

Subverter o erotismo poético: alumar a palabra que exclúe a mononorma¹

Ánxela Lema París²

Recibido: 8 de setembro de 2025 / Aceptado: 30 de setembro de 2025

Resumo. Este artigo estuda como o sistema monógamo (Vasallo 2018) e o biografismo interfieren como mediadores ideolóxicos na lectura da poesía erótica sexualizando as voces poéticas segundo o sistema sexo-xénero (Lauretis 2013), a orientación sexual (sempre interpretada como monosexual) e a orientación relacional (asumida, practicamente na totalidade dos casos, como monógama) da figura autorial. A análise céntrase na recepción crítica de seis poemarios eróticos de diferente autoría publicados entre o ano 2000 e o 2010 para coñecer en profundidade o discurso sobre os praceres e os afectos que circula no eido da literatura. Ao mesmo tempo, achégase directamente aos poemas para mostrar os novos significados poéticos que se poden obter se realmente se acepta o pacto ficcional (Eco 1985, 1987) intrínseco á literatura. Estas relecturas dialogarán coas propostas teóricas de autoras como Rich (1996), Esteban (2011), Mogrovejo (2016), entre outras, e constatarán como a deconstrución da ollada lectora e a adopción dunha óptica non-monógama transfeminista sacan á luz unha poesía erótica galega pluriafectiva que se mantén oculta por causa dun pensamento asentado na *hegemonogamia* (Rosso 2009) e nun monosexismo que nega a realidade bisexual (Lucio 2019).

Palabras chave: poesía erótica; autoría; sistema sexo-xénero; sexualidade; monogamia.

[es] Subvertir el erotismo poético: iluminar la palabra que excluye el sistema monógamo

Resumen. Este artículo estudia cómo el sistema monógamo (Vasallo 2018) y el biografismo interfieren como mediadores ideológicos en la lectura de la poesía erótica sexualizando las voces poéticas según el sistema sexo-género (Lauretis 2013), la orientación sexual (siempre interpretada como monosexual) y la orientación relacional (asuminada, prácticamente en la totalidad de los casos, como monógama) de la figura autorial. El análisis se centra en la recepción crítica de seis poemarios eróticos de diferente autoría publicados entre los años 2000 y 2010 para conocer en profundidad el discurso sobre los placeres y los afectos que circula en el campo de la literatura. Al mismo tiempo, se aproxima directamente con los poemas para mostrar los nuevos significados poéticos que se pueden obtener si realmente se acepta el pacto ficcional (Eco 1985, 1987) intrínseco a la literatura. Estas relecturas dialogarán con las propuestas teóricas de autoras como Rich (1996), Esteban (2011), Mogrovejo (2016), entre otras, y constatarán como la deconstrucción de la visión lectora y la adopción de una óptica no-monógama feminista sacan a la luz una poesía erótica galega pluriafectiva que se mantiene oculta a causa de un pensamiento asentado en la *hegemonogamia* (Rosso 2009) y en un monosexismo que niega la realidad bisexual (Lucio 2019).

Palabras clave: poesía erótica; autoría; sistema sexo-xénero; sexualidade; monogamia.

[en] Subverting Poetic Eroticism: Raising Awareness of the Word which Excludes the Monogamous System

Abstract. This article studies the influence of the “monogamous system” (Vasallo, 2018) and the biography of the authorial figure as ideological mediators in the process of reading erotic poetry. Poetic voices appear to be sexualized according to the sex-gender system (Lauretis, 2013), as well as the sexual orientation (always interpreted as monosexual) and the interpersonal relationships (in most cases assumed to be monogamous) of the author. The analysis focuses on the critical reception of six poetry collections by different authors published between 2000 and 2010 to gain an in-depth understanding of the discourse around pleasures and affects that circulates in the field of literature. At the same time, it directly engages the poems to reveal the new poetic meanings that could be obtained if one were to truly accept the fictional

¹ Este traballo realizouse co apoio económico de ILLA-Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega da Universidade da Coruña

² Universidade da Coruña. Departamento de Letras. ILLA, Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega. Correo-e: anxela.lema@udc.gal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0690-7864>.

pact (Eco, 1985, 1987) of literature. These rereadings will dialogue with the proposals of authors such as Rich (1996), Esteban (2011), Mogrovejo (2016), among others. They will confirm how the deconstruction of the reading vision and the adoption of a non-monogamous feminist perspective can shed light on the existence of a multi-affective Galician erotic poetry, one that remains hidden due to a thinking founded on *hegemonogamia* (Rosso 2009) and on a monosexism that refuse bisexual reality (Lucio 2019).

Keywords: Erotic Poetry; Authorship; Sex-Gender System; Sexuality; Monogamy.

Sumario. 1. Introducción. 2. O estraño silencio que provoca a monogamia. 3. O paraíso non-monógamo. 4. Romper cancelas. 5. A outra cara da normalidade. 6. Conclusións. 7. Referencias bibliográficas.

Como citar: Lema París, Ánxela (2025): “Subverter o erotismo poético: alumar a palabra que exclúe a mononorma”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 28, e107178, DOI: <https://doi.org/10.5209/madr.107178>.

1. Introducción

Moitos son os traballos publicados sobre poesía erótica galega, moi especialmente sobre o xermolar, nos anos 80 e 90, dun erotismo galego feminista, empoderado, até o momento inexistente, co que as poetas toman o control da escrita e comezan a falar desde e sobre o seu corpo. Porén, nos procesos de lectura e estudo destas investigacións intúese en todo momento unha interpretación do tipo de erotismo poetizado fortemente condicionado, entre outros aspectos, pola orientación sexual da figura autorial. O punto de partida destas reflexións foi, por exemplo, dúbida sobre o porqué da practicamente inexistente poesía lesbiana ou o motivo polo que poetas como Lupe Gómez ou Olga Novo, en todo momento vinculadas a conceptos tales como rupturismo ou transgresión eróticas, xamais foran lidas en chave homoerótica por parte da crítica, por máis que os seus textos si que deixen lugar a estas interpretacións. A resposta perante estas preguntas semellaba ser tan simple como que non eran lesbianas ou que a crítica literaria, perante o descoñecemento sobre dita cuestión, activa un automatismo heteronormativo.

Malia existiren moitos traballos, necesarios e de grande referencia, sobre a relación das mulleres e a poesía erótica tales como os de Carme Blanco (1991), Helena González Fernández (1998) ou Marga do Val (2005), entre moitas outras, carécese dunha investigación que cuestione, dunha banda, como o imaxinario literario colectivo está a asumir a relación entre a figura autorial e as diferentes voces

poéticas por ela creadas, no tocante, sobre todo, á forte influencia que semellan exercer tanto o seu sistema sexo-xénero (Lauretis 2013) como a súa orientación sexual á hora de ler os seus poemas; e, doutra, que analice, a través do discurso da crítica literaria, como se están a entender o sexo, o amor e os afectos.

Tendo en conta este obxectivo, a poesía erótica devén o mellor ámbito no que observar se, efectivamente, estes elementos están a condicionar e limitar os procesos de lectura. Este subxénero literario representa un eido ficcional onde, xustamente, os temas protagonistas que están en xogo son os praceres, os corpos e os afectos e, por tanto, cómpre analizar como o construto de ideas, concepcións e posturas políticas que funcionan na vida cotiá provoca inercias no proceso de recepción dun produto ficcional, se ben todo este sistema de ideas debería ficar nun segundo ou terceiro plano. Por este motivo, e seguindo as palabras de Mari Luz Esteban, o obxectivo devén desestabilizar o discurso erótico poético por excelencia, unha misión cando menos importante se queremos deixar de perpetuar a orde social imperante.

Una teoría radical del amor, arraigada en el feminismo e inspirada en referencias amplias, debe identificar, describir, explicar y denunciar las injusticias que se cometen en su nombre; debe desenmascarar el papel que una determinada cultura amorosa cumple en la perpetuación de un orden social absolutamente jerarquizado. Para ello es preciso revisar críticamente los supuestos, los conceptos, las retóricas, los argumentos utilizados, y proponer otros que nos permitan imaginar y formular las relaciones humanas de maneras alternativas y/o identificar y sostener aquellas que ya están en marcha. (2011: 40)

Así, posto que o xénero poético se caracteriza, entre moitas outras cousas, pola alta cantidade de silencios e omisións en contraposición, por exemplo, á novela erótica, o estudo sobre como a crítica asume todos eses baleiros informativos que os poemas presentan ofrecerá unha información moi valiosa para o propósito deste traballo.

Nesta liña, unha cuestión que de partida semella evidente se ollarmos rapidamente o sistema de catalogación da produción literaria galega é que a lóxica que a crítica literaria aplica responde a un pensamento binario en que só existen dúas opcións á hora de catalogar unha obra deste tipo: ben a heterótica (termo que emprego intencionadamente, xa que a poesía

erótica construída desde a heteronormatividade non será marcada pola crítica desta maneira por consideralo un erotismo *natural e normal* (que non precisa de etiqueta), ben a homoerótica. Perante isto, varias son as preguntas que se abren: existe a posibilidade dun poemario ser heterótico e homoerótico ao mesmo tempo?; é máis, pode catalogarse un poemario como bierótico? Por que se debería deducir que un poemario erótico só pode expresar un único tipo de desexo e que, ademais, a expresión desa sexualidade debe coincidir necesariamente coa que supostamente identifica a figura autorial?

Pois ben, o *modus operandi* que a crítica literaria galega desenvolveu até o momento respondería negativamente ás anteriores preguntas, polo que este traballo quere demostrar que isto se debe, en primeira instancia, ao sistema monógamo (Vasallo 2018), regulador e controlador das vidas afectivas e sexuais.

La monogamia no es una práctica: es un sistema, una forma de pensamiento. Es una superestructura que determina aquello que denominamos nuestra ‘vida privada’, nuestras prácticas sexo-afectivas, nuestras relaciones amorosas. El sistema monógamo dictamina cómo, cuándo, a quién y de qué manera amar y desear, y también qué circunstancias son motivo de tristeza, cuáles de rabia, qué nos duele y qué no. El sistema monógamo es una rueda distribuidora de privilegios a partir de los vínculos afectivos y es, también, un sistema de organización de esos vínculos. (Vasallo 2018: 32)

Se entendemos a monogamia como unha superestructura reguladora de cada ámbito da vida, sería erróneo asumir que o imaxinario lector funciona como un campo alleo e que esta forma de pensamento non inflúe no proceso de lectura do subxénero literario que, por excelencia, trata toda esta amálgama. Este sistema asenta, como xa anunciou Adrienne Rich, na heterosexualidade obrigatoria (1996), mais devén urxente sinalar a monosexualidade obrigatoria como outro grande elemento regulador sobre o entendido por amor, desexo e/ou sexo até o punto de se naturalizar a consideración destes elementos como fixos e inalterables. Márcase así unha liña fronteiriza que consegue invisibilizar e negar toda identidade que cuestiona o monosexismo.

el deseo se asume como fijo. (...) Por esto creo que la categoría “bisexual” se ubica como más abstracta que la “heterosexual” o la “homosexual”, ya que las mismas remiten esencialmente a lo que es en la realidad (que afecta el presente,

al igual que el pasado y el futuro) asegurando la identidad más allá de toda presión temporal, un seguro contra todo cambio. Un resguardo social conservador que arrastramos y que ante todo sostiene el amor romántico como un eterno y estable horizonte al cual llegar. Si no el fracaso, si no la inmadurez, si no la traición, si no la incertidumbre. (...) al remover la idea de deseo único y estable, la bisexualidad cuestiona el mito del amor romántico y la monogamia obligatoria. (Lucio 2019: 151)

As repercusións deste pensamento no proceso de lectura da poesía erótica implicarán, por exemplo, que se unha poeta manifesta de maneira clara e explícita un desexo heterocentrado nun dos seus poemas enmarcarase a globalidade do seu poemario nun desexo heterosexual. No entanto, este razonamento leva implícitos outros dous grandes asuntos.

Dunha parte, como xa se sinalou, a imposibilidade de ler as voces enunciativas como masculinas por ser unha muller quen escribe confirmaría que no século XXI continúaase a ler en chave biográfica; e, doutra, a imposibilidade de interpretar cada poema como expoñente dunha relación diferente anularía a opción de encontrar textos lesbianos na súa produción poética, por exemplo. Esta homoxeneidade e coherencia que se agarda do erotismo poético ten a súa base, insisto, nun pensamento binario e hetero-homo-normativo do que a poesía non escapa. Como sinala Reisz a seguir, as “licenzas” para a mudanza de personaxes ou voces na poesía resultan moito máis limitadas ou, mellor formulado, o público redúceas considerablemente ao aplicar, e mesmo semella que esixir, homoxeneidade sobre a obra poética. Aínda máis, a autora vai precisar que tales licenzas funcionan de maneira diferente segundo quen asinar a obra.

Os lectores non agardamos unha correlación forzosa entre o sexo do autor e o xénero gramatical que o narrador ou a narradora se aplican a si mesmos. Aceptamos sen maiores problemas que un escritor se sirva dunha voz narrativa feminina ou que unha escritora dea vida a unha voz narrativa masculina. En poesía, en cambio, tales licencias están bastante máis restrinxidas e teñen consecuencias diversas segundo o sexo de quen as practique. Se se deixa de lado o caso, cercano á narrativa, daqueles poemas que eu chamo “ficcionalis” nos que se delinea a voz e a imaxe dun personaxe completamente independente do autor, a alteración dos xéneros (no sentido gramatical e sexual) soe resultar menos chamativa no discurso dun poeta ca no dunha poeta. (1996: 55)

Segundo Reisz, unicamente naqueles casos en que unha personaxe literaria aparece perfectamente identificada, independentemente da autoría, o suxeito lector consegue entrar nese pacto ficcional (como, de feito, así fai na narrativa), ao igual que acontecería no caso de a figura autorial botar man, por exemplo, de heterónimos. No entanto, a catalogación deste tipo de textos como “ficcionalis” por parte de Reisz erra, xa que a valoración dun texto literario non pode moverse baixo as nocións de verdade/non-verdade.

Neste traballo, por tanto, propóñome demostrar como o sistema monógamo está a condicionar e limitar a interpretación da poesía erótica galega contemporánea ao convertela nun ámbito máis onde exerce a súa hexemonía a través da construción dun canon poético erótico que exclúe toda identidade ou práctica que non encaixa na súa estrutura. Para este obxectivo, analizarei diferentes poemarios eróticos publicados entre nos anos 2000 e 2010 coa finalidade de mostrar como se leu e construíu o discurso erótico por parte da crítica para, despois, achegar outras interpretacións posibles desde o punto de vista das sexualidades, nomeadamente daquelas que se están a invisibilizar por causa dunha ollada lectora condicionada polo pensamento monógamo.

Os poemas eróticos escollidos representan posibilidades de nomear vivencias xamais ditas no sistema literario galego por causa de a crítica literaria, e o público lector en xeral, estar desprovista das ferramentas necesarias que a capaciten para ler con claridade as múltiples posibilidades que o texto presenta. Noutras palabras, esas lecturas *outras* están latentes nos poemas mais non se lles está a dar a palabra por causa da cegueira que o sistema monógamo produce no público lector. Para alén disto último, as obras seleccionadas agrúpanse atendendo á interpretación que recibiron por parte da crítica, a cal estudaremos e cuestionaremos con pormenor.

Nesta liña, hai que apuntar que desde o Romanticismo a poesía é un xénero que se adoitou ler de maneira moito máis autobiográfica do que a narrativa³. Por este motivo, resulta

dado imaxinar que a convivencia do suxeito receptor coa temática erótica difire considerablemente da que pode establecer co terror, por exemplo, por todas as connotacións emocionais e políticas que a esta temática se lle atribúen. O erotismo implica o corpo, o íntimo, o privado e, como consecuencia, o suxeito lector non establecerá a mesma distancia co texto ficcional, senón que pasará a ler e valorar o erotismo desde o experiencial e tentará encaixar e delimitar os afectos e os praceres dentro da súa propia lóxica monógama, binaria e piramidal. Con todo, o silenciamento de toda práctica e orientación relacional non-normativa por parte da crítica non opera, como se pode imaxinar, de maneira inocente.

A importancia de analizarmos como se le e interpreta o erotismo, de estudar os discursos que a crítica constrúe sobre os praceres e os corpos na poesía, e de atender a como se sexualizan os silencios, resultará relevante por diferentes motivos. Dunha banda, tomo o campo da crítica dedicado á poesía erótica como un eido en que observar que ideas, prácticas e valores están latentes nas nosas formas de ler e comprender as sexualidades; e, doutra, como un sector a través do que analizar como a *hegemonogamia*⁴ (Rosso 2009: 5) se articula nun subxénero literario que tanta relación garda coa nosa maneira de interpretar as relacións, os afectos e os diferentes espazos e niveis de poder que unhas e outras identidades e prácticas ocupan no privado, no público e, por consecuencia, tamén na literatura.

2. O estraño silencio que provoca a monogamia

Os dous primeiros poemarios que analizarei léronse desde un punto de vista heterocentrado e monógamo, se ben a interpretación do eu poético vai mudar en función do nome de quen asina a obra. En ambos os dous casos veremos reflectida a normalidade coa que boa parte da crítica literaria asume a heterosexualidade dos textos, cuestión que conecta coa reflexión de Eve Kosofsky Sedgwick sobre o feito de a heterosexualidade estar tan naturalizada e asimilada como un sentimento co que todas as

³ Sobre esta cuestión o profesor Arturo Casas apuntou o seguinte: “Si el novelista no encuentra mayor problema a lo largo de sus sucesivas entregas en dar curso a narradores diversificados (ni sus lectores en recibirlos con naturalidad), parece como si el poeta estuviese obligado -también aquí, fundamentalmente, a partir del romanticismo- bajo la atenta mirada de sus seguidores, a mantener la señas de identidad del yo lírico en todos sus libros” (2012: 283).

⁴ De aquí en diante, galeguizarei este concepto como hexemonogamia.

persoas nacen que nin sequera se percibe como sexualidade.

puesto que la heterosexualidad no funciona como una sexualidad, existen poderosos obstáculos que impiden que pueda explicarse, o tan sólo hacerse visible en el marco de aquellos proyectos que pretenden historizarla y desnaturalizarla. Es difícil hacer que la sexualidad sea visible históricamente porque ha sido enmascarada tanto como la historia misma bajo pseudónimos institucionales tales como herencia, matrimonio, dinastía, familia, hogar, población —cuando no ha sido presentada como la totalidad del idilio. (2002: 40)

En primeiro lugar centrareime no poemario de Modesto Fraga titulado *Ese extraño silencio* (2002) cuxa voz poética enunciativa foi en todo momento interpretada como masculina, por causa da influencia do sistema sexo-xénero do autor sobre a voz poética por el creada, e cuxo ti-poético foi sempre lido como feminino e único. Para alén disto, as alusións realizadas a ese ti por parte da crítica responden, por exemplo, ás de “muller amada” nunha vontade homoxeneizadora, romántica e monógama.

Como podemos ler nas seguintes palabras que Vicente Araguas lle dedica a esta obra, fica ben claro en que sentido o seu libro lle parece erótico: “en primeiro lugar, coa muller amada, en segundo lugar cos lectores, dispostos a exercer de gustosos *voyeurs* dunha poesía que recende a saba limpa e a xabón fresquiño para despois do amor” (2002: 3). Na súa valoración faise evidente, alén da súa lectura heterocentrada, a concepción do suxeito lector como gostoso *voyeur*, feito que deixa entrever a postura morbosa que establece perante unha temática como a erótica.

O *voyeurismo* indica a ollada cara a algo prohibido, ilícito, unha ollada exercida desde o silencio e a escuridade coa consciencia de que aquilo que se observa non corresponde por formar parte dunha intimidade allea. Estas e outras connotacións poñen de relevo a falta de normalización da sexualidade, mesmo cando se expón a hexemónica, a heterosexual, e se presenta nuns marcos cómodos e carentes de provocación como son as “sabas limpas” e os “olores agradables”, procurando a romantización e idealización do acto sexual realizado coa persoa amada e non como episodio esporádico ou ocasional.

Non obstante, como podemos ver no seguinte poema seleccionado, o ti-poético non aparece marcado como feminino, senón que

encontramos un masculino plural que posibilita unha lectura homoerótica posto que, perante a falta doutros sinais que indiquen o contrario con respecto ao eu e o ti poéticos, non hai nada que impida interpretar esa “nudez inusitada” e ese “gozo indescribible” como referentes de dous suxeitos masculinos:

DEIXA que te imaxine neste inverno de rosas e harmonía. De aromáticas horas devalando nos pregos do teu corpo, na cálida ambrosía do teu sexo: esa doce nudez inusitada que invita a posuírte a cada intre. A percorrer te despacio na lentura das noites, na certeza do clímax. Trazando un cadro abstracto de versos e [saliva.

E nomearte logo, sen pronunciar palabra, convocando o silencio, impregnados de pole de loucura longa, amándonos nun gozo indescribible neste inverno de rosas e harmonía.

(2002: 21)

Fica claro que o motivo polo que Araguas se centra no ti-poético, o cal asume e marca como feminino, non é outro que a visión heterocentrada e monógama que ten sobre a obra, cuestión que asume con tanta normalidade que nin pasa a detallar. Un aspecto, este último, que tamén percibimos nas palabras que lle dedica Román Raña: “(...) o sentimento amoroso aparece no noso autor impregnado dunha paixón irrefreábel, que o inunda todo, que palpita a cada momento mostrando un erotismo pleno de entrega e de tenrura, de compresión e de perturbación” (2002: 4).

Para alén disto último, o erotismo interprétase sempre, tal como se pode ver, en chave de amor e tenrura, polo que se lle atribúe á relación que o eu e o ti poéticos manteñen un carácter de estabilidade e perdurabilidade. Isto está latente tanto nas palabras de Araguas cando alude á “muller amada”, como nas de Raña, quen directamente fala en termos de “sentimento amoroso” e que levan a pensar automaticamente nos estudos de autoras como Adrienne Rich (1996), Marcela Lagarde (2001), Monique Wittig (2006), ou Mari Luz Esteban (2011), entre moitas outras, que desde unha perspectiva feminista demostraron a ferocidade que esconde o pensamento amoroso que tan inocente e natural semella. Existe unha necesidade, como se pode ver, de vincular o erotismo con relacións afectivo-sexuais

estables, é dicir, de lles atribuír unha lóxica de parella. Para alén disto último, en casos como o anterior procúrase deixar constancia de que non se trata dun erotismo salvaxe e descontrolado, sen sentimento, senón dun acto pensado e sentido, polo que o verso “percorrereste despacio/ na lentura das noites/ na certeza do clima-max” non ten por que representar un momento entre o eu e a súa amante estable.

Porén, esta asunción da parella como único esquema en que vivir o amor responde, como explica Norma Mogrovejo, a unha construción baseada en exercicios de poder e control heteropatriarcal que nada ten que ver, como se cre, coa orde “natural” das cousas.

El concepto de pareja tiene un significado colonial, remite al par, dos, sinónimo de exclusividad, complementariedad, jerarquía, dominación y sumisión. La complementariedad está construida desde las carencias e implican ejercicios de poder y control. (...) El amor romántico es un modelo de relación fundamentalmente heterosexual que se basa en el supuesto de la complementariedad, la pareja ideal, el matrimonio para toda la vida, el mandato de la fidelidad, entre otros. (...) La monogamia en tanto imposición, ha sido concebida a priori que el amor, en consecuencia pre-define el amor, dándole el carácter de verdadero. Una verdad, que reclama universalidad. (2016: 15)

As palabras de Mogrovejo son máis que reveladoras sobre todo cando alude á predefinición que supón a monogamia á hora de considerar unha relación como de amor ou non. A presenza ou ausencia de exclusividade sexual no par tórnase, por tanto, factor decisivo para xulgar o amor de verdadeiro ou non. Unha exclusividade, por outra banda, que apenas se espera das relacións de parella, xa que en ningún outro tipo de vínculo se esixe a complementariedade (pensemose senón nas relacións de amizade) e isto, como apunta Rosso, débese a que este tipo de amor “ha sido el más regulado socialmente” (2016: 75).

A importancia social atribuída ao sexo, como desenvolven Mogrovejo e Rosso nos seus respectivos traballos, chega ao punto de colocalo como elemento esencial para a diferenciación e elaboración dunha tipoloxía de relacións. Un elemento, ademais, que situará a relación que conte con el no cume da categorización das relacións afectivas, dándolle un valor primario por enriba das relacións de amizade, familia ou veciñanza. Esta cuestión, vinculada á falta de convivencia social cos corpos, apenas colocados e expostos no ámbito do privado, posto

que se censura o espido, esixe que a intimidade corporal sexa compartida exclusivamente na intimidade da parella, único espazo que posibilitará o «acceso» duns corpos a outros.

Advírtese aquí unha lectura moralizante sobre o sexo que practicado con amor e cariño si resulta cómodo, comprensible, “limpo” e “fresquiño”. Polo contrario, de apostarmos por unha lectura plural o sexo pasaría a verse como un vicio, no sentido pexorativo da palabra, desprovisto de intimidade e afecto. Non se deixa espazo, como se pode observar, a unha concepción do sexo fóra dos marcos do sistema monógamo que engloba valores como a pertenza do corpo na lóxica da parella pechada, e imposible parece concibir os encontros desde a óptica da responsabilidade afectiva. Ben ao contrario, cáese na lóxica do todo ou nada.

En segundo lugar, analizarei o poemario *A cousa vermella* (2004), de Olga Novo, cuxa grande diferenza en relación coa recepción crítica de Modesto Fraga radica en que a voz enunciadora pasa de masculina a feminina xa que, polo demais, segue a vincularse automaticamente o sistema sexo-xénero da persoa creadora coa voz poética por ela creada. Non obstante, obsérvanse variacións por parte da crítica á hora de enfrontarse a poemarios asinados con nome de muller. Neste sentido, destaca a concepción da poesía erótica das mulleres como un todo, como un grupo único e homoxéneo que reúne a súa produción literaria nun mesmo caixón polo único feito de seren mulleres, unha valoración que en absoluto se dá con respecto á produción feita por homes en que cada obra se analiza e comenta de maneira individual.

A raíz das seguintes palabras de Teresa Seara podemos encadrar esta obra no grupo de voces poéticas femininas fortes que presentan un erotismo poderoso mais interpretado desde a heteronormatividade.

frente a la tendencia mayoritaria que oscila hacia la descripción del cuerpo de la amada, las autoras implican al yo en el acto erótico con todos los matices que caben a la hora de mostrar las emociones: perversidad y cierta egolatría en el sujeto lírico de *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998) de Yolanda Castaño, presencia de un entorno simbólico relacionado con el mar en *Epiderme de estío* (2001) de Lucía Novas o telurismo como forma de autodefinición erótica en *A cousa vermella* (2004) de Olga Novo, entre otros. (Seara 2004: 79)

Nesta liña, é interesante comentar que se o poemario *Animais, animais* (2001), de Juan

Abeleira, recibíuse no seu momento, por parte da crítica, como dirixido directamente a Olga Novo⁵, xa que se lembra de maneira reiterada que eran parella, non sorprende que sendo agora ela quen escribe, o receptor poético dos seus textos sexa automaticamente aceptado como masculino e que, como consecuencia, o homoerotismo nin se contemple. Ademais, noutro artigo dedicado exclusivamente a esta obra apunta Seara que: “(...) a carón dunha voz identificada como muller dítosa que vive o gozo da paixón, atopamos a busca dunha linguaxe que sexa quen de expresar o intenso vivir” (2005: 70), unha reflexión que expón nestoutro traballo en que fai unha valoración da poética erótica das mulleres desta xeración, como tamén realizou Nogueira (2011).

Héitor Mera, pola súa banda, evidencia que le nesta mesma liña cando enumera as persoas ás que considera que se dirixe a voz poética e apunta que: “(...) o amor carnal representado polo namorado; o pai; o avó e Vilarmao son presentados leve, pero intensamente...” (2004: 4). No entanto, máis adiante engade que “(...) o diálogo co amado faise impecable desde o punto de vista poético” (*Id.*). Nesta liña, chamamos a atención sobre a valoración que Mera realiza do amor cara a persoa namorada como “máis carnal” nunha vontade monógama coa que enfatizar que só con el mantén relacións sexuais e que, por tanto, trátase dunha relación máis íntima e paixonal. Este punto de vista resulta claramente sexo-centrista, posto que sitúa a relación de parella como a única coa que poder establecer unha relación sexual. Concédesele ao sexo un valor clasificatorio e de prestixio para diferenciar o rango duns vínculos fronte a outros nunha liña claramente monógama dos afectos provocada pola concepción piramidal

das relacións afectivas que sitúa na cúspide o amor de parella como o máis íntimo (aspecto co que se vincula o sexo) e relega as amizades, por exemplo, a un segundo plano. A centralidade outorgada ao sexo é unha cuestión sobre a que se ten reflexionado moito. Lann Hornscheidt, por exemplo, apunta o seguinte:

Cando se equipara co amor, o sexo convértese en proba de amor, en proba dunha relación que funciona. Se non hai «sexo», a relación está en crise, a relación carece de algo central. (...) Nas sociedades capitalistas, todo isto faise dentro de ideas heter@normativas e binarias unidas a imaxes que configuran poder mediante unha femineidade ou sedución feminina e unha masculinidade ou dominación masculina. (2022: 86)⁶

Paradoxalmente, o discurso poético de Novo valórase como transgresor e rupturista, como expoñente dun corpo desgarrado que sitúa en primeira liña, mais esta interpretación con consegue saír do sistema monógamo. A súa poesía, como a de tantas outras poetas, non se le desde o homoerotismo, nin se entende como expoñente doutras formas de entender o amor e/ou o sexo. Non se trata unicamente de cuestionar que se catalogue un poemario como heterótico/homoerótico, porque significaría continuar na dialéctica dos caixóns pechados e ríxidos. Ben ao contrario, debemos preguntarnos se podemos/debemos asumir que os desexos poetizados en cada obra responden forzosamente ao que tradicional e canonicamente se entende por desexo, sempre interpretado desde unha óptica monógama. Noutras palabras, mesmo se o desexo poetizado entra nos marcos da heterossexualidade, existen maneiras de vivir esta identidade fóra da norma e dentro das non-monogamias feministas⁷, posto que

⁵ Por unha banda, encontramos as seguintes consideracións de Vicente Araguas a reste respecto: “Eu distinguiría, digo, entre os *bestiarios* que abren e fechan o libro, que non están mal, que mesmo están ben, pero que non aportan nada novo (hai moito convencionalismo aquí, tamén para as definicións e os parentescos), e o momento cenital do libro que son os *poemas de amor animal*, tamén titulados *Olca*. Que Olca sexa Olga (Novo) —evidentemente éo— é o de menos” (Araguas 2001b: 4); e, por outra, vemos que tamén Arturo Casas personalizou en Olga Novo o ti-poético da obra de Abeleira: “Esta é unha poesía especulativa, si, na tradición da ironía romántica. Pero é así mesmo unha literatura transitiva, de tránsitos, unha poesía que se autocontempla e que na imaxe reflectida deixa ver outras pegadas e identidades, outras voces en compañía, como nun palimpsesto. A principal é a de Olga Novo, qué casualidade!, pero non é a única” (Casas 2011: 3).

⁶ Hornscheidt chega mesmo a propor o termo *acorporar* como un novo paradigma co que descentralizar o sexo dos vínculos e, así, escapar dos ditames que marca o sistema monógamo. Así, entende este concepto como “unha forma inclusiva corporal ou encarnada de entrar en conexión con persoas cando este vínculo é respectuoso, recíproco, de escoita activa e interactivo, e que se dá sobre todo no plano corporal de papel e con_tactar” (2022: 81).

⁷ O uso desta terminoloxía é intencionada. Malia que poida ser redundante, posto que as non-monogamias apenas deberían concibirse desde os feminismos, actualmente existen moitos discursos que a través de termos como o poliamor promoven unha monogamia despolitizada, en cadea; un consumo de corpos en que a responsabilidade afectiva e a pirámide relacional seguen a perpetuar os valores do sistema monógamo.

estas correntes procuran mudar as formas, non as cantidades. Como indica Chiapinni:

para vivir la disidencia amorosa, no es necesario tener más de una pareja simultáneamente, ni siquiera tener una pareja. Lo que es necesario es replantearse los mandatos sociales que rodean el mito de la pareja y el amor romántico, aventurarse a construir relaciones con basamentos no ya en estructuras opresoras, sino horizontales, igualitarias, libertarias (2016: 76).

O motivo polo que lanzamos esta reflexión débese a que a transgresión que presenta non se encontra unicamente na linguaxe empregada que, sen dúbida, resulta potente e rompedora, senón na maneira de se relacionar co ti, unha forma situada nas fronteiras e a cuxo recoñecemento nos axudan as non-monogamias feministas. O seguinte poema de Novo servirá de axuda para desenvolver esta reflexión.

Os teus ollos anuncian a folga indefinida
[dos obreiros
cando me dis amor que eu son exactamente
[igual ós meus
/poemas.

séntesme como a lousa para lavar no río
rural como as casas de pedra coma paredes
[de muíño mariña
/coma bateas.
as maiores proclamas conteñen un rumor
[de bicos máis
/profundos.

invernía.

a túa era sen dúbida a terra máis antiga da
[vella Europa.

popular coma unha arte tocarte é rebentar
[doces palabras
coma cordas de harpa:
e tés orgasmos que chegan arrastrándose
[coma bestas
/nocturnas.

con todo son coma contigo
falo desde dentro dun coiro de balea.
os meus beizos rompen nos acantilados
[igual que barcos
/cargados
de salitre.
ábreseme a carne
coma un mar partido polo medio

para que pases
e sabes
que cando metes a man acumulas escuma
e unha especie de vento furacanado
por dentro
sabes
toda por dentro estou como á intemperie.
(2004: 34)

Como se pode observar, a voz enunciadora deste texto aparece claramente marcada como feminina mais, polo contrario, descoñécese a identidade da voz receptora. Non obstante, aínda que a crítica recibe o seu erotismo como heterocentrado, de focalizar a atención nas imaxes que se recrean poderíase falar dese meter a man dentro e provocar unha intemperie, unha explosión acuática, como un acto sexual entre dúas mulleres, elementos normalmente tipificados por un amplo sector da crítica como figuras literarias que poetizan praceres lesbianos. Estamos a pensar non unicamente en casos da literatura galega, senón en poemarios doutros sistemas literarios como pode ser o uruguaio da man da poeta Cristina Peri Rossi:

de los elementos fundamentales, es el agua el que más le atrae y el que emplea de forma más prolífica para elaborar todo tipo de metáforas y simbologías, hasta el punto de convertirse en remanso de lo amoroso, como se presenta en los anteriores poemas, o en espacio para morir. (...) Por medio de la idea del agua que fluye, la poeta simboliza los fluidos femeninos, aquellos que son producto del placer en la amada. (Alayón 2017: 39)

En calquera caso, malia que o xogo sexual non fica claro entre quen se está a dar aparece unha figura clave, a da balea (“falo desde dentro dun coiro de balea”), recorrente entre as poetas galegas feministas cuxo obxectivo era o seguinte:

Autorrepresentadas como monstruosas mamíferas, ou en relación a elas, fan explícito que o corpo é a localización desde a que construír unha nova identidade e as manifestacións non hexemónicas do desexo; unha nova identidade que conxuga as identidades de xénero co feito de ubicarse nun imaxinario mariño que leva á reescritura do repertorio imaxinado da nación. (González 2005: 143)

A aparición da balea⁸ no poema de Novo ofrece pistas de que o poema pide unha lectura desde as non-monogamias feministas afastada da norma. Con todo, a recepción crítica desta obra non conseguiu romper coas fronteiras da hexemonogamia.

Así, malia que a crítica pode apoiarse en diferentes versos desta obra para xustificar a súa visión heteronormativa tales como “a miña única poética é a postura intelixente do teu pe-
ne” (2004: 108), enunciada desde un eu-poético-feminino en que claramente se mostra unha heterótica, tamén podemos centrar a nosa atención no texto: “Ás veces sucede que te sei de memoria” (2004: 40), incluído a seguir, en que a voz poética feminina fala dun amor pasado que asume como anecdótico, como froito dun momento. Porén, non se enuncia este amor desde a tristeza e expresa o seguinte sobre o ti-poético: “andas amando polo mundo coma un can sen dono”, deixando claro que non todos os amores teñen o deber de seren evolutivos, monógamos, perdurables no tempo.

Ás veces sucede que te sei de memoria
como sabe a borrasca o camiño da terra na
[que habito.

entón todo o meu corazón pode atravesarse
[a nado
ou a paso firme.

e ninguén sente o frío coma ti que entras a
[monte raso
porque en ti persiste a dureza do ábrego
e de tódolos ventos que proceden do norte.

andas amando polo mundo coma un can
[sen dono
por iso xamais fuches o dono das cadelas
que amas.

pasabas por aquí
e quixéchesme coma se desde sempre eu
fose o teu destino
e fóra o teu traballo levarme á fin da mar
[batida

aque sexas errante e non voltes ó páramo
[nunca

como sabe a borrasca o camiño da terra na
[que habito
ás veces sucede que te sei de memoria.
(2004: 40)

Como vemos, a voz poética parece asumir con total normalidade que moitas son as persoas que pasan por unha ao longo vida ocupando, cada unha delas, diferentes espazos, creando unha rede afectiva. Esta aprendizaxe parece estar moi clara para o eu-poético porque, lonxe de caer na melancolía, aplica unha ollada clara e obxectiva, se ben o ti-poético non a pon en práctica durante a súa relación cando di que a quixo “coma se desde sempre eu fose o teu destino”, caendo en discursos propios do amor romántico.

Xa que logo, por que desde a crítica literaria temos que impoñer un romántico carácter homoxeneizante? Na obra de Novo existe unha concepción do sexo e dos afectos feminista e non-monógama cunha voz poética que se define da seguinte maneira: “(...) eu son definitiva/madeira para as barcas nas que marches/ máis pedra que canteiras/ muller en bruto” (2004: 31). Trátase, xa que logo, dunha forma de expresar que ela é o seu principio e a súa fin, sen ser a metade de ninguén, ao mesmo tempo que se recoñece construída en rede ao sinalar as persoas que pasan pola súa vida como pezas que constitúen os barcos en que cada unha de nós navegamos soas e fortes, en bruto. Como aquel verso de Xohana Torres “EU TAMÉN NAVEGAR” (2004: 251), Novo converte as voces femininas dos seus textos en Penélopes que, montadas cada un no seu barco, ven moitos outros saír a navegar baixo as súas propias regras, uns barcos que construímos entre todes coíndo que sigan o seu curso de maneira responsable e independente.

3. O paraíso non-monógamo

Nesta sección analizarei dous poemarios considerados pola crítica literaria galega como transgresores, mais concibidos desde o marco que reforza o pensamento hexemónico. Noutras palabras, a seguir veremos como a considerada como expresión máis aberta, rompedora, plural e desprovista de tabús, xamais

⁸ Cabe dicir que a balea segue a ser unha figura presente na poesía de publicación máis recente como en *Diáspora do amor balea* (2018), de Andrea Nunes e María Rosendo, da que as autoras botan man para simbolizar amores vividos desde as non-monogamias feministas, desde corpos non-normativos e mesmo desde grafías do galego non normativas, xa que o libro está escrito tanto na normativa oficial como na reintegrada.

se vincula co erotismo gai ou lesbiano (menos aínda biserótica) por parte da crítica aínda cando, insisto, os textos si deixan lugar a esas interpretacións. Mostrarei, por tanto, como mesmo nun caso en que si se dá o paso de interpretar o ti como plural seguen sen se abrir as portas a unha lectura homoerótica.

Trátase, en primeiro lugar, de *Unha tempada no paraíso* (2010), de Claudio Rodríguez Fer, poeta situado no canon como un dos poetas galegos eróticos por excelencia e sempre interpretado desde un marco heteronormativo. Se ben se fala del como un escritor de poesía erótica rupturista, a recepción do seu discurso erótico nunca conseguiu escapar da heterossexualidade. Este erotismo máis plural, aínda que igualmente afincado na mirada heterocentrada, encóntrase reflectido no estudo introdutorio de Olga Novo en que analiza con profundidade o discurso poético do escritor, sobre cuxa erótica apunta o seguinte:

A dedicatoria⁹ que abre esta tempada no paraíso contén pois tódolos estratos da unión libre pacientemente construída en irredutible independencia radical, pero no centrífugo movemento desestabilizador de todo esencialismo imprime agora á unión libre a plural apertura ás multi-formes unións, acollidas sen modelo nin norma con sabio relativismo amoroso. Pois Eros non é un, as unións sono todas. Por iso este paraíso son moitos paraísos a un tempo, tantos como unións posibles, como vidas amadas, como harmonías creadas polo azar necesario. A unión libre serao só na expansión infinita dun verdadeiro paraíso de persoas. (2010: 14)

Para alén disto último, máis adiante engade: “(...) na nova época do paraíso erótico a organicidade extrema do corpo devén materia tripla da verdade humana” (2010: 15). No entanto, malia esta pluralidade sexual e erótica que Novo presenta neste seu estudo cando lemos “(...) e así o verdadeiro coñecemento transmitido por ofrenda amorosa é unha apoteose sen deus pero con deusas” (2010: 16), enfrontámonos, máis unha vez, unha visión da sexualidade que non consegue escapar dos lindes da heterossexualidade, mesmo cando a lectura realizada se considera do máis transgresora e aberta, demostrando que as realidades LGTBIQ+ non se contemplan desde a naturalidade e reforzando a sexualidade hexemónica.

Resulta moi revelador que aínda que se rompa coa monogamia e aparezan outros corpos a dialéctica continúa a ser dos opostos e nunca a dos iguais, a pesar de se presentaren textos como os seguintes:

ELAS

Contigo
ámoas máis
e a ti con elas.
(2010: 43)

UN

Ás veces
para ser un,
cómpre ser tres.
(2010: 46)

IGUAIS

Praceres iguais
en corpos desiguais.
(2010: 46)

APOTEOSE

Xuntos coñecemos
soamente a apoteose.
(2010: 50)

A mensaxe que estes textos transmiten no tocante ao erotismo escapa da norma hetero e mesmo homonormativa se se aplica outra ollada lectora. Noutras palabras, nestes poemas existe unha visión que escapa do sistema monógamo e da influencia que a figura autorial provoca na súa recepción, o cal dá como resultado unha lectura situada nas marxes desde diferentes fórmulas. En primeiro lugar, “ELAS” podería ser un perfecto exemplo da posta en práctica dese rizoma co que escapar de concepcións afectivas xerárquicas que Vassallo expón no seu traballo (2018). Esa mensaxe encontrámola ao ler que o eu-poético aínda quere máis os seus vínculos cando sabe que entre eles todo está ben, porque en rede, xuntas, funcionarán mellor, sen facer etiquetas distintivas que prioricen uns suxeitos por enriba doutros: o tal metamor, ou a compersión da que fala, por exemplo, Tristan Taormino (2015: 87). Por outra banda, a riqueza aumenta ao se descoñecer a identidade desde a que se enuncia a voz e, perante unha mensaxe como

⁹ A dedicatoria á que se refire é “Ás unións libres” que inaugura a obra.

esta, a ambigüidade, canto ao xénero se refire, só consegue enriquecer o texto.

En segundo lugar, en “UN” a rede afectiva redúcese e pasamos a falar dunha tríade, mais que consegue romper coa concepción monógama do amor, da parella, do dúo, e asume con normalidade que para asumirse non hai que pasar pola monogamia forzosamente. Trátase, en reusmo, dunha maneira de expresar o proceso de autoconecemento dunhe mesmo, deixando de lado a censura que moitas veces se aplica sobre os propios sentimentos por culpa dunha cultura xudeu-cristiá que tan ben transmitiu o sentimento da culpa que se debe sentir cando non se actúa segundo os seus ditames. Este sentimento de culpa, ademais, crea o sentimento de que, de non seguir as indicacións do sistema monógamo apenas se conseguirá a infelicidade.

Dicha infelicidad se orienta hacia aquellas personas que no viven conforme a las ideas correctas. Las personas son infelices porque no somos lo que ellas quieren que seamos. Esto significa que podemos ser infelices por el mero hecho de no ser lo que las demás personas desean que seamos, aun cuando por nuestra parte no queremos ser eso que ellas desean que seamos. (Ahmed 2019: 204)

Aínda máis, a mesma Ahmed apunta tamén que “(...) la felicidad del mundo heterosexual es una forma de injusticia” (2019: 205). Non obstante, coas relecturas ofrecidas para estes poemas atrás quedarían as visións do amor verdadeiro ou da complementariedade que encontrabamos na recepción de poemarios anteriormente estudados fronte a unha aposta diversa e consciente dunha vida en rede asumindo que as persoas suman, non restan, e que outros paradigmas existen fóra do concepto canónico de felicidade.

En terceiro lugar, sobre o poema “IGUAIS”, se ben a crítica parece querer asumir esta desigualdade no que ao sistema sexo-xénero se refire, perpetuando unha lectura de opostos que implicaría un desexo heterosexual, propoño restar importancia á identidade sexual expresada neste poema e enfocar a lectura deste poema desde o activismo gordo defendido por autoras como Magdalena Piñeyro (2016,

2019), Virgie Tovar (2018) ou Mara Jiménez (2022) en cuxos traballos demostran como a gordofobia é un problema social que atravesada todos os eidos da vida e como o seu discurso provoca a marxinação e exclusión duns corpos considerados como socialmente inaceptables por desiguais¹⁰. En cuarto e último lugar, encontramos en “APOTEOSE” un texto de claro matiz homoerótico en que se expresa a plenitude, o culme sexual que os suxeitos protagonistas, non sabemos cantos e iso non debería importar, acadan ao se uniren.

En resumo, neste poemario encontramos unha pluralidade de voces e situacións eróticas do máis dispares que demostran o xogo que supón saltar dun poema a outro no tocante á expresión sexual poetizada. Deste xeito, non unicamente en poemarios como este, en que o xogo sexual plural se manifesta tan especificamente, resulta posible ler desta maneira. Tórnase limitador e reducionista, por tanto, ler de maneira heterosexual, aínda que for promiscua, e considerar que nesta obra unicamente aparecen unhas “deusas”, tal como Novo comenta no prólogo. Ben ao contrario, sería interesante situar nas marxes do canon heteronormativo o “paraíso de persoas” que ela mesma mencionaba.

Na liña do exposto en relación á recepción crítica da obra de Rodríguez Fer, outro moi bo exemplo será *Entre dunas* (2000), de Paula Lemos e Marga do Val. A ambigüidade erótica que presenta este poemario tratouse desde un punto de vista morboso, aspecto que constata a visión heterocentrada mesmo cando se pluraliza o desexo. Como veremos, exprésase con especial énfase o descoñecemento do público lector sobre o ti-poético, cuestión máis que simbólica xa que o erotismo do poemario lido desde unha heterosexualidade non-monógama asinado por un nome masculino tamén se cataloga de plural e transgresor, mais sen poñer en dúbida a súa heterosexualidade.

Porén, a actitude perante a falta de información do receptor poético do seguinte caso non será igual xa que se vai cuestionar, por vez primeira, o sistema sexo-xénero do ti e quizais, xa que non semella unha cuestión azarosa, esta hipótese emerxa debido a que son dúas mulleres as que asinan a obra. A ollada estimulante,

¹⁰ Os corpos gordos apenas existen na literatura galega. É de rigor, por tanto, mencionar o poema “O talle 50” pertencente a *Todas as mulleres que fun* (2011), de Andrea Nunes Brións, en que a voz poética conta a súa experiencia na visita a tendas de roupa.

provocadora, que suscita na crítica este descoñecemento cando hai unha voz enunciativa feminina esconde unha mirada á que lle interesa recrear a atractiva imaxe dunha muller fogosa ao servizo dos homes e á que non lle importa experimentar como e con quen sexa. Esta curiosidade encontrámola nas palabras do prologoista, Giovanni Casertano, quen se confesa:

buscando identificar (por veces, prisioneiro no xogo, ilusionándome por selo) ese «ti», «tu», a quen as dúas se refiren. (...) A ausencia xoga un papel fundamental nesta poesía. A ausencia do «ti», «tu» (¿Home? ¿Muller? ¿Eu? ¿Quen?) é forte, aínda cando semella negada, nos versos máis carnaís e nos máis sutís, nos versos que deseñan realista ou metafóricamente o acto sexual. (2000: 7)

Trátase dun dos poucos exemplos existentes en toda a primeira década do presente século en que a crítica se cuestiona a identidade do tipo poético, malia seguir a facelo desde a singularidade e non desde a diversidade. Tal como se pode observar, dubídase se o ti é home ou muller, mais asúmese que só unha desas posibilidades existe. Noutras palabras, a bisexualidade xamais se valora como posibilidade. Con todo, a posta en dúbida de se as relacións poetizadas son ou non lesbianas non é en absoluto casual cando asina unha muller, algo que, como vimos, non acontecía na obra de Rodríguez Fer, por exemplo. En calquera caso, Casertano traduce os nomes que aparecen na capa do libro nunha identidade feminina do eu-poético, ao igual que o fai o *Informe de literatura* do Ramón Piñeiro ao definir o erotismo desta obra como “feminino e feminista” (2000: 316).

Malia que a lectura de Casertano representa unha das poucas excepcións nesta primeira década do século XXI canto á problematización da sexualidade poética se refire, esta lectura resúltalle posible debido á novidade que supón ler un poemario erótico escrito entre dúas mulleres. Isto último, unido a que o erotismo devén un dos temas protagonistas de entre os que o poemario presenta e que a libertinaxe e sexualidade fican en todo momento expostas, provoca que a crítica pase a cuestionarse a

identidade do ti, mais sen deixar de lado, máis unha vez, que só existe unha única identidade do eu e que está vinculada ao sistema sexo-xénero dos nomes que aparecen na capa do libro.

Xustamente o feito de un libro erótico destas características estar escrito a catro mans fai sospeitar que a lectura plural que o prologoista elabora non sexa froito dunha lectura transgresora e non-biográfica, senón o resultado da curiosidade, do morbo, que suscita saber que dúas son as mulleres que se xuntaron a escribir poemas desta temática. Por que senón, xustamente neste caso, a pluralidade sexual con respecto á identidade do ti-poético entra en xogo para a crítica e, ao contrario, xamais se cuestiona en poemarios como os estudados até o momento?

Montserrat Bascoy Lamelas reflexiona e fai especial fincapé na pluralidade das voces enunciativas nas críticas que lle dedica á obra, tanto en *Galicien Magazin* (2001b) como en *A Nosa Terra* (2001a): “Neste poemario son dúas amigas as que dialogan” (2001a: 71); “Os poemas de *Entre dunas* son resultado dunha amizade e dun diálogo que se foi establecendo entre as poetas” (2001b: 24). Ademais, vai utilizar esta cuestión para xustificar a súa lectura plural do eu-poético-enunciativo, mais sen escapar do sistema sexo-xénero das autoras. Con todo, varios son os asuntos que quero analizar a partir das súas palabras, xa que estas dúas recensións, malia seren practicamente idénticas, presentan pequenas diferenzas entre si con respecto á interpretación do erotismo poetizado que considero relevante puntualizar.

Na primeira das recensións comenta o poema final da obra de maneira abertamente biográfica para alén de realizar, aparentemente, unha interpretación lesbiana: “O amor entre mulleres, o nacemento da muller e a loubanza á nai son os eixos desta carta final, que recolle recordos das vivencias persoais da escritora” (2001a: 72). No entanto, se semellaba representar un dos poucos poemarios galegos lidos en chave lesbiana, máis adiante ocúltase este amor a través do tópico da amizade¹¹ entre as mulleres, argumento que historicamente serviu para negar o lesbianismo: “Tamén é o

¹¹ O poemario *Desde Arcadia para Govinda* (2001), de Charo Pita, tamén recibiu comentarios que o definían como unha “relación de afectividade entre dous suxeitos líricos femininos” (VV.AA. 2001: 660) tal como se pode ler na sinopse que recolle o *Informe de literatura* do CRPIH; ou aínda máis biográficos como este: “Unha Charo Pita convertida en Moraima –nome literario do que a autora gosta– respostaba por carta a unha amiga que se facía chamar Govinda con poemas que logo formarían parte do libro” (Vidal 2001: 31).

amor entre elas, as amigas, e as outras mulleres, o que enche, os textos” (2001a: 72). Como apunta Reimóndez “As lesbianas representan tradicionalmente para o heteropatriarcado unha ameaza que cómpre neutralizar mediante o silencio e o estereotipo” (2018: 95). Por este motivo, visibilizar relacións entre mulleres, mesmo nos casos en que non resultan «obvios» a causa dunha ollada lectora heterosexual, resulta indispensable para inscribir estas experiencias na historia e darlles o espazo que merecen.

Cómpre lembrar aquí que os textos que se lenden desde unha óptica heterosexual con elevada frecuencia non conteñen encontros sexuais ou amorosos explícitos (sobre todo se nos retrotraemos un chisco no tempo, onde as convencións sobre a conveniencia ou non de narrar a sexualidade estaban suxeitas a cuestións mesmo de tipo legal e censor importantes). Faise vital, xa que logo, abrir o abano de interpretacións para que as lesbianas poidamos atoparnos nos textos que amosen relacións entre mulleres que saen das expectativas dadas. Pola contra, cómpre nese proceso non esquecer a inscrición das experiencias sexuais e amorosas específicas entre as mulleres como unha forma de inscribirse na historia literaria e de producir imaxes que visibilicen a existencia das lesbianas. (2018: 100)

Lonxe, por tanto, de se tratar dunha lectura plural en chave lesbiana ou bisexual desta obra, Bascoy Lamelas interpreta todos os sentimentos e afectos poetizados na obra arredor dunha única persoa, o amado, nunha liña heterocentrada e monógama.

O recordo e a reflexión convértese en materia que enche o baleiro provocado pola ausencia. ¿A ausencia do amado? Si, en parte. Quen media agora entre a poeta e o outro é o corpo, o papel no que ler unha nova linguaxe. O corpo da poeta aliméntase das sensacións que o amado deixou impregnadas nel e o erótico-sexual adquire un papel relevante no poemario. (...) O namorado ausente representa o amor recuperado do pasado que está ancorado na memoria e vai alimentar intres do presente. (2001a: 72)

Xa que logo, unha pregunta inevitable que xurdirá será por que este poemario figura na mesma sección que *Unha tempada no paraíso* (2010) xa que, se ben a lectura de Casertano coincide, a de Bascoy afástase por completo. No entanto, como xa indiquei, dúas son as razóns que esta crítica asinou e na segunda delas expón unha interpretación que nada ten que ver coa que veño de expoñer senón que,

ao contrario, achégase á de Casertano, a quen directamente alude:

Se lemos atentamente o prólogo decatáronos de que a temática da soedade e da ausencia son dous elementos centrais do poemario. Podemos percorrer así todo o libro e rastrear a figura afastada do(s) namorado(s) ou namorada(s), do amigo das cantigas medievas, que xa non está entre os brazos das poetas, que pertence unicamente ao seu pasado (2001b: 24).

Ábrese aquí a posibilidade dunha lectura pluri-afectiva coa que, a pesar de a interpretación do eu-poético ser inamovible, poder valorar, por vez primeira, a posibilidade de ler en chave gai, lesbiana, bisexual e/ou heterosexual.

No entanto, e como xa acontecía nas outras obras até agora expostas, non se supera a asociación da voz poética enunciativa co sistema sexo-xénero da autoría. Ademais, o descoñecemento sobre a identidade nun poema como o seguinte, cuxo título é “Orgasmo”, consegue que a ambigüidade deveña interesante.

Non quero ás veces case nunca contigo
Discursos comprimidos
Quero que pouses a túa man entre as miñas
[pernas e

/ remoas

Saberte novo
Abandonarme pensar en min
Esquecerte mentres treme
Tan ben con tanto aquel
A túa man
E logo a boca
E logo non me pidas nada

Porque esta vez estou contente
De terte perto
Para mirar a túa envexa
Do meu desexo
Do meu pracer
Agora cala
Non digas nada
Que cada hora é un día novo
Xa estou contigo
Remexo eu
Sábenme a nubes
E son moi moles e van voar
Aquí hai restos de pementa.
(2000: 23)

Neste texto coñécese a identidade do ti con ese “saberte novo”, mais descoñécese a do eu-poético debido ao feito de as autoras botaren

man da norma reintegrada para o adxectivo “contente” co que conseguen manter a ambigüidade. En calquera caso, existe un encontro erótico desprovisto de todo romanticismo desde esa primeira confesión de o eu case nunca querer encontrarse co ti, até o verso “e logo non me pidas nada” que presenta un eu empoderado que non quere romantizar o feito de ter un encontro sexual con alguén. Unha espontaneidade, ademais, que reforza a idea de poder concibir cada texto como un encontro sexual diferente, tanto no referente á persoa coa que se encontra, como ao tipo de identidade de cada unha delas.

Para alén disto último, a única marca do eu como feminino encóntrase no poema “ARROLÁBASME coa lingua” (2000: 28), en concreto no seu sétimo verso, sen descubrir en ningún momento, iso si, a identidade da voz receptora.

(...)
 Íspome toda
 E núa son
 Quen queres que che cante
 Cancións de berce
 Para durmires
 Nun ventre que non é novo.
 (2000: 28)

Porén, non existiría motivo ningún polo que asumir que a voz á que este eu-feminino se dirixe é a mesmo do texto anterior. De feito, se atendermos ao título desta obra sería interesante unha relectura do complexo dunar como un típico escenario de *cruising* onde diferentes corpos pasan e se encontran os uns cos outros de maneira eventual, casual, despoñado de todo tipo de amor romántico.

4. Romper cancelas

Xa agora atinxe tratar a problematización dun aspecto xa adiantado na introdución deste traballo: os masculinos plurais. *Rúa da cancela* (2010), de Eli Ríos e Eduardo Estévez, recibíuse desde o homoerotismo, o que significa que os masculinos plurais que neles encontraremos resultaron ser indubidablemente expoñentes dunha relación gai a ollos da crítica. Ábrese agora o grande debate sobre cales son os elementos que motivan a interpretación de maneira tan arbitraria dos masculinos plurais como inclusivos ou non. Neste sentido, observamos unha forza homonormativizadora que esencializa as identidades e recibe todo o producido por unha persoa gai única e exclusivamente a partir da súa

identidade sexual. A este respecto, Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras comentan o seguinte:

las exclusiones en que se fundamentan las posiciones-artista deslegitiman como productores de arte a todos aquellos sujetos que no son conceptualizados como corporal o culturalmente transparentes, es decir, que no pueden acceder al estatuto de “autor de la obra”, representante de su “poder singular”, porque su ligazón al cuerpo o a la colectividad los sitúa del lado de la (re)producción material o simbólica (...). (Será) el portavoz del colectivo al que pertenece, de sus inscripciones corporales o culturales, que es incapaz de trascender. (2015: 22)

Para alén disto último, esta ollada homonormativa condiciona a recepción destas obras ao tentar insuflar un aire de *normalidade* e aceptación deste tipo de repertorios por parte dun canon literario heteronormativo que precisa recoñecer e catalogar este tipo de discursos co obxectivo de reforzar a súa hexemonía a través do control destes repertorios que se enuncian como *outros*.

Doutra parte, non habería que pasar por alto a asociación que comunmente se establece do homoerotismo como sinónimo de poesía gai, o que explica que conte cunha maior visibilidade e presenza no sistema literario galego que a poesía lesbiana. Así, da mesma maneira que o termo erotismo adoita ser sinónimo de heterótica, o homoerotismo remata por equivaler, con moita frecuencia, a poesía gai. Xa que logo, o lesbianismo sofre unha dupla invisibilización.

Ao igual que a obra de Paula Lemos e Marga do Val, este poemario de Ríos e Estévez tamén foi escrito a catro mans. Non obstante, neste caso xa non son dúas as mulleres que asinan a obra, senón unha muller e un home, e críticos como Ramón Nicolás interpretárona como gai:

Os dous conflúen aquí (Eli Ríos e Eduardo Estévez) para incorporar, se se pode dicir orixinalmente, discursos procedentes de diversas fontes que afondan na temática amorosa, ancorándose nos mares dun erotismo acubillado nunha expresión directa e sen ambaxes, para construír un diálogo do coñecemento vital e carnal de dous personaxes masculinos, a través do encontro, do desexo e da procura. (2010: s.p.)

Como se pode apreciar nas súas palabras, o erotismo asúmese e preséntase como o protagonista indiscutible deste poemario, mais desde a necesidade de o ligar ao sentimento amoroso, unha cuestión que tamén encontramos nas breves palabras que Armando Requeixo lle

brindou a este mesmo libro e en que se advirte, de novo, a vinculación sexo-amor que neste caso remonta ao primeiro encontro sexual, á primeira noite que os dous suxeitos protagonistas comparten.

O medio cento de páxinas escritas a catro mans por Ríos e Estévez trazan a precisa xeografía dunha historia amatoria que agroma nos instintos e remata no éxtase. É unha viaxe iniciática de (auto)recoñecemento a través do Eros, nun diálogo a dúas bandas onde os textos de prosa poética alternan con poemas de verso curto e abrupto. (*Rúa da cancela*) explora a densidade da pel, o fascinio das pulsións entre os rochedos marítimos e o amor que, superada a barreira do galanteo tabernario, remata derramándose en fluídos nas persianas do mencer. (2012: s.p.)

Porén, ambas as dúas lecturas ocultan a pluralidade sexual do poemario. A obra combina, dunha banda, textos poéticos escritos en terceira persoa, o que supón un punto de vista alleo e descoñecido sobre os diferentes encontros sexuais que se presentan; e, doutra, textos prosaicos escritos en primeira persoa, mais descoñecendo a voz que fala en cada unha das intervencións. Uns e outros textos van intercalarse ao longo do poemario nunha confusión coral e identitaria que fornece a temática erótica de grande atractivo para o público lector. O descoñecemento sobre quen fala en cada texto prosaico resulta moi interesante para comprender a natureza complexa dos textos. Se ben podemos distinguir que dous son os protagonistas principais, *g* e *l*¹², a quen a crítica sinala como únicos, que acontece con *x*¹³?; e con ese “outro corpo” co que *g* e *l* forman un trío unha noite? Por que a ocultación doutros tipos de relacións dentro desta obra? Por que asumir que só *g* ou *l* son os que se expresan nos textos prosaicos? Cómpre analizar, por tanto, caso por caso.

O seguinte texto sería o primeiro que rompe coa suposta monogamia que *g* e *l* manteñen. Como se poderá ver, tres serían os homes que van ao baño do bar en que se encontran: *g*, *l* e “o intruso”.

un outro corpo
distrae
o equilibrio

inicia acción simultánea e *g*
observa

beizos
imprevistos
entreabertos entre-
pernas

o intruso aceite roza
o vaqueiro de *l*
e o sinal fai
efecto

o traxecto

dende expectante
distancia

énchese de perfumes
pingas a esvarar
nos cristais
opacos

os dedos nos
dedos nas costas son
guía e
presaxio

ábrese a porta
e a luz dos azulexos
azul e espállase
polos rostros
próximos e
desaparece

tres corpos están
dentro

pechan a porta.
(2010: 22)

A raíz das palabras de Nicolás e Requeixo sería interesante reflexionar sobre como a crítica recibe, neste caso en concreto, eses “tres corpos” protagonistas. Só realizando un proceso moi atento de lectura o público lector “descubrirá” as identidades de *g* e *l*, posto que anecdóticas son as veces que as súas voces aparecen con

¹² Así aparecen os nomes dos protagonistas da obra. Favorécese, por tanto, a ambigüidade e o xogo de confusión identitaria.

¹³ Este terceiro personaxe, como vemos, aparece da mesma maneira. En ningún momento imos encontrar nomes completos.

marca de xénero. De feito, até a páxina 17 non lemos unha “erección” con respecto a *l* e só na páxina 26 descubrimos a primeira marca con respecto a *g*: “silencioso”. Este asunto viría a confirmar o verdadeiro esforzo que o público lector fai para descubrir quen son as voces que falan e que tipo de relación manteñen, co obxectivo de etiquetalas e ordenalas segundo unha ollada non só heteronormativa, senón tamén transexluínte porque, acaso só os homes teñen ereccións?

Para alén disto último, este xeito de ler reduciría en certa medida o xogo ambiguo que se pretendía conseguir co feito de non usar nomes propios e de apenas marcar as voces. No entanto, a crítica esfórzase en catalogar e dar sentido ao erotismo exposto para enmarcalo dentro do catálogo social das relacións sexuais que xa coñece. A forza hetero-homo-monógama consegue, por tanto, que perante a falta de información sobre as identidades sexuais das voces poéticas, toda a atención recaia unicamente niso e se perdan moitos outros detalles, igual ou máis relevantes, do conxunto da obra. Como apunta Weia Reinboud a seguir, a importancia atribuída ao sexo sobredimensionase na nosa cultura como resultado dun sistema heteropatriarcal que, lonxe de poder permitirse a licenza de non prestar atención a estas cuestións, precisa controlar os corpos e as prácticas para que a súa hexemonía non se vexa desestabilizada.

Je ne pense pas à l’abstinence ou au célibat, mais au désintéret, à l’indifférence, c’est-à-dire au fait de considérer tout intérêt pour ce domaine comme étant sans importance. Dans un roman, personne ne décrira en détail la mastication d’une pizza, même s’il s’agit d’une pizza incroyablement bonne, alors pourquoi le faire quand ça concerne une bonne partie de baise? Il me semble que dans cette culture du moins, mais probablement dans la majorité des cultures, le domaine de la sexualité reçoit parmi les adultes une overdose d’attention, et je me demande ce qui se cache derrière cette attention. (1997: 128)

Máis adiante, podemos ler o seguinte nun dos poemas escritos nunha primeira persoa da cal se descoñece a identidade mais que, en calquera caso, deixa clara a vontade de se abrir a un trío especificando, ademais, que non lle importa a identidade desa terceira persoa: “contactos na area. non follamos e propós sexo ou un trío de tres. sexo: anal e vaxinal? penetrándonos pero a través do sentir da rapaza da praia. córrome a canda ti” (2010: 31). A seguir, o poema abre da seguinte maneira:

deixarse tocar
nos mapas doutro nome

xogo de máscaras
coas pezas dispostas
no taboleiro visíbel

estar simultáneos
no corpo finísimo
translúcido

baleirarse

volver morrer
unha vez e outra
na expectativa

verse morrer
no brillo dos ollos
ver nos ollos
reflectida
a propia morte

extremo extático

deixarse caer

na procura de aire
para a próxima
xogada.

(2010: 32)

Con todo, o interesante desta historia remata co seguinte texto, de novo en prosa: “contactos nas rochas. non subimos os pantalóns e bebemos tequila ou un jose cuervo. x: marchou? Relaxándonos aos poucos pero sen tragar o fume. esvaezo no pracer” (2010: 33). A partir do anteriormente citado podemos supor que esa terceira persoa da praia foi *x* de quen non se dá máis detalles, o que implica que, finalmente, descoñecemos o seu sistema sexoxénero e non sabemos de que tipo de trío se tratou.

Se ben se asume que os protagonistas de cada poema son sempre *g* e *l*, descoñecemos por completo as persoas protagonistas deste poema. Apenas contamos coa referencia de “estar simultáneos/ no corpo finísimo/ translúcido” que, en calquera caso, segue sen confirmar se son *g* e *l*, de novo, os protagonistas, xa que tendo en conta o modus operandi da crítica literaria, podería tratarse de dous homes (diferentes, segundo este traballo) ou de un home e unha muller, tal como se interpretaría no caso do poemario estar asinado por un nome de muller ou por un home non recoñecido como gai.

Para alén disto último, cómpre remitir a estes textos en que unha non-monogamia se manifesta de maneira clara e directa que a crítica invisibilizou como consecuencia da ollada monógama. Nesta liña, o poemario non só mostra vínculos-outros, redes afectivas-outras, senón que cuestiona as identidades sexuais ao desmontar o automatismo do público e a súa asunción de que se *g* e *l* son gais a súa relación unicamente se abrirá a sumar homes ao binomio. Ben ao contrario, *Rúa da cancela* (2010), a través do xogo da ausencia de nomes e marcas de xénero, introduce no centro do debate a maneira de concibir o sistema identitario, amoroso e sexual actual.

Xa por rematar, gustaríame aludir brevemente ao prólogo asinado por María do Cebreiro Rábade Villar, quen a pesar de non apuntar nada con respecto ao tipo de relación que manteñen as voces presenta unha idea relevante en relación con este traballo.

Debemos a Susan Sontag a intuición de que a literatura erótica é menos debedora do realismo que da literatura fantástica. Como en todas as sentencias agudas, hai nela algo de mentireiro. Porque se, como acontece neste libro, conseguimos insertar o real na fantasía, non sería a poesía erótica o xénero máis realista de todos? Sen dúbida, sempre hai que pagar un prezo pola conversión do corpo en texto. A pura presenza acaba por matar aquilo que, co seu talento para a metáfora, Walter Benjamin denominara “aura”. Esa “impresión de afastamento”, que os corpos deixan en nós unicamente cando parten, non pertence, definitivamente, á literatura erótica. (2010: 8)

Curiosamente, a reflexión que ofrece canto ao grao máis ou menos realista que a poesía erótica contén con respecto ao grao de fantasía remata poñéndoa en relación co prezo que hai que pagar pola conversión do corpo ao texto. Con isto último intúese que Rábade Villar fai referencia a que no proceso de transformación do real ao ficcional, da fantasía, do literario, cando se traballa o corpo, o erotismo, o desexo, sempre queda algunha pegada *real* do eu-empírico. Porén, unha proposta deste tipo levanta a seguinte inqueda: como se analiza esa suposta pegada que o corpo-eu deixa?

Como vimos até o de agora, esa suposta realidade, esa influencia que a crítica intúe que desenvolve a figura autorial ten que ver, á súa vez, cunha verdade construída e asumida como natural pola sociedade sobre o que as relacións afectivas e sexuais son, ou deberían ser, como tamén a propia identidade *real* que se asume

encarna esta figura autorial. Partindo de que a división binaria dos corpos, asentada ao tempo sobre a base do pensamento heterosexual, non é en absoluto natural senón construída, esa noción de *realidade* ou *verdade* mostrada no corpo devén máis que cuestionable. Noutras palabras, como sinalar a pegada cando non hai unha *verdade* como elemento distintivo? Xa que logo, este tipo de dinámicas lectoras o único que producen son interpretacións forzadas sobre as relacións eróticas poetizadas polo único motivo de querer manteren unha coherencia e relación directa entre os preconceptos existentes sobre a figura autorial e aqueles da figura ficcional equivalente.

Como se puido comprobar, a interpretación dos masculinos plurais muda de maneira radical segundo o caso. En *Rúa da cancela* (2010), por exemplo, o homoerotismo gai vén condicionado polo clima ambiguo que o poemario presenta. Porén, e non de maneira casual, cando se «descobre» como homoerótico a crítica apenas vai conseguir interpretar os diversos encontros sexuais que teñen lugar dentro dese marco. Máis unha vez, por tanto, evidénciase a incapacidade por parte do sector da crítica literaria de se abrir á fluidez das identidades e prácticas sexuais e de recibir cada texto como presentador de desexos diferentes os uns dos outros.

5. A outra cara da normalidade

Seguindo a reflexión teórica que Fuss propón no seu artigo “Inside/Out” (1991), a recepción crítica que recibiu o seguinte poemario suporía o recoñecemento desde o adentro, desde o canon hetero-homo-normativo, dun afora, dunha diversidade sexual que o canon sinala como límite e periferia do adentro, como fórmula de autoafirmación e afianzamento da súa hexemonía.

Lo homo en relación con lo hetero, de la misma forma que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para constituir la frontera como tal (Fuss 1999: 116).

Noutras palabras, a lectura que se deu sobre o poemario escollido, *Fálame* (2003), de Antón Lopo, podería ser do máis plural e transgresora, mais lendo con pormenor obsérvase que nomea e identifica a excepción, o diverso, desde a lexitimidade do adentro.

Esta obra presenta, como moi ben apuntou Penélope Pedreira, un “coro de voces” e todo un “elenco de personaxes” (2003: 12). Non obstante, a localización de dita polifonía apenas a sitúa do lado do receptor poético xa que, segundo o seu punto de vista, “escoitamos unha voz en primeira persoa «falando» cun coro de voces procedentes de diversas fontes” (Pedreira 2003: 12). Porén, aínda que semella que máis adiante Pedreira muda a súa opinión cando apunta que “a través destas conversas mantidas con seus seres queridos, imos coñecendo e perfilando os límites do «eu», ou dos diversos «eus» que van aparecendo na interacción cos interlocutores” (*Id.*), en realidade está a reflexionar sobre as diferentes caras que, considera, ten o eu-poético que interpreta como multifacético, mais único. Continúa a necesidade innata, inconsciente e automática, máis unha vez, de entender a voz poética en primeira persoa como reflexo ficcional do eu-empírico e a dificultade de desvincularse del.

Sexa como for, *Fálame* presenta conversas telefónicas, mensaxes de texto ou correos electrónicos que, na liña que defende este traballo, diferentes personaxes se deixan e envían entre si e, por tanto, isto significará que teñen lugar todo tipo de encontros sexuais. Destaca a presenza de un personaxe masculino sobre o que se fala en feminino no marco, ademais, dunha relación gai.

AS TROITAS

Íao buscar no meu coche
 e nos 95 quilómetros que nos separaban,
 cruzando Pontevedra, O Seixo e Bueu,
 [ningún semáforo se poñía
 [en vermello
 e eu non precisaba reducir, nin baixar de
 [oitenta,
 nin tocar o freo, nin temer os axentes de
 [tráfico,
 porque os axentes me vían e me saudaban
 ou me pedían que parase uns segundos no
 [arcén
 para preguntarme polo meu cuñado
 e polo capitán Iglesias
 e polas miudanzas de Valdemoro
 que Iago contaba no xantar da familia.

Collía o coche
 e todos os semáforos estaban en verde.
 Chegaba onde il e bicábao
 e durmíamos a noite enteira a boca dun
 [na boca doutro,
 como troitas presas polas arganas ó cinto

[dun pescador.
 a calor interna do seu corpo ascende cara ás
 [farolas
 como a auga cae no inverno polas torrentes.

Está preso nun rebumbio de pensamentos
 [tormentosos:
 séntese unha nena fresca e inxenua,
 de novo virxe e sen mácula,
 linda, moi linda.
 Tan boba...
 (2003: 13)

Esta analoxía en feminino, este tí sobre o que fala a voz enunciativa que se sente “unha nena fresca e inxenua”, trátase dunha construción que o eu-poético emprega para facernos saber como se sente o seu amante. Impera, por tanto, a maneira de querer expresar un sentimento e, por tanto, non existe motivo polo cal o elemento común entre a primeira parte da analoxía e a segunda teña que ser a identidade sexual como significante primeiro a partir do que interpreta. Noutras palabras, este poema representa, por tanto, un bo exemplo de como as analoxías poden construírse combinando sistemas sexoxéneros diferentes posto que debe primar o concepto, a mensaxe poética, por enriba do(s) suxeito(s) que o(s) encarna(n).

Para alén disto, o poema fornece a posibilidade de ler en chave trans. Non obstante, o obxectivo consiste en traballar o imaxinario e a ollada lectora para gañar consciencia de que a considerada como outredade, dentro da cal se pode encontrar a realidade trans, non existe unicamente cando se mostra de xeito tan evidente. Xa que logo, este tipo de lecturas non son posibles unicamente cando se poetizan de maneira tan explícita como neste poema, senón que sempre están aí, mesmo se a crítica máis convencional as nega.

Unha crítica asinada por AFA salienta a presenza de “amores pouco convencionais” e na que, a seguir, se enumeran os diferentes tipos de relacións que encontra no poemario: “home con home, muller con muller, tríos...” (2003: 33) unha liberdade sexual que, por outra banda, Pedreira etiquetou de “posmoderna” (*Ibid.*: 12), abrindo varias cuestións que resulta necesario comentar.

Dunha banda, chama a atención que logo de sinalar o tipo de relacións presentes na obra como non convencionais se pase a enumerar, como exemplos, o homoerotismo gai, lesbiano e, por último, a relación múltiple. Estas

palabras confirman que todo aquilo que se move nas marxes da heterossexualidade identifícase automaticamente como non-canónico e reforza, deste xeito, a idea de que o convencional, o normal, pasa pola heterossexualidade monógama. Por todo isto, se no caso deste poemario se puideron encontrar exemplos que saen deste marco afectivo débese a que se expuxeron con claridade na obra. Do contrario, ao non formaren parte do imaxinario «convencional» do suxeito lector, resultaría de extrema dificultade saír dos lindes establecidos e continuaría a aplicarse a mesma ollada lectora que en todos os poemarios anteriores presentes neste traballo.

Doutra banda, cualificar de “posmoderna” a presentación dunhas sexualidades diferentes da normativa pode caer na facilidade de catalogar este tipo de discursos como tendencia ou moda dunha época. Noutras palabras, atribuír-lle un tempo e espazo concretos a toda forma de relacionamento non heterossexual e/ou non-monógama implica sinalalas como transitorias, como intermitentes. En resumo, con afirmacións deste tipo négase a historicidade destes amores e erotismos que en ningún caso apareceron por arte de maxia na posmodernidade, senón que foron, e son, invisibilizados. Como apunta Marina Garcés, a defensa do amor libre data de moitos anos atrás: “Fa més de 150 anys algúns movementos feministas i anarquistas, sobretot, van començar a defender l’amor lliure: lliure d’institucións, lliure de sacramentos, lliure de pecado, lliure d’imposicións familiares, lliure de contractes económicos, lliure de dominación de xénero, lliure de domesticación i de domesticación” (2015: s.p.).

No entanto, o problema radica na apropiación que del fixo o capitalismo neoliberal, baleirándoo de todo contido político e social. Ben ao contrario, o perigo escóndese na percepción que existe actualmente sobre este tipo de orientacións relacionais como unha moda, como un amor liberalizado movido baixo as mesmas regras que o mercado capitalista en que as vontades emancipatorias e libertarias se perderon en favor dunha acumulación por defecto que utiliza os corpos e as persoas como mercadoría.

L’amor lliure no comptava amb dos factores: el malestar social, que no decau, i el capitalismo emocional, que s’accentua. El primeiro é evident: sense igualtat social, no hi ha amor lliure que valgui. L’amor lliure formava part d’un projecte d’emancipación que no només era sexual o afectiva, sinó que era sobretot social,

económica i política. (...) Precisament perquè no era un projecte quantitatiu sinó emancipatori, l’amor lliure no comptava amb la liberalitzación capitalista de l’amor i del sexe. Avui ja no tenim amor lliure, tenim amor liberalitzat. Com al mercat, això vol dir la imposición d’un menú de possibles, una nova forma de dominación que encadena les possibilitats de viure a les ofertes i les seves oscil·lacions. (Garcés 2015: s.p.)

Nesta liña do amor liberalizado que apunta Garcés recíbense textos como o seguinte, que expoñen unha relación a tres de maneira clara mais que, lonxe de contribuír a crear un *continuum* poético contra-erótico, apenas se toman como unha aventura sexual que non escapa dos marcos sexo-afectivos normativos.

TRES

Nadamos río arriba e tinxímonos co óxido
[das súas fontes,
coas diminutas algas que se desprenden das
[algas para inzar nas
torrentes,
co abrazo lamacento das árbores que,
[noutro tempo, foron
árbores e agora son tamén río.

Ela ofrécelle a visión dos seus peitos ós
[ermitaños.
El detense por veces e acena os brazos,
[como un xacío que
esperta.
Eu, rindo.

Río arriba ata o lugar onde centos de
[libélulas copulan mirando
o sol,
sobre plantas acuáticas, tan cerca do
[solsticio
que nunca é noite nise treito do río cando
[chega xuño
e nil hai unha explosión de clorofila e
[insectos.
Se delecteases as margaritas,
sempre che dirían si.

As libélulas dobran o abdome de pracer
e o pracer debe ser tan intenso que as súas
[contorsións son
imposibles.

As ras gorguean dunha ribeira á outra,
chamándose entre si polo nome cadencioso
[das ras.
As bolboretas baten no aire
e déixanse caer.

Hai grilos, zapateiros remendendo a corrente,
moscas que non vemos pero sentimos ó lonxe, como unha
[caixa de ritmos.
Hai paxaros que aniñaron nos amieiros e
[pizan o ceo.
Dúas serpes rózannos ó nadar e il canta.
Ela estremécese.

Eu mergúllome na auga e lámboos alternativamente dos pés á boca.
Non sei se o cuspe é o meu, o dela, a auga
[ou il, que está a suar.
Tampouco sei a quen lle pertence a lingua
[que me entra na boca,
nin quen pregunta se aquilo é amor,

nin cal dos tres responde,
“é o río”.

(2003: 87)

Xa por último, como podemos observar, parece que só co xogo de voces que Lopo propón nesta obra o público si consegue interpretar e ler cada poema como unha historia independente cada unha da anterior e con personaxes diferentes. Isto explica o motivo polo que o erotismo desta obra, e non o de moitas outras xa estudadas, se recibira nunha liña moito máis plural. Xa que logo, só cando se evidencia a través de diferentes recursos como a alternancia na forma do poema (correo electrónico, mensaxe no contestador etc.) o público consegue aceptar o xogo da pluralidade de voces poéticas, aínda que só se estableza do lado do ti-poético?; só poñendo como título en letras maiúsculas “TRES”, por exemplo, o público logra imaxinar a posibilidade dunha relación fóra do binomio?

Na liña de procurar unha fuxida destes marcos que tanto nos limitan e nos dificultan ler *outramente*, resulta interesante atender á imaxe que Lopo constrúe neste último poema e entender a heteronormatividade como as árbores fixas, ben asentadas nunha posición hexemónica e que, pola forza do río, da realidade diversa, tiveron que se converter en río e nadar con todes, fluír.

6. Conclusións

Ao longo do presente traballo analizouse o proceso de lectura da poesía erótica galega contemporánea que realiza tanto o sector da crítica literaria como o público lector e comprobouse como este se ve condicionado, de

maneira moi notable, por tres factores diferentes. En primeiro lugar, polo sistema sexo-xénero da figura autorial. Noutras palabras, se un corpo recoñecido como home asina un texto significará que as diferentes voces poéticas enunciativas que creará serán interpretadas sempre como masculinas, mesmo no caso de apareceren sen marca de xénero, agás no caso excepcional de que decida marcarse *outramente*. Non obstante, de se escoller a segunda opción este será un elemento que en absoluto pasará desapercibido para a crítica literaria. Ben ao contrario, remarcarase o xogo poético, o «travestismo poético», que a figura autorial presenta, aspecto que non deixa de confirmar que a interpretación que se agardaba desa voz poética enunciativa respondería ao seu sistema sexo-xénero e, posto que non é así, nace a vontade de comentar, analizar e estudar o fenómeno literario. Cabe puntualizar, ademais, que este mecanismo actúa exactamente da mesma maneira se a obra está asinada por un corpo recoñecido como muller. Porén, parece non existir ningún texto na poesía erótica galega que poida lerse en chave trans sen esta identidade ter que manifestarse de maneira evidente. Con respecto a isto último, a lingua galega conta coa capacidade de poder escapar da marca de xénero en comparación a outras linguas románicas como pode ser, por exemplo, o francés. Aínda así, a identidade trans apenas se concibe como temática do texto, mais nunca como unha das voces desde as que o poema se pode enunciar e falar de asuntos que non traten da propia identidade.

En segundo lugar, tal como se demostrou, a orientación sexual xoga un papel crucial na interpretación do tipo de erotismo que os poemas presentan. Neste sentido, unicamente se len en chave homoerótica aqueles poemarios cuxa figura autorial se recoñece abertamente como gai ou lesbiana e, por tanto, asúme-se que a súa produción poética ten que lerse única e exclusivamente dentro dese marco. As consecuencias que isto supón para o sistema literario galego son varias: só existe poesía lesbiana cando a poeta é lesbiana ou cando a propia poeta recoñece a obra como tal. Para alén disto último, esta ollada lectora provoca que o homoerotismo desaparece por completo do horizonte de posibilidades lectoras cando se descoñece a vida privada da figura autorial, é dicir, non existe a posibilidade de ler os poemas en chave lesbiana ou gai e moito menos en chave bierótica, unha opción que xamais se contemplou no eido da recepción crítica galega

En terceiro e último lugar, resulta realmente sorprendente observar como os masculinos plurais en poesía son interpretados por parte da crítica literaria segundo quen asina o poema. Nesta liña, se poetas como as que traballamos na nosa análise presentan un poema erótico en primeira persoa do plural marcado en masculino este será indiscutiblemente interpretado como inclusivo, é dicir, como presentador dunha relación heterosexual, algo que de ningunha maneira acontece no caso de a figura autorial se recoñecer como gai, posto que nese caso si que os masculinos plurais son interpretados automaticamente como expoñentes da súa propia sexualidade, como vimos que acontece en relación ao poemario de Antón Lopo, por exemplo. Trátase dun outro factor, por tanto, que confirmaría a lectura en chave biográfica que se está a realizar da poesía erótica, de maneira máis ou menos consciente, por parte da crítica.

En relación con isto último, resultan moi importantes as teses de teóricas feministas como Monique Wittig (2006), quen defende a idea de a categoría de xénero gramatical, lonxe de ser un factor illado do corpo, do político, actuar como reforzador do pensamento binario e, por tanto, do pensamento heterosexual que estrutura a sociedade. Noutras palabras, falar nunca é neutro, como xa demostrou Luce Irigaray (1985): de que depende senón que nun eido ficcional como a poesía erótica un masculino plural sexa lido ou non como inclusivo se realmente se deixase a cuestión biográfica de lado? Esta arbitrariedade na interpretación dos masculinos plurais iría, ademais, na contra dun dos obxectivos dos feminismos: desmontar a masculinidade e o binarismo en que se estrutura a lingua.

Porén, a crítica literaria galega, sector que constrúe o canon e que decide, por tanto, que obras e discursos literarios lexitimar, e cales excluír, asume a heterosexualidade até que non se demostre o contrario. Esta cuestión, que podería parecer anecdótica ou menor, leva consigo unha forte carga simbólica cuxas consecuencias afectan tanto a nivel literario, por cuestionar os alicerces sobre como entendemos a poesía, como a nivel político, social e cultural, xa que se traduce nunha exclusión das sexualidades que non decidan mostrárense de maneira clara e evidente. Xa que logo, este proceso de lectura da poesía erótica que a crítica literaria normalizou supón varios problemas que cómpre non pasar por alto.

En primeiro lugar, a ruptura co pacto ficcional que implica a literatura, tal como Umberto Eco (1985, 1987) expuxo nos seus diferentes

traballos, posto que isto significaría a lectura da poesía erótica en chave biográfica. En segundo lugar, a asunción da heterosexualidade como única orientación sexual *natural e normal*, mais non só, senón tamén a asunción do monosexismo e a ocultación total da realidade bisexual. Noutras palabras, perante o descoñecemento e a falta de información todo poema será heterosexual a non ser que a figura autorial se reivindique fóra deste marco. En terceiro lugar, a invisibilidade e o silenciamento de todas as sexualidades non-normativas, xa que apenas se lles recoñecerá un espazo se se manifestaren de maneira clara e directa como gais ou lesbianas, xa que a bisexualidade nin tan sequera se contempla; do contrario, serán invisibilizadas. Isto confirmaría que todo o que escapa dos marcos da heterosexualidade esixe unha marca, debido ao estrañamento que produce para a crítica. En cuarto e último lugar, a esencialización das identidades sexuais, é dicir, a centralidade outorgada á identidade sexual da figura autorial. A posta en práctica desta lóxica consideraría a existencia dun xeito de escribir hetero, lesbiano e gai, e caería nos mesmos presupostos decimonónicos que diferenciaban entre literatura masculina e feminina.

Para alén disto último, existe outra cuestión que proba a influencia do sistema monógamo no proceso de lectura da poesía erótica: a asunción, na práctica totalidade dos casos, de que o eu-poético se dirixe «á súa amada» ou «á súa amante», atribuíndo a cada poemario un ti-poético único e homoxéneo. Neste sentido, ábreanse outros dous novos camiños. Dunha banda, a vinculación de maneira automática que se establece entre amor e sexo na poesía erótica. Moitos destes comentarios que a crítica literaria realiza como *normais* son, en realidade, marcas de como opera o sistema monógamo, posto que este tipo de valoracións perante un xénero literario como a poesía que, de seu, presenta tantos silencios, poden catalogarse de extraliterarias e persoais sobre o texto. Non existe motivo ningún polo que se deba asumir, en tanto que suxeitos lectores, que agás naqueles casos en que a promiscuidade se fai evidente e emerxe como protagonista da obra todos os poemarios poetizan desexo cara a unha única persoa.

Nesta liña, asumir unha homoxeneidade na relación entre o *eu* e o *ti* poéticos dun poemario nun sentido romántico provoca unha forte problemática porque nunca, agás excepcións que sempre as hai, se manifestará a relación

que as voces manteñen dunha maneira tan evidente como nunha novela, por exemplo. Se antes aludía a que a crítica acepta a heterossexualidade até que se demostre o contrario, parece imperar a lei, de maneira paralela, de que só existe a monogamia até que se demostre o contrario. Radica aquí a relevancia de analizar a reacción da crítica perante este tipo de textos poéticos, xa que simboliza á perfección como até que punto o entramado de presupostos e ideas preestablecidas sobre o amor, o sexo e os afectos están interiorizados e enraizados que nin tan sequera se cuestiona.

Este tipo de lecturas heterocentradadas establecen unha visión romántica e monógama debido a que consideran o ti-poético como único e pertencente, indubidablemente, ao sistema sexo-xénero oposto ao da figura autorial. Sexa do tipo que for o erotismo poetizado, heterótico ou homoerótico, todo apunta a que en ningún momento se valora a posibilidade dunha aproximación a cada texto como presentador, como expoñente, de identidades como a bisexual ou de marcos relacionais non-monógamos. Unha cuestión, por outra banda, que levaría implícita a idea de que o erotismo, lonxe de ser a temática

principal da obra, a cal podería poetizarse de maneiras diferentes en cada un dos textos, apréciase como un tipo de desexo moi concreto que engloba a todos e cada un dos poemas.

A modo de conclusión, gustárame engadir que o obxectivo principal deste traballo foi alertar sobre as implicacións políticas e sociais que supón para o colectivo LGTBIQ+ as etiquetas que se lle adxudican aos poemarios eróticos, xa que o *modus operandi* actual da crítica literaria está a excluír e ocultar toda unha serie de prácticas, identidades, orientacións relacionais e maneiras de habitar e ocupar o mundo cuxas consecuencias non son menores. Lonxe da aparente espontaneidade que poida aparentar a catalogación dunha obra, procurei demostrar todos os poderes que operan, de maneira máis ou menos consciente, na ollada lectora canonizada. En definitiva, procuro contribuír a abrir a ollada, a deixarse polinizar polos poemas coa finalidade de demostrar que existe unha poesía galega erótica pluriafectiva e non-monógama que se descoñece como consecuencia dun sistema monógamo que limita considerablemente non só a maneira de ler, senón tamén de pensar, querer e relacionarse.

7. Referencias bibliográficas

- Abeleira, Juan (2001): *Animais, animais*. A Coruña: Espiral Maior.
- AFA (2003): “Poesía é”, *El Correo Gallego* (Santiago de Compostela) 25/04/2003.
- Ahmed, Sara (2019² [2010]): *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, H. Salas (trad.) Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Alayón Castro, Laura (2017): *El erotismo en la poesía de Cristina Peri Rossi (1971-1979)*. Lleida: Universidad de Lleida, <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/62696?show=full>.
- Araguas, Vicente (2002): “O estraño silencio dos versos de Modesto Fraga”, *El Correo Gallego* (Santiago de Compostela) 20/09/2002.
- Bascosy Lamelas, Montserrat (2001a): “Camiñando entre dunas”, *A Nosa Terra* (Santiago de Compostela) 06/09/2011.
- (2001b): “Paula de Lemos e Marga do Val: *Entre dunas*”, *Galicien Magazin* 12, pp. 71-72.
- Blanco, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- Casas, Arturo (2011 [2001]): “Presentación de *Animais animais*, de Juan Abeleira, na Livraria Couceiro (Coruña, 15.11.01)”, *Poesiagalega.org*, <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1264>.
- (2012 [1994]): “Pragmática y poesía”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, pp. 229-308. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1686>.
- Casertano, Giovanni (2000): “Un home entre as du(n)as”, en P. Lemos e M. do Val, *Entre dunas*. A Coruña: Espiral Maior, pp. 7-9.
- Chiapinni Castilhos, Clarisse (2016): “Tejer nuestra libertad destruyendo el tejido patriarcal”, en N. Moguevejo (comp.), *Contra-amor, poliamor, relaciones abiertas y sexo casual. Reflexiones de lesbianas del Abya Yala*. Bilbao: DDT Liburuak, pp. 7-11.
- Eco, Umberto (1985² [1962]): *Obra abierta* (trad. R. Berdagué). Barcelona: Planeta de Agostini.
- (1987² [1979]): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (trad. R. Pochtar). Barcelona: Lumen.
- Esteban, Mari Luz (2011): *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.

- Fraga, Modesto (2002): *Ese extraño silencio*. Santiago de Compostela: Follas Novas.
- Fuss, Diana (1991): “Inside/Out”, en D. Fuss (ed.), *Inside/out. Lesbian theories, gay theories*. New York: Routledge, pp. 1-10.
- Garcés, Marina (2015): “Amor lliure”, *Diari Ara* (Barcelona) 29/09/2015.
- González Fernández, Helena (1998): “Ocupa-la palabra”, *Madrygal. Revista de estudos gallegos* 1, pp. 57-59.
- (2001): *A tribo das baleas: poetas de arestora*. Vigo: Xerais.
- (2005): *Elas e o paraugas totalizador: escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.
- Hornscheidt, Lann (2022): *Desamarnos o capitalismo. O amor como acción política*. Vigo: Catro Ventos Editora.
- Irigaray, Luce (1985): *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Lagarde, Marcela (2001): *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.
- Lauretis, Teresa de (2013² [1989]): “Tecnología del género” (trads. A. M. Bach e M. Routlet), *Ca la dona*, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf.
- Lemos, Paula e Val, Marga do (2000): *Entre dunas*. A Coruña: Espiral Maior.
- Lopo, Antón (2003): *Fálame*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Lucio, Mayra (2019): “Esencias espurias y el continuo bi-torta”, en L. A. Arnés, M. Correa, A. Herrero, A. Invernizzi, J. Itoiz, I. L. Ortellao, A. Pandolfi Chediak (eds.), *Bisexualidades feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada*. Buenos Aires: Madreselva Editorial, pp. 143-158.
- Mera, Héitor (2004): “A cousa vermella. Lirismo de amor e vida”, *Faro de Vigo* (Vigo) 04/11/2004.
- Mogrovejo, Norma (2016): “Introducción”, en N. Mogrovejo (comp.), *Contra-amor, poliamor, relaciones abiertas y sexo casual. Reflexiones de lesbianas del Abya Yala*. Bilbao: DDT Liburuak, pp. 13-26.
- Nicolás, Ramón (2010): “Rúa da Cancela, de Eli Ríos/ Eduardo Estévez”, *Caderno da crítica*, <https://cadernodacritica.wordpress.com/2010/12/04/rua-da-cancela-de-eli-rios-eduardo-estevez/>.
- Nogueira Pereira, María Xesús (2011² [2008]): “Voces femeninas en la poesía gallega actual”, *Revista de Erudición y Crítica* 5, <http://www.poesiagallega.org/arquivo/ficha/f/32>.
- Novo, Olga (2004): *A cousa vermella*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2010): “Claudio Rodríguez Fer. Unha traxectoria en anos e páxinas”, en C. Rodríguez Fer, *Unha tempada no paraíso*. Noia: Toxosoutos, pp. 5-35.
- Pedreira, Penélope (2003): “Dime con quen falas”, *Guía dos libros novos* 3, p. 12.
- Pérez Fontdevila, Aina e Torras Francés, Meri (2015): “A maneira de presentación. Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador”, *Mundo nuevo. Revista de estudos latinoamericanos* 16, pp. 15-27.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2010): “Limiar”, en E. Ríos e E. Estévez, *Rúa da cancela*. Malpica: Editorial Caldeiron, pp. 7-9.
- Raña, Román (2002): “Estranho silencio”, *Faro de Vigo* (Vigo) 12/12/2002.
- Reimóndez, María (2018): “Silencios que non son: o continuum lesbiano nas narradoras galegas”, en M. Boguszewicz, A. Garrido González, D. Vilavedra Fernández (eds.), *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade da Varsovia / Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia, pp. 87-114.
- Reinboud, Weia (1997): “@-sexualité”, en C. Monnet e L. Vidalm (coords.). Lyon: Atelier de Création Libertaire, pp. 127-130.
- Reisz, Susana (1996): “Escritura feminina e estratexias de auto-representación”, *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* 1, pp. 53-65.
- Requeixo, Armando (2012): “Visións eléctricas”, *Criticalia*, <https://armandorequeixo.wordpress.com/2012/01/01/visions-electricas/>.
- Rich, Adrienne (1996² [1980]): “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (trad. M. M. Rivera Garretas), *DUODA. Revista d'estudis feministes* 10, pp. 15-45.
- Ríos, Eli e Estévez, Eduardo (2010): *Rúa da cancela*. Malpica: Editorial Caldeirón.
- Rodríguez Fer, Claudio (2010): *Unha tempada no paraíso*. Noia: Toxosoutos.
- Romero, Marga (2005): “Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da Festa da Palabra Silenciada: trece anos de poesía galega de mulleres”, *Grial. Revista galega de cultura* 165, pp. 691-716.
- Rosso, Nadia (2009): “La monogamia como pre-definitoria del amor; el poli-amor como estrategia política”, <https://archive.org/stream/LaMonogamiaComoPre-definitoriaDelAmorElPoli-amorComoEstrategia/EIPoli-amorComoEstrategiaPoltica#mode/2up>.

- (2016): “Cuerpo lesbiano y la propuesta política contra-amorosa”, en N. Mogrovejo (comp.), *Contra-amor, poliamor, relaciones abiertas y sexo casual. Reflexiones de lesbianas del Abya Yala*. Bilbao: DDT Liburuak, pp. 67-80.
- Seara, Teresa (2004): “Voces para un sueño: la joven poesía gallega”, *Liceus* 13, pp. 78-80.
- (2005): “Entrañada”, *Tempos novos* 93, p. 70.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2002): “A(queer) y ahora”, en R. Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Editorial Icaria, pp. 29-54.
- Taormino, Tristán (2015² [2008]): *Opening Up. Una guía para crear y mantener relaciones abiertas* (trad. M. Vagalume). Barcelona: Editorial Melusina.
- Vasallo, Brigitte (2018): *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.
- Vidal, Carme (2001): “Unha escritora-contacontos gaña o premio Espiral Maior”, *A nosa terra*, pp. 976, 31.
- Wittig, Monique (2006² [1992]): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, J. Sáez e P. Vidarte (trads.). Barcelona: Editorial Egales.
- VV.AA. (2000): *Informe de literatura. A literatura galega no ano 2000 e a súa recepción*, en B. A. Roig Rechou (coord.). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades / Xunta de Galicia.
- VV.AA. (2001): *Informe de literatura. A literatura galega no ano 2001 e a súa recepción*, en B. A. Roig Rechou (coord.). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades / Xunta de Galicia.