un tempinho e que as autoras alancaron desde as súas poéticas adolescentes, podemos problematizar e poñer en cuestión as estratexias seguidas sen que iso fane os seus logros. Xa podemos dicir que ese corpo afirmativo e gozoso que tanto defendemos, reivindicamos e entronizamos como modelo ofrecía unha interpretación non conflitiva do corpo-violeta (falo en primeira persoa do plural porque se forxou coa complicidade de creadoras e críticas). En realidade, e creo que nunca de maneira inocente, optouse por seducir coa estratexia da fascinación ofrecendo modelos positivos, refugando as oposicións binomiais simples. Poderíase ilustrar o que aconteceu coa portada dun libro publicado no momento álxido do cambio de «normativa»: *Fascínio* (1995) de Chus Pato, aínda que polo seu contido e intención se afasta do que aquí analizamos. Agora ben, como tamén o libro como obxecto crea discurso, paréceme ilustrativo explicalo, e máis aínda porque a autora desa portada é María Ruido, unha artista e investigadora feminista de poderosa traxectoria. Toda a portada a ocupa un primeiro plano dun pube e mais unhas coxas; trátase dunha fotografía en branco e negro. No centro da composición, no vértice inferior do triángulo, aparece a toda cor a moeda da baralla (a do as de ouros), rodeada en círculo polo título do libro, «Fascínio», e dentro unha inscrición que convida ao xogo, «premios varios». Sen comentarios.

A fixación deste novo corpo-violeta positivo foi unha estratexia efectiva. Enumero algunhas das súas consecuencias:

- Ofrecéronse novos modelos do erótico e o corpóreo para a escrita feminina (xa se sabe que a existencia de modelos autoriza escrituras disidentes).
- A poesía erótica violeta e afirmativa, é dicir, aquela que se afastaba do perverso, serviu para afirmar o emerxente suxeito feminino.
- Na poesía erótica masculina coetánea quedaron imposibilitados os vellos patróns, as vellas miradas e as vellas linguaxes, a mirada cousificadora.
- Mediante un pacto tácito, procedeuse a *épater les hommes* e conseguiuuse; polo tanto, modificouse o contrato lector: o erotismo escrito por elas contribuíu de maneira decisiva a alterar os prexuízos sobre a escrita violeta.

Pero as razóns desta aceptación case inmediata atópanse tamén nese novo artefacto corpóreo. Intentarei explicalo por medio dunha metáfora que veño empregando: ese corpo-violeta afirmativo e gozoso era o que mellor se podía acubillar baixo o *paraugas totalizador* (González Fernández, 2005b); era unha disidencia aceptábel nunha norma desestabilizada, en cambio. Pero fóra do *paraugas*, fóra tamén do novo repertorio violeta (o emerxente repertorio dominante do feminino/feminista), hai outras representacións que sitúan o desexo en imaxes especulares menos esteticistas, máis próximas á deformidade, a desconformidade, o sinistro e a fragmentación.

O corpo é unha escrita simultánea da experiencia e a subxectividade, do individual e o colectivo. O poeta galego Manuel Antonio entendía a existencia como unha experiencia sempre en presente, abolindo a progresión temporal sempre en simultaneidade; pois ben, o corpo tamén se somete ao pregar-despregar do abano e as súas significacións acumúlanse no presente, convertendo a historia nunha escrita da simultaneidade que inclúe desde os corpos censurados e violentados pola normativa patriarcal deica os nostáxicos corpos-violeta, normativos ou non. Emma Pedreira ofrece un exemplo singular desta conciencia da simultaneidade histórica encarnada no corpo propio en *Os cadernos d'amor e os velenos* (2002). A primeira parte do libro titúlase «Posturas para reclamar antigüidade». Está formada por oito poemas que no título indican unha figuración feminina abstracta que implica transformación, é dicir, a permanencia do suxeito feminino resistindo os embates da historia e os discursos. Os poemas titúlanse: «A translúcida», «A transtornada», «A transida»... Todos empezan por *trans-*.

A TRANSVERSAL

Así é como ocupo o teu corpo como unha cidade pequeno:na
 –en prima nocte– e atravesada en ti son un veneno moi profundo
 que se remite a anos inócuos de cadeas
 enraizadas no embigo das devanceiras (Pedreira, 2002: 26).

O corpo propio esténdese historicamente facendo memoria das antecesoras e acada así a súa dimensión política. A experiencia corpórea propia non é única, nin orixinal, nin inocente. O corpo e o desexo propios inscríbense na memoria retrospectiva da complicidade xenealóxica.

Nos tratados habituais sobre o corpo, a construción do corpo explícase como unha sucesión que avanza cara a un discurso cada vez máis disidente, unha sucesión de reformas e contrarreformas. Asumimos, pois, unha esexese do discurso sobre o corpo en progresión, unha especie de *work in progress* ou camiño xacobeo: cada parada, unha igrexa que anuncia a seguinte, cada avance teórico, un chanzo que supera o anterior pero abre un novo problema. Para non dar nada por suposto, se cadra é preciso lembrar que a crítica feminista dos anos 1970-80 (os ritmos son diferentes segundo o contexto cultural) procurou a visibilización e revisión dos corpos agochados para desmontar as interpretacións obxectalizadoras do suxeito feminino. Logo, co feminismo da diferenza, o corpo converteuse no territorio da identidade, e daquela nun eixe central para a de/construción. Coa disolución do suxeito feminino universal incorpóranse as subalternidades internas, é dicir, categorías como raza, clase, nación e opción sexual. E os feminismos na posmodernidade conciben o corpo como «fronteira variábel». Este relato teórico en progresión, inflúe, sen dúbida, nas propostas creativas, que o adoptan en simultaneidade, como un abano. Poño un exemplo noutro ámbito para facerme entender. Por máis que a revisión e visibilización nos parezan desde a teoría obxectivos superados da superada xinocrítica, o certo é que, por defecto, se incorporan como estratexias nas correntes posteriores; están implícitas e operan nas sucesivas políticas da representación, porque a miúdo da teoría á práctica hai un bo anaco. Innovar, interromper o discurso, non romper con el, iso é o que fan.

As poéticas feministas que aparecen na literatura galega a partir dos 1990 mostran unha necesidade inequívoca de inscribir as súas propostas innovadoras nun texto matriz que funcione como áncoa e *autorice* as novas disidencias. Así, a creación necesita facer compatíbel a innovación cun sentido da coherencia e a responsabilidade histórica. Poñamos por caso *Metáfora da metáfora* (1991), o primeiro libro de poesía de María Xosé Queizán, que ofrece un catálogo subvertido do corpo feminino desde o feminismo ilustrado no que se sitúa a autora. Trátase dun libro de intervención, aínda de adoutramento violeta, porque nel se revisan as representacións, o corpo e o desexo femininos ao longo da historia, e faino dunha maneira absolutamente eficaz porque en ningún caso queda dúbida sobre a nova posición crítica. Esa necesidade de *reescribir subvertindo* o corpo normativo do patriarcado mantense como unha constante, en maior ou menor medida, en case todas as escritoras actuais, posteriores por xeración ou situación teórica. Ao meu modo de ver, ese é un indicador significativo de que o corpo segue sendo historicamente problemático e de que as

creadoras son conscientes de que non se trata dun asunto menor nin para as escritas nin para as feministas.

En Olga Novo, Lupe Gómez, Emma Pedreira ou María Comesaña, por exemplo, o corpo que se reescribe é o resultado da simultaneidade do individual e o histórico, da experiencia e a significación. Nos seus poemas, aínda cando o suxeito lírico se formule en primeira persoa, este interponse como personaxe; de feito ese recurso á ficcionalización da instancia enunciativa constitúe unha característica diferencial da poesía contemporánea. Xa que logo, convertendo o corpo nunha experiencia simultánea do «eu que escribo» e mais dos «corpos anteriores nos que me inscribo», as disidencias quedan xustificadas historicamente e o eu testemuñal móstrase tamén na súa dimensión política.

Unha das prioridades das novas escritas feministas consistía en materializar a experiencia histórica nos corpos, en canto que representación do suxeito feminino. O corpo como territorio desa identidade emerxente que se quería afirmativa para erixirse en modelo positivo, e polo tanto fermosa, harmónica, modélica, debía reflectir axeitadamente o re/nacemento dese suxeito. Por iso os corpos que se len por defecto desde mediados de 1990 nesta literatura escrita por mulleres, e especialmente se presentan baixo os veos da mirada erótica, son corpos conformes ao que marcan os cánones de beleza xa operativos. As poéticas feministas asumen de maneira implícita e acomódanse á estética normativa dos corpos, iso si, tinxidos de violeta. ¿Que significa tinxir de violeta? Deica agora as poeróticas galegas renunciaron á mirada *voyeur* que cousifica o corpo desexado, se cadra como reacción a tanto e tan intenso *voyeurismo* masculino (lémbrense os textos «amatorios» populares de Pablo Neruda, Miquel Martí i Pol ou Manuel María). As poeróticas, porén, obrigaron a unha nova gramática do erótico con dúas características ben definidas. Situouse o corpo feminino en primeiro plano, a un tempo afirmativo, lúdico, provocativo e estimulante, mais sen saírse do canon de beleza, como se o famoso cadro de Gustave Courbet, *L'origine du monde*, o pintara unha muller. Naturalmente, quen escribían eran poetas case adolescentes (neste caso parece pertinente explicitar a circunstancia biográfica da idade, sen máis prexuízos), e boa parte das lecturas sucumbiron á interpretación situada no corpo real das autoras; é máis, a proposta performativa de Yolanda Castaño, como salientou María Comesaña, baseouse precisamente niso. En segundo lugar, apareceron arreo novas imaxes, metáforas e un novo léxico para referirse ao goce, buscáronse novos referentes de cabeceira para autorizar esta escrita *outra* (unha longa lista que inclúe a Bataille e a Safo, por suposto). Ese é precisamente o corpo que se adiviña tras a profusión do salvaxe e a idealización primitivista da obra erótica de Olga Novo, como xa defendín noutra ocasión. Mais os corpos que se len nesas escritas remiten ao que poderíamos denominar un corpo renacentista *venéreo*, un corpo fermoso, desexable e desexante, pero conforme ao canon estético. En certo xeito é un correlato libre do que Friedrich

Nietzsche quixo definir en *Die Geburt der Tragödie* (1872) cos termos *apolíneo* e *dionisiaco*. Umberto Eco explica o na súa *Storia della Bellezza*, e paga a pena reproducir un treito:

Éste es básicamente el punto central de la lectura de Nietzsche de la antítesis entre apolíneo y dionisiaco [...]. La armonía serena, entendida como orden y medida, se expresa en lo que Nietzsche llama *belleza apolínea*. Pero esta belleza es al mismo tiempo una pantalla que pretende borrar la presencia de una *belleza dionisiaca*, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, sino más allá de las apariencias. Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión y locura: es el lado nocturno del apacible cielo ático, que se puebla de misterios iniciáticos y de oscuros ritos sacrificiales, como los ritos eleusinos y los ritos dionisiacos. Esta belleza nocturna y perturbadora permanecerá oculta hasta la época moderna, para configurarse entonces como el depósito secreto y vital de las expresiones contemporáneas de la belleza, tomándose la revancha de la bella armonía clásica (Eco, 2004: 58).

As palabras nunca son inocentes, e sei que a equivalencia *apolíneo/dionisiaco* e *venéreo* produce algúns ruidos. Nin os referentes masculinos de apolíneo/dionisiaco, nin a dicotomía de seu, resulta sostíbel desde unha crítica feminista actual que se quere militante e se basea precisamente na ruptura dos principios organizadores dicotómicos do patriarcado. Pero aínda hai máis. O venéreo non é unha simple equivalencia do apolíneo ou o dionisiaco trasladado á cosmovisión feminina senón algo máis complexo. Na súa primeira acepción, *venéreo* é todo aquilo relativo á deusa romana da beleza, o amor e o desexo. O termo resulta apropiado, aínda que corra o perigo de evocar a unha figuración inmovilizadora, a *femme-fleur*. O venéreo entra no territorio do dionisiaco cando sofre a intervención do cristianismo, que estigmatizou como enfermidade e pecado con ese adxectivo o desexo *das* e *coas* mulleres. Por iso concibo o venéreo como unha «tradución» libre feita desde a crítica feminista e conformada polo goce do dionisiaco levado á harmonía solar do apolíneo. O fermoso visíbel, con intención de harmonía, mais sen perder a desmesura, o goce desatado e mesmo un certo halo de desorde, o do emerxente suxeito feminino que desordena o herdo. Esta teima en explicar o venéreo suxire, ademais, poéticas de *fin de siècle*, mais non en van aquí nos imos referir ao seguinte período finisecular, no que as mulleres e o feminino ocupan unha posición central no debate cultural e social. Iso si, cunha substancial diferenza: agora son elas as poderosas construtoras de imaxes especulares.

3. A CRISE DO HARMÓNICO

Superada unha primeira fase, necesaria, de derrubamentos varios e corpos-violeta inscritos na progresión do feminino, é preciso revisitarse os *outros* corpos-violeta, aqueles que poñen en crise precisamente os modelos harmónicos e aceptados, se cadra porque poden ser vistos, precisamente, como unha máscara do feminino próxima á *femme-fleur* ou á *Venus Afrodita* de Botticelli. Para interpretar esas representacións á marxe de preceptivas sería necesario un novo marco interpretativo que puidera beirar tanto o corpo-venéreo, xestionado na tradición polo desexo masculino e agora polo desexo feminino, como aqueles corpos perversos femininos que aínda xestiona en solitario o desexo masculino.

A crise que evidencian os corpos desconformes, sinistros e fragmentados radica na certeza de que non é preciso achegar novos estereotipos femininos positivos fabricados polas mulleres, modelos que actúan como molde transparente na vida común. Poida que a crise vaia máis alá e afirma o descrédito de todo modelo. Os corpos harmónicos semellan ancorados na saudade dun corpo/suxeito único e perfecto que resarza o feminino dos espazos nos que estivera confinado: a invisibilidade, a ocultación, a perversión, a beleza cousificada. Trátase, logo, de dirixir a nosa atención cara a esoutras poéticas que se sitúan na crise e asumen a inestabilidade do corpo, sendo capaces de situarse nas fronteiras diluídas da subxectividade e enfrontarse así á escuridade da alteridade.

A crise suxire que aquelas representacións corpóreas do desexo formuladas polas escritas feministas desde o erotismo se enxertaron nun discurso do positivo que implica unha redución do desexo ao canon xeral: mocidade, fermosura, pracer. Redúcese así o corpo ás súas manifestacións máis hedonistas e a transgresión móvese en realidade dentro das fronteiras do «permitido», dentro do territorio que cobre o *paraugas totalizador*. Polo tanto, a disidencia de xénero queda neutralizada xa que esas poeróticas entran parcialmente dentro das pautas do aceptado. Se cadra por iso aquela subversión non fora tanta nin tan radical, e esa escrita violeta, poderosamente innovadora na linguaxe, no estatuto da enunciación e nos referentes, pero asentada en corpos hedonistas e fermosos, incorporouse de inmediato ao repertorio común. Con esta análise non nego en absoluto a importancia estratéxica nin os achados. Grazas ás innovacións que se operaron no ideolóxico e no estético, unha poética rotunda e suxestiva, pero tamén controvertida como a de Olga Novo atravesou o repertorio establecido, ao que tamén contribuíu noutra medida Yolanda Castaño, que, interpoñendo o corpo autorial, optou pola creación como obxecto-suxeito de desexo ou, no estudo que María Comesaña fixo da súa obra, como *performance*. É evidente que o discurso da feminidade positiva e fermosa explicitada en corpos desexantes e erotizados tivo consecuencias no imaxinario social: serviu para desterrar tópicos do patriarcado e

mesmo dos feminismos. Mais convén non esquecer que este corpo-venéreo se reconstrúe como corpo renacentista e combina doses equilibradas de transgresión e normatividade, como se o corpo no cal se atrincheiran fose una saudade da harmonía e da beleza clásicas, beireando, insisto, a máscara da feminidade.

Ao mesmo tempo que aparecen estes corpos-venéreos, aqueles que triúnfan, xorden outras propostas menos esteticistas, menos aplaudidas; algunhas, é certo, tamén menos redondas desde o punto de vista da lectura. Estas propostas resistense a Venus. Transgreden a luminosidade modélica e positiva do venéreo e prefiren a transgresión de toda harmonía. Poño a seguir tres exemplos, que vou tratar en diferente medida: corpos desconformes, corpos sinistros e corpos fragmentados. Tres exemplos que parecen marcar rodeira cara ao caos e que se sitúan insistentemente no ventre, na matriz ou na ferida, é dicir, na orixe de seu.

A sempre citada Lupe Gómez é a provedora máis constante de corpos fóra de toda norma, que xorden como unha explosión *naïf*. Desde o seu primeiro libro atrinchéirase nunha primeira persoa autobiográfica e emprega reiteradamente a figura da vaca, as pernas pequenas ou a puta para se describir. É dicir, a súa imaxe especular explícase fóra da orde do humano, do canon estético e das pautas éticas sobre o feminino. Representase a si mesma como muller completamente á marxe de estereotipos e normas. Algúns versos do seu poema contra as princesas, publicado n' *O útero dos cabalos* (2005), demostran esa teimuda necesidade de liberarse dos sometementos: «atravesei as fiestras / co meu corpo enorme / de vaca» (Gómez, 2005: 91). Reiteradamente, porque a súa poesía flúe desde o autobiográfico sen interrupcións, transgredindo a orde, sen medo á repetición.

Emma Pedreira e María Comesaña, ás que dedicaremos algo máis de atención neste estudo, sitúanse en posicións moito máis inquietantes e escuras. María Comesaña transgrede a convención do venéreo coa súa escrita da enfermidade, a observación da propia degradación e a fragmentación do corpo (e da subxectividade) que propón no seu único libro publicado. Pola súa banda, Emma Pedreira opta de maneira evidente pola estética sinistra aínda que, nos seus últimos libros dá un xiro cara ao solar e a realidade histórica.

4. O CORPO DESDE O SINISTRO: «EN BARBEITO INTRANSFERIBLE»

Emma Pedreira é unha poeta e narradora abundantemente premiada e publicada pero pouco estudada. Máis coñecida como poeta, cultiva o texto enigmático e recorrente. A súa poética caracterízase por un profuso simbolismo decadentista con tintas góticas. Precisamente esa estética, ao serie B pero en poesía, produce a miúdo perplexidade. Repárese nos títulos dos seus libros, que sempre inclúen algún tipo de

referencia ao coñecemento do mundo do oculto e a nigromancia (libros, venenos, besta...): *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999), *Grimorio* (2000), a novela *Bestiario de silencios e Velenarias* (2001), *Os cadernos d'amor e os venenos* (2002)... Todos eles fan referencia a unha cosmovisión sinistra cunha única excepción, *As posturas do día* (2001), un texto diúrno ou, na linguaxe do tarot, solar, no que o corpo entra na normalidade do eros. Curiosamente o seu primeiro libro, *Diario bautismal...*, publicouse precisamente nun momento de plena aceptación das poeróticas afirmativas, xusto despois de que Yolanda Castaño publicase dous libros no mesmo ano, *Delicia* e *Vivimos no tempo das erofanías* (1998).

A súa poética inclúe unha insistente procura desde a corporeidade e susténtase teimuda e reiterativa en tres elementos: a alteridade noctívaga do feminino, o ventre (e a ferida) como territorio orixinal da enunciación e a linguaxe como corpo do coñecemento e a subxectividade. Nos seus libros máis recentes é máis solar e záfase dun eu se cadra narcisista. Reivindica a Sylvia Plath como un espello autorial. «Morrer / é unha arte, como calquera outra cousa. / Eu fágoo excepcionalmente ben», escribe Sylvia Plath en *Ariel*. Di Emma Pedreira, da poeta estadounidense:

SYLVIA

Son como ela.

A vertical.

A que desartella e desertiza o lameiro do baixo ventre,
capital e patria, provincia dexenerada da dor (Pedreira, 2001b: 16).

Pedreira aposta por unha poética narrativa fortemente ficcionalizada, chea de máximas contundentes. No seu primeiro libro de narrativa, *Bestiario de silencios*, un dos personaxes «feminino, por suposto», dános a clave cando di: «Colecciono maneiras de morrer, como un obsceno kamasutra de tanatorio» (Pedreira, 2001a: 53).

Diario bautismal dunha anarquista morta ábrese cun manifesto, é dicir, con vontade de intervención estética e autoafirmación. É un diario que abrangue doce meses metafóricos, coma se ese período condensase o tránsito dunha vida, aínda que se trate en realidade dos escritos dun ser inexistente (a feminidade como concepto abstracto) que anota o mundo como non-suxeito excéntrico, anulando a historia (o transcurso temporal) e situada na *mater* (*mater* asemade como útero e matria, territorio de orixe e identificación). Neste libro o suxeito lírico, explotando ao máximo o que Melquior denominou a *astucia da mimese*, é dicir, «a obtención dun coñecemento especial sobre aspectos universais da vida humana (considerados de interese constante para o espírito) mediante a figuración de seres singulares» (cit. por Cabo & Rábade, 2004: 320-321). É un non-corpo en proceso que ten raciocinio, memoria e algo que poderíamos denominar experiencia. A anarquista é en realidade pura linguaxe, pura

contradición entre o desexo e a corporeidade encarnada nunha figuración suxestiva que se sitúa fóra de todo regulamento. A anarquista é, por suposto, ficción política e palabra ferinte, igual cá boca aberta e cuberta de espiñas coma dentes afiados da *Acció dona* (2003) que a artista Anna Bordonada preparou dentro dun programa creativo de La Plataforma, titulado, significativamente *Les flors pragmàtiques i altres utilitats*.

Se, como defendía Proudhon, a anarquía é (paradoxalmente para o establecido) a máxima expresión da orde, sen coacción e sen violencia, entenderase axiña que este é un diario sobre a necesidade e a imposibilidade da utopía. Pero aínda hai máis. Os símbolos do anarquismo tamén circunscriben este libro no libertario: o negro e o *A* triangular inscrito nun círculo (*a* de anarquía, *a* de feminidade). Certamente a escuridade é o espazo onde se sitúa nos seus múltiples desdobramentos ficcionais, como explica na súa poética:

Teño boca abonda para sacrificar os meus días en palabras diarias, velenarias, alucinarias, anarquistas e bestiarias até ser as miñas adentras, unha postura máis contra o arremeter do olvido (Pedreira, 2004).

No gusto polo neoloxismo de xénero feminino para explicitar a outredade (velenaria, alucinaria, bestiaria...) parécese a outra poeta galega contemporánea, Emma Couceiro, que tamén empregou este recurso con gran acerto. Existe, porén, unha importante e rotunda diferenza entre elas: Couceiro recorre á enunciación ventrílocua (un único suxeito e diversas voces e identidades) mentres que Pedreira apenas marca diferenzas nas figuracións femininas do sinistro.

O recorrido mito da Esfinxe podería ser un dos veos que se transparentan nesta poética marcada por unha sucesión de desconcertantes feminidades devoradoras, sedutoras e sabias e en todo caso, doutro mundo. Coma no mito da Esfinxe os seus poemas semellan enigmas que cómpre resolver para deter a destrución. Se «las imágenes de los monstruos femeninos [...] habitan las mitologías y literaturas occidentales, cuya prolongada supervivencia en la memoria y el lenguaje corresponde, seguramente, al hecho de que tales figuras se sostienen en fantasmas inconscientes» (Tubert, 2001: 211), é doado de entender que resulte tan inquietante o emprego do sinistro desde unha poética feminina. Aí radica a transgresión. A comunicación co outro masculino só aparece na infancia, cando o corpo parece desposuído do desexo erótico, e, paradoxalmente, no momento da cópula, completamente desposuída do erotismo como experiencia real, pois isto ocorre nun corpo abstracto, non humano. Se cadra o erótico aquí funciona como o definía Audre Lorde (2000: 570): «The erotic is a measure between the beginnins of our sense of self and the chaos of our strongest feelings».

O ventre (e a metáfora pero corporal ferida) convértese no territorio da memoria. O *Diario...* ábrese coa metáfora política do corpo-nación, esa matria que percorre o galeguismo contemporáneo, e non só el, para referirse a un concepto contradictorio

da patria matricial, da patria como nai. Entendido como tal o corpo-nación convértese nunha metáfora da feminidade xestionada polo discurso herdado dos pais. Constrúe así un suxeito nacional especular con dous ingredientes principais, o Eros (nacer dela) e o Tánatos (morrer por ela). Emma Pedreira explicarao mellor nun libro posterior: «xa non seremos paridoras de matrias nin proporción láctea» (2001b: 11). Fronte á metáfora do corpo-matriz, a anarquista revela que desexa para si un corpo-xénese que sustente un trípede utópico: exiliarse do instituído, xerar e encarnarse no humano. Enúnciao con toda claridade nestes versos:

O primeiro que lle pedín ao meu corpo cando nacín
foi que servise tanto para fuxir
como para albergar homes-nenos-paxaros,
e pelicar patacas (Pedreira, 1999: 16).

Como era previsíbel, aínda que o desexo encamiñase á utopía, a súa non-existencia defínese, entre outras cousas, pola imposibilidade de ser xénese, pola imposibilidade da igualdade entre ela (a *outra*) e o suxeito hexemónico, «a besta», nun contexto especialmente pugnaz coa utopía a causa da omnipresencia da destrución, da guerra e morte.

Neste tempo, as palabras do desexo e a tenrura habitan pombais deshabitados
para no ser descubertas e sachar con elas o alicerce dos muros do fanatismo (Pedreira,
1999: 25).

Nese corpo-xénese opera a simultaneidade e, polo tanto, tampouco pode ser lugar para a utopía. Paradoxalmente é ao mesmo tempo espazo da orixe e traizón dunha progresión (xenealoxía) pero tamén constatación da permanencia do sometemento. Fixémonos por un momento en *Velenarias*, un libro de expresión máis transparente e que se converte en ferramenta útil para a interpretación porque deita moita claridade fronte ao hermetismo dos títulos anteriores. En *Velenarias* un dos poemas fala do desexo do outro, do encontro co outro, co territorio da desolación. Titúlase «Ventre de baleas» e convida ao outro á cópula, á entrada no territorio inmemorial de escuridade. Por iso a rebelión da anarquista se materializa simbolicamente nesa parte do seu corpo. O *Diario...* refírese con insistencia á imposibilidade da procreación, a inviabilidade da memoria (explicada como un encontro furtivo e sórdido nun motel), entre outras razóns porque as mulleres que a precederon naturalizaran o medo, porque nin ela mesma ten nome e porque a guerra e a destrución son unha constante. Nun poema titulado «Memorial», que serve de recapitulación sobre o dito no diario, explica os fundamentos da súa resistencia e considera inxusto non posuír

un «corpo en barbeito intrasferible», interesante metáfora da resistencia por medio da pasividade para deter todos os procesos que conducen irremisibelmente á destrución. Fuxida radical do corpo e do que este significa: «Se cadra a anarquía me liberou dentro do corpo da miña nai» (Pedreira, 1999: 28). O libro acaba con varios poemas sobre a autocondena, a morte da anarquista e unha nota póstuma á filla, á seguinte anarquista, escrita como unha profecía. Este apuntamento xenealóxico sinala unha certeza que irá quedando máis clara en libros posteriores. Esta muller, en singular, que fala, suxire unha subxectividade, recollida coma un abano é en realidade a suma de todas as que a precederon e as que han vir, como intenta explicar na primeira parte de *Velenarias*, un libro no que recorre á pluralidade para poñer en evidencia a conciencia da identidade colectiva; se cadra por iso tamén máis transparente: «Ela son eu / son el» (Pedreira 2001a: 15). Xa que logo, o feminino non representa aquí só ás mulleres.

5. A DISOLUCIÓN DO CORPO FRAGMENTADO E ENFERMO

O máximo estrañamento dos corpos-violeta propono María Comesaña no seu primeiro, e único, libro, *Zoonose* (2004). A súa escrita, como a de Emma Pedreira, é complexa, o libro concíbese arquitectonicamente –coma un edificio construído con poemas– e sitúase fóra do biográfico, no territorio da definición poética do abstracto. Agora ben, fronte á frase longa e a tendencia á narratividade de Emma Pedreira, prefire as frases e as imaxes breves e contundentes que a aproximan a Lupe Gómez pero moito máis elaboradas e *crúas*.

Zoonose é toda enfermidade transmitida por insectos ou animais ao ser humano. Resulta evidente que o contrato lector parte, logo, do degradado pero tamén da anulación de calquera preeminencia do humano sobre o animal. María Comesaña parte da vulnerabilidade do humano fronte ás criaturas que cre dominar, constatando así a súa fragilidade. Esta é a porta de entrada a unha proposta radical: a disolución do corpóreo e, polo tanto, á disolución da identidade. Esta concepción do corpo rabiosamente posmoderna afástase da confortábel tentación hedonista e prefire encamiñala cara á decrepitude *gore* e de novo, como xa se apuntou con Emma Pedreira, a «sublime poesía» aprópiase do territorio formal do subxénero. A súa poética propónse camiñar exclusivamente polas marxes, fuxir da dialéctica dos modelos e, sobre todo, evidenciar aquilo que realmente nos mete medo, aquela zona sinistra que xa non son as pantasma culturais senón o enfrontamento do eu consigo mesmo. Refugando o esteticismo sinistro, óptase polo enfrontamento directo coa carnalidade. Unha carnalidade que María Comesaña explica no punto diametralmente oposto ao corpo-venéreo: a enfermidade e a podremia. Polo tanto o corpo como unidade non existe, aínda que haxa evidencias del.

recollo os meus anacos
 envoltos no aluminio da cocíña
 e chego a escoitar o fedor xordo da voz de sumidoiro
 que me peta nas entrañas que presento
 entre o rumor das moscas
 expoño este corpo
 un corpo no espello
 quizais non sexa eu
 lambedes a visión do sangue fresco (Comesaña, 2004: 11).

María Comesaña non cultiva a escrita autobiográfica. E convén explicitalo porque o poemario leva constantemente á conciencia da disolución do eu pola experiencia da enfermidade con tanta crueza que pode abrir dúbidas sobre os límites da ficción e a realidade. A temática enxértase nun discurso da dor física real que conta con antecedentes tan contundentes coma Rosalía Castro en poesía ou Frida Khalo en pintura, aínda que, de buscarmos imaxes para a esexese de *Zoonose*, coido que sería máis axeitado, mesmo máis útil como axuda para a lectura, a obra da *performer* feminista Hannah Wilke, que converteu o seu propio corpo no eixe da súa obra artística. *Intra-Venus Series* é o proxecto que ocupa os derradeiros seis anos de vida, cando está enferma de cancro. Neses anos a artista traballa intensamente nese proxecto multidisciplinar que será o seu testamento vital-artístico, e que nos deixou fotos durísimas da súa experiencia da enfermidade e da disolución diante do espello da cámara. A mesma dureza, a mesma conciencia de experimentar a decrepitude diante do espello e diante da mirada doutros, é a que atopamos en *Zoonose*.

A inexistencia do corpo e a única certeza da enfermidade concrétese nunha imaxe varias veces repetida: o útero baleiro e o frío nas pernas polas que escorrega o sangue, denotando a imposibilidade de situarse nin na reprodución nin no goce, a imposibilidade do corpo como xerador/contedor. Ese corpo fragmentado, enfermo e doente reducido case á experiencia animal que acaba por caer na loucura, diríxese ao outro, mírase no espello e nunca se recoñece. O espello vomita a imaxe especular:

eu son a mutilada que recibe o teu noxo
 porque ensino o me toco ensanguentado
 hai tempo que comín os contos de fadas
 e prefiro bañarme en este instante sulfúrico
 este espello engáname
 teima en discutirme inhóspita e pretende eliminarme e
 desfacerme con escusas
 eu sigo sen corpo (Comesaña, 2004: 27).

Como afirma Burghard Baltrusch no seu epílogo a *Zoonose*, «o mito do corpo enteiro, uniforme e harmónico, nunca está separado do medo á súa disolución: así se formou o eu na era moderna, que era un proceso de uniformización imaxinaria, na que o espello fornecía a imaxe do semellante como idea do corpo completo» (Baltrusch, 2004: 32).

Xa que logo, son múltiples os corpos-violeta, e múltiples as configuracións do desexo que neles ancoran. O corpo-venéreo, co seu gozoso erotismo, é o mellor aceptado nun repertorio receptivo ao discurso violeta, mais a súa confortábel estabilidade entra en crise coa existencia doutros corpos que devolven o desexo aos irresolúbeis atávicos. Os corpos así concibidos poden semellar unha involución para quen cren completamente no mito do progreso, para quen se amarran ao relato do real. Estes non-suxeitos excéntricos situados no ámbito do sinistro e a enfermidade non só poñen en crise a estabilidade e *aparente* senón que nos obrigan, como outros relatos do posmodernismo, a especular coas imaxes que devolve o espello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baltrusch, B. (2004): «Apuntamentos para un epílogo». In M. Comesaña, *Zoonose*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 29-36.
- Bordonada, A. (2003): *Acció dona en La Plataforma*. Consulta: 28/11/2006 <http://www.laplataforma.org>
- Cabo Aseguinolaza, F. & M. do C. Rábade (2004): «A poesía». In A. Casas (ed.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais, 295-340.
- Comesaña, M. (2004). *Zoonose*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- Eco, U. (2004): *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen.
- Gómez, L. (2005): *O útero dos cabalos*. A Coruña: Xerais.
- González Fernández, H. (2005a): *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.

- González Fernández, H. (2005b): «Poeróticas femeninas o el regreso a lo natural, lo rural y lo salvaje de Olga Novo». In C. Riera *et al.* (eds.), *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*. Valencia: ExCultura, 347-351.
- Lorde, A. (2000): «Uses of the erotic. The erotic as power». In D. Cornell, *Feminist & Pornography*. New York: Oxford University Press, 569-574.
- Pato, Ch. (1995): *Fascinio*. Muros: Toxosoutos.
- Paz, B. (2004): *A ferida*. Vigo: Xerais.
- Pedreira, E. (1999): *Diario bautismal dunha anarquista morta*. A Coruña: Xerais.
- Pedreira, E. (2001b): *Velenarias*. A Coruña: Espiral Maior.
- Pedreira, E. (2004): «Poemas últimos». *Guía dos libros novos* 6 (VI/2004). Consulta: 28/11/2006 <http://www.guiadoslibrosnovos.com>
- Tubert, S. (2001): *Deseo y representación. Convergencias del psicoanálisis y teoría femenina*. Madrid: Síntesis.