

**Madrygal.** Revista de Estudios Gallegos

ISSN: 1138-9664

<http://dx.doi.org/10.5209/MADR.62594>



EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Revisión da novela *Alma e o mar*, de Francisco X. Fernández Naval, desde unha perspectiva de xénero

Inma Doval-Porto<sup>1</sup>

Recibido: 27 de decembro de 2017 / Aceptado: 13 de agosto de 2018

**Resumo.** Analízase a novela *Alma e o mar*, de Francisco X. Fernández Naval, desde as teorías de xénero, cun estudo pormenorizado da súa temática, linguaxe e construción narrativa. Reflexiónase sobre aspectos chave como son as sexualidades non normativas, BDSM, a dominación patriarcal e as violencias simbólicas e activas. Todas estas cuestións sitúan a novela próxima a unha escrita feminina ou desde os corpos, así como ás narrativas Queer.

**Palabras clave:** Francisco X. Fernández Naval; comportamento sexual; BDSM; discriminación sexual; violencia de xénero; teoría feminista; teoría Queer.

### [es] Revisión de la novela *Alma e o mar*, de Francisco X. Fernández Naval, desde una perspectiva de género

**Resumen.** Se analiza la novela *Alma e o mar*, de Francisco X. Fernández Naval, desde las teorías de género, con un estudio pormenorizado de su temática, lenguaje y construcción narrativa. Se reflexiona sobre aspectos clave como son las sexualidades no normativas, BDSM, la dominación patriarcal y las violencias simbólicas y activas. Todas estas cuestiones sitúan la novela próxima a una escritura femenina o desde los cuerpos, así como a las narrativas Queer.

**Palabras clave:** Francisco X. Fernández Naval; comportamiento sexual; BDSM, discriminación sexual; violencia de género; teoría feminista; teoría Queer.

### [en] Review of Francisco X. Fernández Naval's Novel *Alma e o mar*, from a Gender Perspective

**Abstract.** Francisco X. Fernández Naval's novel, *Alma e o mar*, is analyzed from gender theories, focusing on language, narrative construction and topic. The study considers key aspects as non-normative sexualities, BDSM, patriarchal domination and symbolic and active violence. All these questions situate the novel close to a feminine writing or from female bodies and Queer narratives.

**Keywords:** Francisco X. Fernández Naval; Sexual Behavior; BDSM, Gender Discrimination; Gender-based Violence; Feminist Theory; Queer Theory.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. *Alma e o mar*. Aproximación á novela e construción narrativa. 2.1. Argumento. 2.2. Espazo e tempo. 2.3. Estrutura. 2.4. Personaxes. 3. Análise da linguaxe e o estilo narrativo desde o *feminismo da diferenza* e a teoría Queer. 4. BDSM como elemento Queer e performativo. 5. Violencia contra as mulleres. 5.1. Violencia simbólica. 5.2. Violencia activa. 6. A ensoñación acuática: a auga como elemento identitario, purificador e sexual. 7. Confluencias entre *Alma e o mar* e a obra anterior de Fernández Naval. 8. Conclusións. 9. Referencias bibliográficas.

**Como citar:** Doval-Porto, I. (2018): "Revisión da novela *Alma e o mar*, de Francisco X. Fernández Naval, desde unha perspectiva de xénero", en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 21, pp. 71-91.

<sup>1</sup> Universidade da Coruña.  
Correo-e: mdoval@udc.es

## 1. Introducción

*Alma e o mar*<sup>2</sup> é a sexta novela de Francisco X. Fernández Naval, publicada pola editorial Galaxia en novembro de 2017. Chega cinco anos despois da súa anterior novela, *A noite branca* (2012), Premio Irmandade do Libro ao mellor libro en galego, na que nos achegaba á memoria histórica e á División azul. Ve a luz sete anos despois da publicación do seu libro de poemas *Bater de sombras* (2010), premio Fiz Vergara Vilariño nese mesmo ano. Estas dúas obras previas serán fonte tanto para a escrita como para a análise da presente novela. Poderíamos dicir que con elas afonda nunha temática e nun tipo de escrita que culminarán nesta nova novela.

Existen unha serie de extrapolacións e confluencias entre *Alma e o mar* e as obras anteriores de Fernández Naval; porén, é nesta novela na que o autor introduce elementos narrativos, estéticos, de linguaxe e temática que nos conducen á hipótese dunha relación entre esta e o tipo de escrita “feminina” ou “escrita desde o corpo” que analizan algunhas autoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva ou Teresa Moure, desde unha perspectiva do *feminismo da diferenza* e da *teoría Queer*.

Poderíamos dicir, amais, que o autor, con esta obra, se achega á narrativa de xénero contemporánea, cunha forte denuncia da submisión á que a muller é sometida no patriarcado. O fio condutor da novela parte dunha relación BDSM<sup>3</sup>, tema que xa fora tratado polo autor en *Bater de sombras* (2010) e no relato “A vida secreta de L.” do libro *Para seguir bailando* (2009a), como analizaremos ao longo do artigo. As prácticas BDSM, a utilización do corpo como un espazo diexético, ou a representación de personaxes excluídos da “hetero-norma”, con sexualidades non normativas, entre outros aspectos, achegan a novela a unha escritura *Queer*.

Hai tamén unha denuncia de todas as violencias ás que son sometidas as mulleres, desde as silenciadas ou violencias simbólicas até as violencias físicas, que se exercen sobre os corpos das mulleres, os abusos, violacións e acosos. Asemade, existe unha intención moi clara de tirar da sombra a muller creadora, calada pola historia misóxina e falo-centrista, introducindo constantes referencias a escritoras e artistas.

A ficción dominante galega é masculina, tanto no que se refire á autoría como á temática e protagonistas. Nas obras de autores contemporáneos canonizados, como Manuel Rivas, a masculinidade fúndese co poder hexemónico. Os seus protagonistas presentan un rol masculino ben diferenciado, nos que a violencia histórica se centra na figura do pai, modelo de masculinidade galega, e na do fillo, sendo así marxinalizadas as feminidades ou outras masculinidades, que quedarían fóra do nacional (Gabilondo 2011 e García Liñeira 2012). Algo similar, indica Gabilondo, acontece noutros autores galegos como Suso de Toro ou na literatura vasca como Bernardo Atxaga ou Ramón Saizarbitori. Existen, no entanto, autores que se afastan deste modelo hexemónico. Helena González refírese a eles como exemplos de “re-apropiación” de “estraxexias discursivas femininas”, presente sobre todo na utilización de modelos femininos non estereotipados nas súas obras (2005: 66). E aquí cita a autores como Claudio Rodríguez Fer, Fran Alonso ou Neira Cruz, e inclúe a Manuel Rivas. Non afondaremos aquí no corpus de escrita galega masculina na procura de confluencias coa “escrita feminina”, xa que excede o propósito do estudo. Cando falamos de *Alma e o mar* como unha obra próxima a este tipo de escrita imos alén da representación non estereotipada das personaxes femininas, ou da utilización dunha temática de xénero; referímonos á concorrencia destes e outros numerosos aspectos que teñen que ver coa linguaxe e estrutura narrativas, e que non atopamos noutra obra de ficción actual de autoría masculina.

O presente artigo comeza cunha aproximación á novela, á súa estrutura e argumento, así como cunha análise das personaxes principais, para, desde o seu coñecemento, afondarmos nas relacións que entre elas se establecen e reflexionarmos sobre como todas elas son construídas. Nesta primeira abordaxe xa introduciremos elementos que situarán a novela dentro dunha narrativa feminista ou de xénero.

Os seguintes capítulos do traballo están focalizados na reflexión sobre o tipo de escrita e narratividade do autor na novela e a súa aproximación ás teorías feminista e de xénero. A revisión teórica fundaméntase en aspectos

<sup>2</sup> Empregamos *AM* para referirnos á obra *Alma e o mar*.

<sup>3</sup> Sobre este concepto véxase *infra* §4.

como a escrita feminina ou a escrita denominada “desde o corpo”, sexualidades non normativas, performatividade de xénero, dominación masculina, violencia simbólica e activa e BDSM, centrándonos en autoras e autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Hélène Cixous, Judith Butler ou Gale Rubin, entre outros.

Realizamos tamén unha aproximación indutiva á obra anterior de Fernández Naval, coa lectura de cada unha das súas novelas e relatos, así como dos libros de poemas, en particular *Bater de sombras*, na procura de confluencias coa obra actual. Dedicamos un capítulo a todas esas converxencias que indican a existencia ao longo da súa obra dalgunhas constantes que xenan nesta nova novela.

## 2. *Alma e o mar*. Aproximación á novela

### 2.1. Argumento

Alma é unha muller de orixe galega (Ourense) que marcha aos Estados Unidos para traballar primeiro como guionista de cine para Adelaide Cartoon Productions e Black Point Films, en La Ciénaga, California, e despois como lectora de español no Center for Worker Education de New York-CUNY, en Wall Street. En Nova York coñece un home, Jonathan, fillo dunha familia galega emigrada alá, con quen establecerá unha relación sexual baseada en prácticas BDSM. A consecuencia desta situación será a dor e a humillación, que fará que a protagonista se refuxie nunha pequena vila da costa da Morte. Nese espazo establecerá fortes lazos de amizade, aínda que deberá enfrontarse de novo a esa sombra, á violencia e incluso á morte.

“Non busco un lugar para morrer. Non son Nathan Glass, o personaxe de Auster. Busco un lugar no que acougar, no que determe un tempo e acougar, renacer sabida, como nacen as crías das golfiñas, sandar feridas e atopar un camiño” (*AM*: 80). A protagonista deixa este pensamento no seu diario, *O caderno de Alma*, no que está patente a necesidade de refuxio e de liberación. Esta reflexión leva implícito un renacer, unha volta ao primixenio, se ben, ese novo inicio chegará coa protección dun coñecemento previo. Este será o fio que a arrancará da sombra e que, coma o que tecera Ariadna para Teseo, a conducirá ata fóra do labirinto, á súa liberación.

En *Alma e o mar* está presente o amor e a amizade, o desexo e as sexualidades non normativas, mais tamén a ferida, a humillación e a escravitude, así como toda a violencia exercida contra a muller nos seus diferentes aspectos.

### 2.2. Espazo e tempo

Preséntasenos unha dualidade espacial e temporal. A narración transcorre en dous lugares afastados, separados polo mar, referencia lírica en toda a obra. Un é Galicia, Agrovello, parte dunha pequena vila mariñeira da costa da Morte. Será este o lugar ao que Alma acuda para sandar as súas feridas, acougar, repousar e renacer. Tamén en Galicia, en Ourense está a nenez e adolescencia, a amizade máis forte, e o comezo de relacións sexuais que transgreden a norma social. Outro é América, nomeadamente California e Nova York, moito máis cosmopolita e onde ela coñece novas sexualidades, as prácticas BDSM, a liberdade e a escravitude, o amor e a humillación. Agrovello é o presente e América o seu pasado máis recente, a onde regresan continuamente as lembranzas, as emocións e as sombras. Alma foxe a un refuxio case acuático, que coma o mar, lavará as feridas pero tamén deixará un pouso de contradicións e novas emocións. Dous espazos contrapostos, un pechado, o da ferida (Nova York e o ximnasio Armony Center) e outro aberto, o da curación (Agrovello, o mar). O transitar entre os dous espazos e tempos non é lineal; a narración ten continuos *flashbacks*.

Agrovello e Ourense son espazos ben coñecidos polo autor, que nos acompaña a través dun mundo máxico de lendas e tradicións; lugares minuciosamente descritos, especialmente o primeiro, con páxinas de gran riqueza léxica: flora, fauna, micro-toponimia ou artes de pesca. Como xa apuntamos anteriormente, é esa descrición da paisaxe, da natureza, algo frecuente na súa obra; chéganos o mar en toda a súa densidade, os paxaros e as árbores dialogan coa música: “Absorta, co violonchelo entre as coxas, entregábase, dialogaba cos paxaros, coas árbores que están feitas de aire e que, de póla en póla, de folla en folla, transmitían unha rede invisible de amor pola vida” (*AM*: 60); baleas e golfiñas cantan, “acaso a máis fermosa, ceibe e complexa composición da natureza” (*AM*: 114). Chégannos de lonxe ecos de *Mar de Lira* (2005) ou *Miño* (2008). O autor, nunha entrevista realizada por X. H. Rivadulla Corcón para o blog *As escollas selectivas* afirmaba: “escribo dende as paisaxes nas que algunha vez sentín algo que definiría como plenitude ou felicidade. Unha desas paisaxes, ao pé dun río, pertence á infancia. A outra é un agasallo da vida, deitada rente ao mar, diante de Fisterra” (2013). Velaí as paisaxes da memoria galega de Alma.

Existe tamén outro espazo, o corpo, o corpo como territorio e construción identitaria da muller, o corpo como orixe, libre, “propio”; un corpo fonte de pracer e sexualidade: “Con ela aprendera que a sexualidade non sempre supón penetración, que o gozo abrolla da liberdade do corpo e da tenrura” (*AM*: 44). Tamén un corpo-territorio sobre o que se exercerán violencias múltiples. Aínda nacente libre pode estar cativo nunha sociedade e nun espazo hetero-normativo, como é o caso de Ofelia, prisioneira na casa familiar, onde se agochan as violencias simbólicas e invisibles, do que conseguirá saír coa axuda de Alma.

Consistía en percibirse a si mesma, identificarse co corpo no espazo, ser consciente de que estaba a verse, familiarizarse co aspecto que tiña para si, cando pechaba os ollos e se invocaba. Primeiro o corpo só, o corpo propio illado; logo o corpo dentro do cuarto; logo dentro do cuarto dentro da casa; a casa no seu ámbito; o ámbito no barrio; o barrio no mapa da localidade; o mapa no país; o país no continente; a terra azul e branca dende máis alá da atmosfera; a terra arredor do sol; o sol na galaxia; a galaxia no universo, pero sen esquecer que o corpo era a orixe e seguía a estar alí, o corpo propio, identificado, único e preciso. (*AM*: 147-148)

### 2.3. Estrutura

O texto articúlase en doce capítulos estruturados cada un deles en dúas partes: narración do autor e diario de Alma. Unha narración omnisciente, en terceira persoa, relata o que ocorre a través dos ollos da súa protagonista. Psiconarración na que a voz de Alma se confunde coa do narrador (autor). *O caderno de Alma* está relatado en primeira persoa pola protagonista, a modo de diario. Son estruturas similares ás utilizadas noutras das súas novelas e relatos, en *A noite branca* cada capítulo estaba precedido por unha carta, e introducía ademais longos monólogos en primeira persoa, en voz feminina. Ou no relato “A vida secreta de L.” da obra *Para seguir bailando* (2009a), no que alternaban tres monólogos, un deles un diario.

Podemos interpretar a terceira persoa utilizada na narración da novela, como esa “primeira persoa de substitución, transferencial” da que fala Cixous, que permite ao autor manterse a unha pequena distancia de si mesmo; utilizar outra voz como a súa pero sen identificarse plenamente (Segarra 2010: 41).

Estamos ante unha novela na que se cruzan outros xéneros literarios: poemas do autor desde a voz de Ofelia e poemas de autoras

e autores externos (Eva Veiga, Ana Román, Marge Piercy, Mark Strand, etc.). Tamén o diario *O caderno de Alma*, que finaliza cada capítulo, e no que, á súa vez, se insire un guión cinematográfico, o que Alma escribe sobre a raíña Lupa.

Os diarios e as cartas foron os xéneros literarios máis cultivados pola muller escritora, e por iso foron privados da consideración de “literatura”; cítanse na novela autoras dalgúns dos diarios máis interesantes, como Anaís Nin, Sylvia Plath ou Virginia Woolf. É nestes diarios nos que a identidade feminina aparece con máis forza, contrastando coa visión patriarcal da muller presente noutros textos, con esa muller sometida e presa no seu rol de muller ideal (Arriaga Flórez 2001: 23). Fernández Naval introduce no diario de Alma a voz de todas elas, silenciadas; voz que acolle todas as voces.

### 2.4. Personaxes

As protagonistas femininas (Alma, Ofelia, Brenda ou Silvia) son bravas, afoutas, arriscadas, loitan, falan da súa sexualidade sen barreiras; son quen de transgredir as normas, pero ao mesmo tempo están cheas de tenrura e sensualidade; procuráanse, aloumiñanse, entréganse, afástanse dos estereotipos de modelos femininos elaborados pola ficción hexemónica. Entre elas establécese unha complicidade e un pacto. Achéganos o autor a esa *sororidade* feminina na sociedade patriarcal, esa alianza ou irmandade da que fala Marcela Lagarde, que consiste en sumar e crear unha rede que loite contra a opresión (2009). Pola contra, moitos dos homes da novela viven nun mundo de fachenda e covardía, son “pura testosterona” (*AM*: 106), seres que tentan ser dominantes pero a súa actitude final é covarde (Jonathan, Arnaldo, Charli, Paul Henri). Pero tamén hai conexións cómplices entre as mulleres e algún dos homes que non seguen eses costumes machistas ou falo-céntricos (Mark, Stefen ou Hilario).

A descrición das personaxes femininas insíste nas emocións, moito máis que no seu aspecto externo; achéganos a elas con coidadas etopeas. Pola contra, nos masculinos domina o seu aspecto externo; non coñecemos as súas emocións e contradicións, porque non existen. É Alma, a través do narrador, quen os describe, coa súa visión subxectiva.

Non hai unha prosopografía de Alma, a protagonista; dela di o autor que non é “nin moi nova nin moi vella” (*AM*: 13), e xa cara ao



final revélanos algo máis dela, a través das palabras que Ofelia deixa escritas no seu caderno: “Chámase Alma. Ten alma de gata e baila. Ten a pel morena pero non queimada. Non é nova, pero parece, sobre todo na roupa. Tampouco dorme ben. Quere que lle fale do pasado, pero ela non comparte comigo o seu misterio” (AM: 326). Pouco máis podemos adiviñar do seu aspecto externo, mais si sabemos como sente e pensa; coñecemos todo sobre ela pero non sabemos como ten o cabelo, a súa estatura ou a cor dos seus ollos. O autor non pode describir o seu físico porque a voz narrativa e a súa propia; Alma podería ser o seu *alter ego*, pode sentir e pensar coma el, pero carece de forma definida.

Alma si describe como son elas, as que viven coma ela; coidan de si mesmas, pero son vítimas das mesmas violencias. En cada espazo dos que habita Alma están as mulleres amigas. En Los Ángeles será Mandison, con quen comparte piso e traballo; ela axudaraa coa súa filla Samantha. En Nova York, Catherine e Nora, ás que dará clases de conversa en español, e o intercambio de linguas levará consigo tamén un achegamento á literatura, música e arte de mulleres; con elas falará de escritoras e compositoras silenciadas. Nora ten un papel importante na descuberta de mulleres creadoras silenciadas, unha especie de guía para Alma, xa que lle amosa moitas voces femininas. Vennos á memoria a Nora Helmer de Ibsen, tamén vítima dun entorno patriarcal e do rol da muller na sociedade do século XIX; e como as nosas protagonistas, racha con esas convencións, cun portazo que abrirá moitas xanelas (Ibsen 2007). Quizais a Nora de Fernández Naval sexa unha lembranza e unha homenaxe a esa outra Nora iniciática. É presentada por Alma como unha muller madura, independente, violonchelista; di que “tiña unha risa sonora e franca, ría coa boca moi aberta, botando a cabeza cara atrás, como entregándose” (AM: 55). Son abundantes na novela as referencias poéticas sobre ela; “Toco para los corazones y para los árboles”, dicía sempre Nora (AM: 60).

Mercedes é a súa amiga da infancia, de Ourense, confidente, compañeira; sempre estivo aí, e está con ela en Brooklyn, cando máis o precisa. En Agrovello están Brenda e Silvia, ás que Alma admira pola súa afouteza e por seren quen de rachar cos convencionalismos sociais. A Brenda descóbrea un día na praia, onde adoita ir Alma para lavar e sandar as feridas: “muller, algo máis nova ca ela, calculou. Miúda e áxil, antes de se meter nas augas, realizou

exercicios para quecer e estirar os músculos. Usaba un bikini negro, axustado, que resaltaba a súa figura, pequena e equilibrada, musculosa e morena” (AM: 97). Tamén están Áurea e Anida: son mulleres que “navegan” como a Penélope de Xohana Torres (1992: 19); así Áurea (no nome terra, e no corpo auga) rebélase contra o rol da muller da costa que agarda e sae ao mar (AM: 168-170).

Pero é Ofelia a muller que máis nos doe, a que máis se achega ao sentir de Alma, a que retén e finalmente expulsa todas as violencias. A heteronomía de Ofelia con respecto aos seus pais e a sociedade de Agrovello é similar á que Alma tiña con Jonathan, e, nas dúas, leva implícita un tipo de submisión. A Ofelia de Shakespeare era portadora de pecado, paradigma, cara á historia, de muller desequilibrada e suicida por amor. Fernández Naval recupera esa deturpación histórica da personaxe, transformándoa nunha muller que, levando consigo un terrible sufrimento amoroso, é quen, non só de superalo, senón de liberarse deste, eliminando o ser que causa ese mal. A morte acuática da Ofelia de Shakespeare, tantas veces recreada na literatura e na arte, devén aquí en renacer, como o que agarda Alma. Ofelia acorda do soño profundo no que caera cando a morte de Bath, coa desaparición de Anida.

Mark, Stefan e Hilario serán os protagonistas masculinos positivos e terán un papel importante na vida e liberación de Alma. Mark, o poeta, será fío condutor entre Ofelia e ela, el parece coñecer a dor de Alma, sen que ela lle conte nada, o mesmo lle ocorre con Nora. Hilario achegaraa á vida no mar e aos peixes. E Stefan, será o amigo, e quizais unha nova porta cara ao amor.

### 3. Análise da linguaxe e o estilo narrativo desde o feminismo da diferenza e a teoría Queer

Dentro das teorías feministas e de xénero atopamos diferentes posicións con respecto á existencia ou non dun tipo específico e diferenciado de escrita feminina. Estas posicións teñen que ver coa aceptación ou non dun sistema binario masculino-feminino. Así, nos anos 70 xorde en Francia, dentro da crítica feminista, o grupo *Politique et Psychanalyse*, do que forman parte, entre outras autoras, Luce Irigaray, Julia Kristeva e Hélène Cixous. É o denominado *feminismo francés da diferenza* que afirma que si existe unha escrita diferenciada. Con elas ábrese un debate sobre a identidade feminina como oposición á identidade

masculina, binomio que máis tarde revisarán feministas estadounidenses, activistas lésbicas, escritoras negras e chicanas que non se ven incluídas nestas teorías baseadas na diferenza sexual biolóxica binaria e que esquecen diferenzas entre as mulleres de tipo social, cultural, racial ou de identidades non normativas. Desembocarán nas teorías postestruturalistas e na *teoría Queer*, coa teoría performativa de xénero de Judith Butler, que critica este feminismo francés que se baseaba na diferenza sexual biolóxica, e fala da necesidade de deconstruír o binomio home/muller, masculino/feminino. Para Butler (2001, 2002) sexo e xénero son construtos culturais. Así aparecen escrituras desde “outros corpos” ou *Queer* e non só escritura desde o corpo feminino. Son modelos diferentes, pero como xa apuntaba Showalter na súa división de “escrita xinnocéntrica” (biolóxico, lingüístico, psicanalítico ou cultural), secuenciais, xa que cada un deles incorpora o anterior (1999). En todos eles é admitida unha escrita “diferente” segundo o xénero, na que é importante a linguaxe, “desde os corpos”. Todas estas teorías son continuamente revisadas, aceptadas ou criticadas desde diferentes posicións feminsitas e de xénero. Analizaremos cada unha delas na súa converxencia na obra obxecto do noso estudo.

Xa a principios do século XX, antropólogos norteamericanos como Edward Sapir, Levi-Straus ou Malinowski, ao investigaren as relacións existentes entre linguaxe e antropoloxía, detectaron diferenzas entre a linguaxe feminina e masculina nalgunhas tribos amerindias. Nelas as mulleres tiñan un dialecto propio, que se diferenciaba do “neutro” dominante. Nacía así o que eles denominaron “bilingüismo social” (Moure 2005: 56-57).

O *feminismo da diferenza* de Cixous, Irigaray ou Kristeva parte da existencia dunha cartografía *logo-falo-céntrica*, que establece unha orde simbólica, aceptada e perpetuada desde a antigüidade; orde que hai que deconstruír para que todo un universo feminino “castrado” rexurda ou renaza coa forza e o papel protagonista que lle é propio. Céntranse as tres na análise da linguaxe e na necesidade da súa deconstrución, sendo necesaria a creación dunha linguaxe propia como medio de desafío á orde patriarcal. Kristeva non admite un tipo de escrita propia da muller, pero si unha pulsión que diferenciaría a escrita simbólica da semiótica e que pode estar na escrita de homes; cita como exemplos a Lautréamont, Artaud e Mallarmé, e fala de “xenio feminino” (1984),

que outorga nomeadamente a Hanna Arendt, Melanie Klein e Colette acerca das que escribe a triloxía *El genio femenino* (2013). Sobre o tema fala tamén nun discurso pronunciado na Universidade de Chile (2011). Refírese Kristeva a un renacer do semiótico, soterrado baixo o simbólico, unha “semiótica do materno”, pre-edípica, anterior á linguaxe. “Nacer sabida. Esa foi a primeira idea que se lle ocorreu ao ver a mancha tinxindo de cor a superficie do mar (...). Sangue e placenta na tona da auga en calma. Imaxinou as crías, abandonando o útero e xa nadando. Nacían sabendo” (*AM*: 11-12), é este o primeiro pensamento de Alma, cunha clara referencia ao inicio da vida, ao parto; o principio, antes da linguaxe mesma.

Para Luce Irigaray (1993) a sexualidade feminina é múltiple, pois existe unha grande diversidade corporal polo que a sexo se refire, unha corporeidade *eróxena*. Como as súas colegas do *feminismo da diferenza*, defende unha fronteira de xénero máis alá do biolóxico, do “outro”, do “non-idéntico”, que pasa a ser o “feminino”, de novo contrario ao *logo-falo-centrismo*. E o seu pensamento, con respecto á escrita, como o estará o de Cixous, está moi próximo a Derrida, a esa necesidade de “deconstruír a escritura” para separala dos condicionantes culturais (Possada Kubisa 2006: 184). Irigaray introduce xa algunhas das características do que chama “parler femme”, que sería unha escrita de muller, escribir desde o pracer e a sexualidade feminina: “Hay algo que siempre canta detrás de las palabras, como el rastro de la resistencia de otro irreductible a mí, y que pide practicar incesantemente la apertura entre los signos. Dejando aparecer carne entre el signo y el signo” (2010: 199). Na obra *Yo, tú, nosotras* inclúese unha entrevista realizada por Alice Jardine e Anne Menke sobre a idea de “escribir como muller” na que tamén se refire a estas características (1992: 49-57). Para ela hai unha serie de calidades e estratexias propias da identidade feminina que se deben reforzar, como a elaboración dunha mitoloxía propia (algo que Fernández Naval reivindicou a través de toda esa mitoloxía galega na que a raíña Lupa é o paradigma), e a necesidade de reclamar a orde materna (relación maternal da que falaremos máis adiante).

Pero é Cixous quen realizará un estudo máis amplo sobre a “escrita feminina” nos ensaios redactados entre 1975 e 1977, recollidos no libro *La risa de la medusa* (1995). A pesar de comezar o seu discurso dicindo que é imposible “definir unha práctica feminina da

escritura” (1995: 54), ela mesma indica que iso non quere dicir que non exista. A propia autora preocúpase de analizar unha serie de características para que sexa identificada como tal, como escrita feminina. Porén, para ela non é un estilo único da muller: “Pero, es esto específicamente femenino? (...) Raros son los hombres que pueden aventurarse al extremo de la escritura liberada de la ley, despojada de la medida, excede a la instancia fálica, donde la subjetividad que escribe sus efectos se feminiza” (1995: 47). Existen homes que se poden acoller a esta escrita, e cita como exemplos a Jean Genet, von Kleist ou Shakespeare.

Virginia Woolf referíase xa a autores como Shakespeare, Proust, Keats, Sterne ou Coleridge, entre outros, como “andróxinos” na súa escrita. De Proust dicía que era “quizais un pouco demasiado feminino”. Mais ela afirmaba que non se debía escribir co sexo, ou poderíamos caer no “parcial” (1989: 83, 102-104).

Entre as características que menciona Cixous (1995: 54-66) como propias da “escrita feminina” poderíamos citar: (i) escribir co corpo, “erotizadas”, como xa apuntara Irigaray: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable”; (ii) unha escrita aberta, que flúe (emprega o termo que tamén utiliza Irigaray de *jouissance*, cun sentido que vai máis alá do pracer); (iii) “despropiación”, traspasa as leis, os límites; (iv) unha escrita que voa e que rouba (*voler*), é paxaro; (v) unha escrita subversiva e volcánica, que transgride o discurso; (vi) utilización dunha linguaxe subxectiva e con “economía de signos”; (vii) aquela que é escrita desde e para a muller, rompe a trampa do silencio, é “voz” e é “voz-berro”, “trénzanse escrita e voz”; (viii) a escritura fai o “amor-outro”, ela dá, “Allí donde ella ama, todos los conceptos de la antigua gestión están superados”.

Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo: su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa (...) inscribe lo que dice (...) la mujer arrastra su historia en la historia. (*Ibid.* 55)

A concepción de Cixous de “escribir su cuerpo” non é referida só ao corpo como obxecto do poema ou á narración, senón que é o propio corpo o que escribe, ese corpo no que a muller foi encerrada e que agora é liberado a través da

escrita. Xorde, a partir dos seus escritos, toda unha literatura na que a muller se liberaba de toda opresión sobre a linguaxe que definía e describía cada parte do seu corpo. No texto de Fernández Naval, Alma libérase, fala de vaxinas, vulvas, úteros, tetas, nádegas, nomea cada parte *eróxena* do seu corpo, refírese á menstruación, como algo natural e biolóxico, fai un percorrido por moitas escritoras que no seu momento utilizaron toda esta linguaxe na súa obra, por primeira vez, libres, transgresoras, e foron obxecto de crítica. Os poemas que escribe Ofelia, cando se doe na lembranza do pracer dos corpos dunha relación lésbica, e os que le Alma forman parte da *poerótica* ou “poesía ética erótica” da que nos fala Helena González Fernández reelaborando o termo de Maurice Couturier, reivindicando o erótico desde unha posición de xénero; son, como ela di, “escritas rebeldes de muller que xiran arredor do corpo e goce erótico como manifestación literaria posicionada”, cunha “reivindicación e apropiación do erótico” (2005: 109). Esta escrita erótica xa ten un precedente masculino na literatura actual, a obra de Claudio Rodríguez Fer, cunha linguaxe abondosa en espazos corporais e naturais, lumes e humidades, que ben poderían dar lugar a un vocabulario sexual galego (Novo 1996: 8-9).

Como Kristeva, Cixous fai fincapé na importancia de reconstruír desde o inicio, de recuperar o enlace coa nai:

En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de «la madre» que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. Al igual que la relación con la infancia (la niña que ha sido, que es, que hace, rehace, deshace, en el lugar donde incluso se otea), la relación con la «madre» considerada *como* delicias y violencias tampoco se corta. (1995: 56)

Alma recupera a infancia despois da ferida falo-céntrica de Jonathan. Procura a nai pero debe romper o edípico; Mercedes dille que ela rivaliza coa nai polo amor do pai: “Mercedes expresou a súa opinión de que Alma e a súa nai nunca se levaran ben, porque as dúas rivalizaban polo amor do pai” (*AM*: 47).

As teorías de Cixous espertaron críticas entre outras autoras feministas, como Monique Wittig, quen dicía que eran argumentos esencialistas que baseaban a identidade feminina na maternidade. Aínda que cunha oposición manifesta ás teorías do *feminismo francés da diferenza* e a toda definición de escrita

feminina, Monique Wittig, defensora da destrución do xénero na linguaxe, é un referente na deconstrución da linguaxe simbólica. Ela esgaza os pronomes e elabora un vocabulario no que reescribe o significado dos termos baleirándoos da simboloxía patriarcal (1981), subvertindo e destruindo así a linguaxe simbólica que escraviza á muller. Alude a esta linguaxe inicial, anterior á linguaxe simbólica, na súa obra *Las guerrilleras* (1971) publicada en Francia en 1969:

Elsa Brauer dice algo como, hubo un tiempo en que no fuiste esclava, acuérdate. Tú te vas sola, riendo, te bañas el vientre desnudo. Dices que has perdido la memoria, acuérdate (...). Haz un esfuerzo por acordarte. O, si no puedes, inventa (...). Te han expulsado del mundo de los signos, y no obstante te han dado nombre, te han llamado esclava (...). Dicen al mismo tiempo, han gritado, vociferado con todas sus fuerzas para reducirte al silencio. (...) lo que no aparece en el lenguaje que hablas es lo que non han podido arrebatarse (...) (1981: 87, 109)

E aquilo que non nos puideron arrebatarse é para Wittig o cero, o círculo, a letra O, “que es el símbolo de la diosa, el símbolo del anillo vulvar” que “los feminarios privilegian” (1971: 24, 42). Ese círculo debuxado no chan é o que debuxan os arroaces no mar, o círculo da vida, o que deseña o cabalo arredor de Alma, o voo das andoriñas, ou o fume do loureiro (*AM*: 11, 12, 96, 115, 229).

Tamén para Irigaray “a muller nace”, e noutras podemos ser dúas, a través da maternidade; a nai pode relacionarse co feto por medio da placenta (1992: 35-42). “Sangue e placenta na tona da auga en calma. Imaxinou as crías, abandonando o útero e xa nadando” (*AM*: 12).

A relación maternal está en Madinson e a súa filla, esa unión que perdura, na procura do peito da nai en Jonathan, nas sereas, que deben renunciar á parte que as relaciona co mar para aleitar un fillo, ou nas golfiñas, entre as que ela nada núa, como unha máis na procura desa orixe primixenia. O debate sobre a maternidade e as súas controversias continúa aberto hoxe, mais xa fora tratado nas obras *Dentro de mí* (1997) ou *El cuaderno dorado* (1978), de Doris Lessing. Pensemos tamén nalgunhas das obras de Teresa Moure, como *A palabra das fillas de Eva* (2005) ou *Queer-emos un mundo novo* (2012), e na obra de María Xosé Queizán *Escrita da certeza*, na que a autora retoma a cuestión da “maternidade biolóxica”, da consideración muller “como útero, recipiente onde

se elaboran os fetos, campos sementeados polo semen do macho” (1995: 58). Esta “maternidade biolóxica” é precisamente a que plasmasa Margaret Atwood na novela *El cuento de la criada* (1987), onde Defred é unha escrava, un recipiente para procrear; e debe aceptalo ou morrerá. E partindo desta concepción da sociedade falo-céntrica, Queizán levaranos ao que ela considera a primeira condición de liberación da muller, o “dereito ao propio corpo”, ese corpo autónomo, xa fóra do control biolóxico patriarcal, no que as mulleres deciden se queren ou non parir e cando (1995: 74). É unha maternidade que non decide o home: Mandison coída soa a Samantha, e Silvia acode a un banco de seme para ter a súa filla Clara; é nai soa como xa o fora a súa nai, como di Marge Piercy, “mulleres nadas de mulleres” (*AM*: 401). Reivindica así esa xenealoxía nai-filla eliminada nas sociedades patriarcais. Neste senso aparece latente na novela a recuperación sabedoría popular e a súa transmisión xeracional de muller a muller.

Para Queizán existe unha “escrita feminista”, a da certeza, que parte do coñecemento e que está “promovida maioritariamente por mulleres”. Esa escrita é, como para Cixous, subversiva, unha escrita de liberdade, que parte dunha toma de conciencia e dunha revelación contra o poder dominante. Refírese a ela tamén como voo. Establece unha oposición entre a muller-útero e muller que concibe palabras. Esa escrita bate, xa de entrada, cunha lingua na que non ten cabida a identidade feminina, e que, polo tanto, é preciso cambiar. É unha escrita transgresora, e é por ese motivo que ten sido perseguida e silenciada (Cixous 1995). Cita esta autora un exemplo na nosa literatura, Rosalía de Castro, a quen Fernández Naval se referirá tamén na novela, en tres ocasións: unha ao referirse ás conversas que, sobre poetas silenciadas, adoitaban manter Alma e Catherine –pensemos no momento en que Alma lle fala de Rosalía como precursora da literatura feminista (*AM*: 51)–; a segunda ao referirse a Bishop e as perdas (*AM*: 269); finalmente, na descrición que fai Silvia de *La hija del mar*, aludindo a que nela está presente a violencia e o maltrato (*AM*: 359).

Como xa avanzamos, as teorías de xénero e as teorías *Queer* que seguen autoras como Gale Rubin, Teresa de Laurentis ou Judith Butler, diferencian entre o sexo, biolóxico e fixo, e o xénero, social, cultural e mudable. Judith Butler introduce o termo “performatividade de xénero” ao referirse á normatividade de



xénero como produto de “actos performativos” que, considerados naturais polos sistemas dominantes, son perpetuados na sociedade e no tempo. Será necesario deconstruír esas normas cunha conduta subversiva, que rompa a inercia de identificación binaria entre sexo e xénero. O feminino non ten por que estar adscrito á muller, nin o masculino ao home (Butler 2001). De acordo con estas teorías, unha “escrita feminina” non tería por que estar escrita por unha muller.

Tamén para Moure a literatura feminina non é a escrita por alguén con corpo de muller, senón que “devir-muller” é “poñerse na pel da que sofre a opresión de xénero” (2012: 28). Adhírese esta escritora galega ao *feminismo da diferenza*, pero rexeitando o binarismo masculino-feminino, xa que, seguindo as teóricas *Queer*, afirma que existen múltiples identidades; así nolo transmite nos ensaios *A palabra das fillas de Eva* (2005) e *Queer-emos un mundo novo*: “transitamos entre tantas identidades de xénero como sexamos capaces de crear ao longo da existencia” (2012: 65). Hai persoas con corpos que non encaixan exactamente nesas dúas categorías, debido a variantes cromosómicas ou hormonais, por exemplo, ou nas que o seu sentir como home ou muller non se corresponde cun corpo-gaiola (*Ibid.* 18).

En *Alma e o mar*, cando Alma describe a Ofelia, fai referencia a aspectos “andróxinos” no seu corpo: “Padecía hirsutismo, pensou observando o bigote e a pelame que lle nacía no queixo” (*AM*: 178). Este mesmo tema retómao cando, logo de falar de Frida Kahlo e lembrar de novo a Ofelia, di, en boca de Brenda: “mulleres pura testosterona”, e despois fala do sufrimento da “muller barbuda”, por ter caracteres andróxinos, na écfrase que realiza do cadro de José Ribera (*AM*: 201).

A relación de Bath e Ofelia ten un carácter non só prohibido na sociedade, senón que é considerado polos seus pais como desviación patolóxica, xa que transgride determinados tabús. Judith Butler afirma que ao “queer” (raro), representante dunha “sexualidade patologizada” é humillado e avergoñado: “tabú vergonzante que ‘perturba’ (queers) a aqueles que se resisten o se oponen a esa forma social, así como a aqueles que la ocupan sin la sanción social hegemónica” (2002: 318). Para Butler é preciso o recoñecemento cultural de todas as sexualidades que a sociedade considera non normativas; *queer* son tamén as relacións entre Mercedes e Alma, e as prácticas BDSM con Jonathan.

Consecuencia desa sexualidade non normativa está o corpo “cativo” de Ofelia, na prisión da casa familiar hetero-normativa, da que será excarcerada mediante a subversión de Alma; e esa liberación do espazo físico será tamén a liberación da súa identidade que se desterritorializa, deconstruíndo o binarismo biolóxico: home/muller = masculino/feminino = macho/femia. É o cativerio das mulleres no mundo patriarcal, a privación de liberdade pola súa condición “xenérica”; e o pai e a nai son a síntese desa opresión (Lagarde 2011).

Outro aspecto a destacar na novela en relación á análise dende as teorías feministas é a presenza continua da nudez do corpo como símbolo de liberación. É esta unha reivindicación do feminismo radical e do grupo *Femen* (Ucraina), que utilizan como loita o corpo nu. Alma báñase e dorme espida: “Bañarse enteira no mar e, tamén, nos raios lunares. O corpo límpido, como aquela tenue luz concentrada no seu ventre. Para cando o corpo transparente e sen mácula? Estou núa na madrugada na procura da luz, pensou” (*AM*: 118). Ofelia e Bath bailan núas, como no poema Marge Piercy:

Agora contareiche  
o que aprendín deitada baixo a lúa  
espida como fan as mulleres: agora contareiche  
os cambios da lúa crecente e mingunte.  
(*AM*: 401)

Son numerosas no texto as descrições minuciosas da natureza e dos personaxes. Ás veces o mar chega a invadirnos co seu recendo a través das páxinas. Ulimos os peixes, sentimos a calor dos corpos cando se apertan, a humidade na pel, a humillación ou os ollos que esculcan o noso corpo cando durmimos. As frases curtas e rápidas axudan a manter a tensión ata o desenlace, nun ritmo case cinematográfico; relato exterior e relato interior conviven nunha amalgama perfecta. Prende en nós o berro de Alma, de Ofelia, a súa paixón.

#### 4. BDSM como elemento *Queer* e performativo

A novela parte dun tema pouco tratado na literatura galega, BDSM (*Bondage* e Disciplina, Dominación e Submisión, Sadismo e Masoquismo), que o autor describe explicitamente nas relacións sexuais dos seus protagonistas. Esa sexualidade subversiva para a sociedade actual, na que se moven as personaxes, induce a emocións encontradas de desexo e culpa. Se ben nas relacións BDSM sempre é preciso un consenso, unhas normas e un código que

permita frear a acción, non é así na novela, onde é unha submisión na que non existe unha aceptación previa, un pacto claro e consensuado. Esta relación devirá en humillación e traición. A situación de dominio/submisión é trasladada á relación que se mantén na sociedade patriarcal entre home/muller.

A sigla BDSM xorde en Estados Unidos a mediados do século XX e recolle todas aquelas prácticas sexuais nas que existe *bondage*, submisión/dominación, sadismo/masochismo, sendo todas elas consideradas subversivas ou fóra das normas sexuais aceptadas. Estas sexualidades foron e seguen a ser teorizadas desde diferentes puntos de vista en numerosos textos (Foucault 1992, Rubin 1989, Califia 1984, Weinberg 2008, Weiss e Sáez e Carrasco 2011). A partir deles podemos tirar unha serie de características comúns, de modalidades, prácticas ou identidades de xénero.

BDSM supón xogos de poder e submisión consensuados, nos que poden participar dúas ou máis persoas con diferentes identidades sexuais. Cada práctica confórmasse como unha escena na que as persoas que participan asumen un rol: dominante, submisa/o ou *switch* (ambos). O rol dominante ten o poder, o dominio na relación, e o rol de submiso ou submisa obtén o pracer dese sometemento.

Sempre debe ser seguro e consensuado. Existen para iso varios protocolos (SSC: Sá, Seguro e Consensuado; CCC: Comprometido, Compasivo e Consensuado; PRICK: Responsabilidade persoal e informada para prácticas sexuais alternativas; RACSA: Risco asumido e consensuado de prácticas sexuais alternativas), e de non cumprirse estaremos ante un caso de “abuso”.

Existen unha serie de obxectos comúns asociados a estas prácticas, así como diferentes hábitos, símbolos e rituais. Entre os obxectos máis comúns están os que teñen relación coa vestimenta, que adoita ser de cor negra, de coiro, con botas militares ou zapatos de tacón. Tamén accesorios como os colares, que indican submisión, pertenza a alguén, ou os aneis, referentes simbólicos á novela de Pauline Réaume, *Histoire d’O*, e ao filme posterior. Para as distintas prácticas utilízanse cordas (*bondage* ou *shibari*), cadeas, plásticos e vendas para momificacións e anulación dos sentidos, máscaras, antifaces e vergallos. Entre os símbolos están o tríscele, a bandeira “Leather Pride Flag” e as rosas negras (símbolo na comunidade BDSM de Estados Unidos nos anos 80).

Existen tamén multitude de rituais ou cerimoniais, algúns deles relacionados con culturas orientais de intimidade como a cerimonia do té e o *Wabi-Sabi*. Todos estes rituais varían nas diferentes comunidades.

As prácticas tamén son múltiples: adestramento de animais, ama/o/escrava/o, bico negro, *bondage*, chuvía dourada, *trampling*, *fist*, cera quente, flaxelación, humillación, xogos de idades, privación sensorial, sexo público ou tortura. Algunhas delas son moi perigosas, polo que deben ser realizadas con xente experimentada e sempre tendo en conta un protocolo que inclúa medidas de precaución (seguridade nas esposas ou no caso de momificación con privación sensorial).

Todos os escritos sobre BDSM insisten na necesidade dunha comunicación e negociación. Tamén as entrevistas ás persoas que o practican poñen de manifesto que se trata de sexualidades nas que o respecto e a igualdade están sempre presentes, contrapoñéndoas ao “sexo vainilla” ou hetero-normativo, no que si denuncian casos de violencia e sometemento. Indican que aquelas prácticas nas que existe violencia, fóra do protocolo SSC ou RACSA, son realizadas moitas veces coa intención de manter un poder hexemónico e patriarcal (Müller 2015). Os acordos e negociacións adoitan ser recollidos en listaxes nas que se indican as preferencias, o que se acepta e o que non. Os límites son indicados nesos acordos, nos que tamén se establecen unha serie de códigos (palabras ou xestos) cos que se indica se se desexa maior ou menor intensidade, ou o desexo de finalizar a acción; hai tamén códigos de cores (verde, ámbar, vermello).

Nas relacións entre Alma e Jonathan están presentes moitas das prácticas mencionadas (chuvía dourada, privación sensorial, ataduras, sexo público, flaxelación e humillación), así como os obxectos e os símbolos: a “rosa negra”, “perla negra” ou *black jade* que ansiaba conseguir Jonathan; os pantalóns negros axustados con botas militares, o coiro e a tatuaxe do tigre vermello; o “anteface de seda” e a “máscara cega de curuxa”; o *Wabi-Sabi*, o vergallo, prácticas de *shibari* e *bondage*, ataduras ás espaleiras ou utilización de esposas nos nocellos e nos pulsos (*AM*: 64-77).

As posicións dentro das teorías feministas con respecto a BDSM van desde quen as considera unha práctica que reproduce o dominio de poder patriarcal até a visión de empoderamento feminino.

Rubin (1981) e Califa (1984) nos seus estudos sobre a organización lésbica e de BDSM, Samois, de San Francisco, insisten na idea de empoderamento da muller a partir destas prácticas. Refírense a elas como un xogo consensuado, no que o rol é decidido e aceptado de antemán, sen ter que corresponder cos roles binarios establecidos para cada sexo biolóxico. É un xogo que ten que ver co teatral e a *performance*, o que nos leva a enlazar coa teoría *Queer* e da *performatividade* de Butler (2002) tanto neste senso como na idea de deconstrución social e cultural de xénero e corpo. Esta duplicidade performativa está presente nas escenas que se crean (corpos, obxectos, roupa e accesorios, cerimoniais e rituais) e na mutabilidade de roles dominante/submisa/o/*switch* na escena sexual.

Desde o feminismo radical condénanse este tipo de prácticas por consideralas, aínda cando son consensuadas, como de reprodución dos roles patriarcais e raciais de dominio/submisión (amo/a-escravo/a), e pola existencia de humillación e violencia, entendida aquí como creadora de pracer. Incluso cando os roles son intercambiados e é a muller a que exerce de dominante e o home de submiso, ou nas relacións LGBT, estase a trasladar esa relación social onde é o home quen domina e agora proba o papel de dominado (Farley 1993). Reproducíran así o principio de dominación masculina, analizado por Bourdieu, presente en todas as sociedades desde o inicio da historia da humanidade e que comeza coa diferenciación sexual e a asignación de roles masculinos e femininos (2000).

Unha posición intermedia é a de Weis (2011), que nun estudo etnográfico tamén en San Francisco, relaciona BDSM coa cultura capitalista e de consumo. A autora indica que a posta en práctica do código SSC dá lugar a un autodomínio positivo. Coincide na visión como empoderamento da muller e de liberdade sexual que transgride a hetero-norma, matizando que esa transgresión está limitada pola imitación dunha estrutura patriarcal, con predominio en comunidades heterosexuais de clase media-alta branca.

Maurice Godelier analiza as formas de poder baseadas no consentimento, establecendo neste caso que cando a violencia é consentida, ese consentimento o que fai é contribuír a reproducir ese dominio. Para el dominantes e dominadas/os axudan a perpetuar esas relacións de dominio e submisión; e son estes consentimentos os que facilitan a “proliferación

de relacións sadomasoquistas” (1990: 11, 31). O autor engade “que todo poder dominante se compoñe de dos elementos indisolublemente combinados que le dan su fuerza: la violencia y el consentimiento”. Refírese tamén á aceptación do poder masculino por parte das mulleres en todas as sociedades, consentimento pasivo, que, puntualiza, non é compartido por todos os individuos (*Ibid.* 186, 187).

Alma admite todos os modos de pracer sexual, sempre e cando sexan con consentimento; fala da súa bisexualidade (*AM*: 149-150), conta a atracción que lle producían as cordas nos corpos xa de nena, *bondage* e *shibari*. A relación de Alma e Jonathan entraría dentro deste “consentimento pasivo” do que fala Godelier. Ela, como consentidora, pasa a ser vítima da violencia que sobre ela exerce Jonathan. A novela non refire ningún pacto entre Alma e Jonathan con respecto ás prácticas que serían ou non permitidas. “E ela aceptara o xogo, aínda sen pactar nin consentir. Confundira dominio con entrega, degradación con complicidade” (*AM*: 150). Descríbese o pracer que lle produce a ela a espera, sentir que ás veces non están sos, os murmurios máis alá dos seus ollos cubertos, a certeza de saber que alguén os esculca. Mais cando sospeita que as súas relacións poden ser gravadas e analiza a situación xa desde unha certa distancia, é consciente de que puido ser vítima dun abuso, que nas relacións mantidas con Jonathan no ximnasio probablemente participou máis xente. Ao non existir ese pacto previo entre as dúas partes, poderíamos deducir que tivo lugar unha violación múltiple.

Comezan a aparecer en Alma emocións contraditorias, a humillación fronte ao desexo, a asunción desa submisión á que é sometida por Jonathan. Fala das *snuff movies*, de vídeos que ve na internet e do sufrimento das mulleres que se someten a prácticas sado-masoquistas, que ás veces chegan á morte. Esas mulleres consenten, asinan un pacto; ela non asinou, pero sábese consentidora e séntese culpable.

Aquí comeza a primeira submisión, a primeira violencia que sente Alma, a partir da que comezarán a xurdir outras na súa pel ou na de moitas das mulleres que coñece, ou aquelas que forman parte do maxín galego, da literatura, a música e a arte, ás que se vai achegando a través de diferentes lecturas.

Os tabús sociais relacionados coa sexualidade, especialmente coa sexualidade feminina, están presentes en Agrovello, mais tamén en Ourense e en Los Ángeles. O comportamento

transgresor das protagonistas leva consigo o castigo social. Das prohibicións sexuais que a sociedade impón ao individuo tamén escribe Godelier: “In the end, nowhere do we find a society where the individual is authorized to satisfy all of his or her sexual desires (and therefore all of his or her sexual fantasies)” (2012: 462).

Aboia tamén na novela o concepto de “Eros e Tánatos”, esa pulsión de vida, nas golfiñas e no mar, fronte á pulsión de morte, en todo aquilo que vén da figura de Jonathan e da súa relación coas mulleres (Alma, Ofelia, Bath ou Anida).

## 5. Violencia contra a muller

Cando falamos de violencia contra as mulleres, de violencia de xénero ou de violencia machista, entre outras, estamos a referirnos a todos os tipos de violencia que se exercen contra as mulleres, ou ben contra aquelas persoas de sexo, xénero ou sexualidades non normativas (*Queer*). En calquera caso é unha violencia patriarcal que se manifesta en agresión física, psicolóxica, emocional ou sexual, tanto no público coma no privado, e que vai asociada

ao xénero e á construción social e cultural dos corpos. Estas violencias son moi variadas e van desde a violencia simbólica ata a violencia directa. Johan Galtung (1998) realizou unha división das violencias en tres grupos: directa, cultural e estrutural, indicando esta última como a máis grave, xa que se basea en estruturas dificilmente cambiantes e que están no cerne da organización social, e é ao mesmo tempo a máis invisible. A violencia estrutural dana necesidades básicas da persoa entre as que se sitúa a identidade. A violencia cultural está relacionada con aspectos culturais e da vida filosófica ou simbólica (relixión, arte, educación), e é utilizada para lexitimar calquera outro tipo de violencia directa e estrutural. Tamén adoita ser invisible. Ambas son causa das violencias directas. A violencia directa sempre é activa e visible, xa que implica unha agresión física ou verbal, e reforza as dúas violencias anteriores (1998: 15-16). Do triángulo de Galtung tomamos a idea da existencia dun substrato cultural e estrutural (esas violencias invisibles), que manteñen, determinan e causan todas as violencias directas. Ese substrato é patriarcal e estaría relacionado coa violencia simbólica de Pierre Bourdieu (2000).

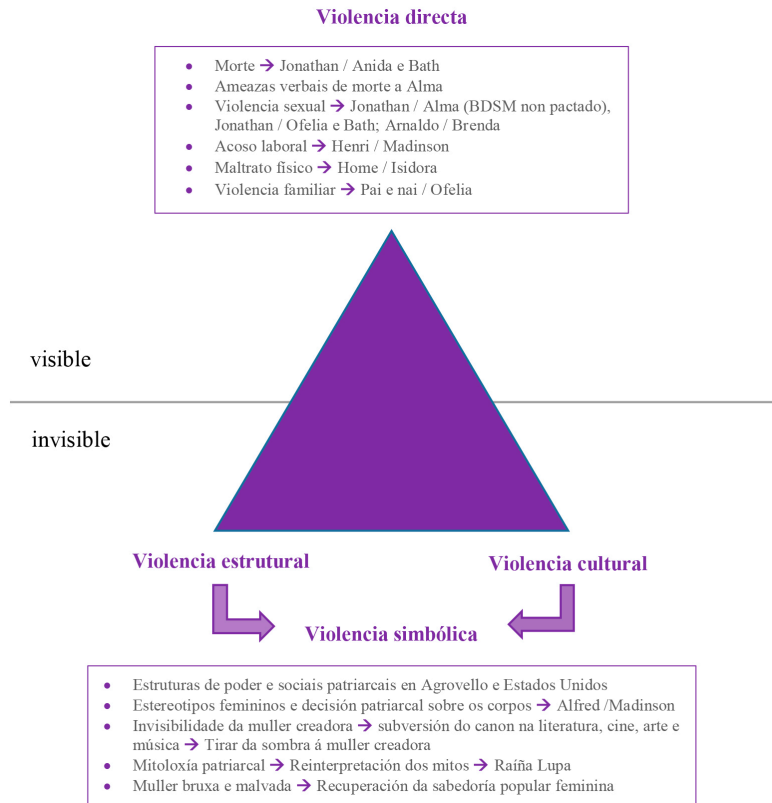


Figura 1. Violencias na novela a partir do triángulo de Galtung (1998) e da teoría de violencia simbólica de Bourdieu (2000)



### 5.1. Violencia simbólica

O termo “violencia simbólica” foi acuñado por Pierre Bourdieu nos seus estudos teóricos sobre a sociedade de Cabilia nos anos setenta para referirse a aquelas violencias invisibles, silenciosas, que son exercidas por quen ostenta o poder, dando lugar a relacións de dominio e submisión que se filtran na sociedade consentidora, onde se manteñen e perpetúan no espazo e no tempo: “La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física” (2000: 30). Estas violencias e as relacións de poder que as xeran son aceptadas e naturalizadas incluso por quen as sofre (*habitus*). Así temos a dominación masculina, que se impón sobre as mulleres e que é a responsable da diferenza entre os sexos, da construción social e sexual do corpo; dominación que impón unha orde social que se basea no sometemento da muller ao dominio do home (*Ibid.*). A violencia simbólica é, deste modo, responsable da formación da identidade e do suxeito; existimos con esa base de sometemento a un poder (Plaza Velasco 2007: 135). Dentro deste tipo de violencias poderíamos referir aquelas que vemos cada día nos medios de comunicación que reproducen estereotipos sexuais, na linguaxe e na creación e transmisión dun canon que invisibiliza as mulleres na ciencia, na política, na literatura e nas distintas artes, cunha hexemonía masculina, patriarcal, branca e occidental.

A violencia simbólica maniféstase na novela tanto na representación das estruturas de poder que marcan as distintas identidades como no propósito de tirar da sombra todas aquelas mulleres silenciadas na cultura (na literatura, no cine, na música ou na arte). Igualmente hai todo un mundo de mitoloxía e saber popular que ten sido deturpado polo poder patriarcal e que o autor quere recuperar, ofrecendo unha nova visión.

As estruturas de poder das dúas sociedades que aparecen na novela, a cosmopolita estadounidense e a sociedade tradicional de Agrovello, pobo mariñeiro galego, non se diferencian na base; o dominio é patriarcal.

O soño de Mandison de saír núa nunha revista, o seu corpo “perfecto”, as fotos que Alfred lle fai en distintas poses, ese estereotipo de muller como obxecto sexual a ser consumido polos medios de comunicación, é utilizado polo autor cunha intención de denuncia. E é o dominio masculino quen establece os códigos

de aceptación nas actividades que pode realizar unha muller co seu corpo. Aparecer núa nunha “revista artística” é aceptado, pero non o é a prostitución. É o home quen decide sobre os corpos para despois ser naturalizado e aceptado por toda a sociedade (*AM*: 36-37).

Violencia simbólica é aquela que agocha e invisibiliza as mulleres creadoras, artistas, escritoras, compositoras e intérpretes musicais que Fernández Naval recupera, reafirmando así nunha identidade feminina. Flúe a poesía, cine e a música de todas elas: Carson McCullers, Emily Dickinson; algunhas sufriron ata o suicidio como Sylvia Plath ou Anne Sexton (*AM*: 49). De Elizabeth Bishop cita o seu poema sobre as ‘perdas’ (*AM*: 51) e en relación a este tema tamén a Rosalía (*AM*: 269). Menciona tamén outras escritoras feministas como Virginia Woolf, Gioconda Belli, Lidia Jorge, Anaïs Nin, Sandra Cisneros, Eve Ensler, Clarissa Pinkola ou Marge Piercy. Inclúe o poema desta última autora norteamericana “The Moon Is Always Female” (A lúa é sempre muller), que serve como nexo entre Alma e Ofelia, as súas dores e feridas, e entre elas e todas as mulleres que sofren. Este poema, traducido por Ofelia Martínez, personaxe da novela que dá voz aos poemas e, neste caso, traducións de Fernández Naval, constitúe o peche da novela (*AM*: 401).

Nesta mesma liña están os versos de Luísa Villalta, ou os de Eva Veiga, Ana Romaní e Blanca Varela, que adoitan aparecer no *caderno de Alma*, no seu diario.

Moitas das escritoras ás que alude, ou das que insire algún texto, son mulleres transgresoras na literatura, que utilizaron temas e termos tabú ata ese momento como é o caso de Anne Sexton, que falou de “menstruación, aborto ou drogas” nos seus poemas. Así o comenta Alma:

En opinión de Catherine, todas abordarán na súa literatura cuestións relativas ao ser das mulleres que ata entón eran tabús, e poñía como exemplo o tratamento da menstruación, sempre censurada e vetada, cando non condenada, que Anne Sexton incorporara como referencia poética, axudando a asumila como algo natural, nin vergoñento, nin sucio. *Sangue levado coma un ramallete prendido para florecer*, recitaba incitada por ela (*AM*: 50).

Ou Anaïs Nin, feminista, cos escritos a favor da liberación da muller e os seus relatos eróticos. Tamén hai referencias a autores, como Mark Strand, Álvaro Cunqueiro ou Paul

Auster. O primeiro ten un papel protagonista na novela, un amigo que parece coñecer o seu segredo sen ela contarlllo. Será a el a quen confíe os poemas de Ofelia.

Igualmente transgresora foi Rosalía, figura fundacional da nosa literatura e a quen cita en varias ocasións (*AM*: 51, 269, 358-359), referíndose a ela como “precursora do universo feminino silenciado”.

Rescatar da sombra compositoras, intérpretes musicais, artistas plásticas e visuais como Fanny Mendelson, Eugenia Osterberger, Madame Saunier, Alma Mahler, Clara Wieck, Camile Claudel, Evelyn de Morgan, Terry Berkowitz ou Maruja Mallo, é outro dos obxectivos de Fernández Naval na novela.

Nese afán de revisión das artes inclúe o cine, constante na novela como tamén o é en toda a súa obra; neste caso é incluso pretexto para o nome da súa protagonista, tomado de Alma Reville, a dona de Alfred Hitchcock, ou Rebeca, a súa nai, que toma do título da obra homónima do mesmo director. Así, o nome de Alma procede xa dunha muller na sombra, que pasou á historia como a dona do director de cine, pese a que colaborou con el en case todos os filmes, axudándoo a escribir os guións, editando e revisando non só as obras do seu home, tamén as doutros directores. Jean Renoir, Amenábar ou Woody Allen; tamén Manane Rodríguez, Dianne Keaton e Olivia de Havilland, son algúns dos nomes que aparecen nestas páxinas.

Hai tamén un propósito de reinterpretar mitos desde unha perspectiva de xénero así como de recuperar a sabedoría popular da muller. Na antigüidade produciuse unha ruptura da filiación matriarcal en beneficio da patriarcal, que comeza xa no relevo de deuses por deusas. Na mitoloxía popular mantéñense tradicións de mulleres que por seren valentes pasaron á historia como bruxas, meigas, prostitutas ou “lobas”. Así lle ocorreu á Raíña Lupa. O autor ten interese en dar visibilidade á muller como transmisora de sabedoría popular; un papel que na tradición oral e escrita vense asimilando á muller curandeira, á meiga ou bruxa. É o caso das dúas mulleres, Marías, que “sacan o aire”, modelos antropolóxicos presentes na novela (*AM*: 199, 225-230). As Marías transmiten o saber de muller a muller, manténdose aquí a xenealoxía matriarcal. Outras mulleres deturpadas pola historia son María Sabina (México) e Calpurnia Abana Aeboso (Roma). Bourdieu indica que a maxia é unha das estratexias que utilizan as mulleres para opoñerse

á violencia simbólica e física exercidas polos homes; estratexias, porén, débiles, xa que tamén son obxecto de dominio, e que as reafirma nunha imaxe dominante de malignidade (2000: 26-27).

## 5.2. Violencia directa

Referímonos como violencia activa a toda a que vai acompañada dalgún tipo de agresión física ou verbal. Abordamos este tema a partir da teoría *Queer*, desde unha visión inclusiva e de deconstrución das sexualidades entendidas na sociedade como naturais, xa que é no marco delas no que teñen lugar parte das agresións BDSM e LGBT. Retomamos o debate sobre as prácticas BDSM desde o punto de vista de xénero e a súa posible violencia implícita. Xa indicamos no capítulo anterior as distintas teorías ao respecto e non é o obxectivo deste estudo tomar posición por algunha delas. Na novela as prácticas BDSM si implican violencia, mais o son porque Jonathan, o protagonista, é violento e non dubida en chegar ata a morte. A intención do autor é manifestar esa violencia:

E ao lembrar aquel primeiro encontro, Alma empregaba a palabra cópula, porque houbo nel algo violento e salvaxe nunca antes experimentado e que estaba máis alá das convencións. (...) A fistula anal cicatriza ben. O resto é lembranza confusa que proe e doe. (...) Estaban, ademais, as lembranzas da dor extrema, da posesión e da tortura, unha consciencia non demasiado nítida da degradación á que chegara da man del, logo de lle ceder a responsabilidade sobre o seu corpo e, sobre todo, o terror a ser sacrificada. (...) Pensou nos heroes: Perseo, Teseo, Aquiles, Hércules, Ulises, Arnaldo, Charli, Jonathan, violentos, suorentos, posesivos, todos fachendosos e crueis, armados para a caza e para a guerra, pero non para o amor. (...) Todas non, había unha que non lle dixeran nunca e que resoou dentro dela coma un disparo violento e cegador: *Lembras? Podo matarte porque me pertences.* (*AM*: 69-211)

Pero o autor tamén refire vídeos nos que algunhas mulleres relatan a dor, a violencia e o pracer en relacións BDSM consentidas por elas. Pronúnciase, desde a voz de Alma, sobre prácticas abusivas no cine, que humillan ás mulleres, e das que se pon en dúbida a validez dos seus contratos (*AM*: 148).

Alma é unha muller maltratada, como o son Ofelia, Brenda, Anida, Nora, Isidora; todas sofren algún tipo de aldraxe ou humillación na sociedade patriarcal, en Nova York, en Compostela ou en Agrovello. Non importa que a

sociedade sexa máis ou menos tradicional; tampouco o tempo cambia as cousas. E é así porque as violencias nacen das relacións de poder, “non igualitarias”, da dualidade entre “dominadores e dominados”, que son “inmanentes”; poder que “está en todas as partes” (Foucault 1992: 113-115). As violencias directas nacen daquelas violencias silenciadas, estruturais e culturais, nacen das violencias simbólicas.

Alma é maltratada por Jonathan, que a humilla e ameaza de morte. Ela non quere denunciar o seu agresor, pese á insistencia de Mercedes, que lle fai ver que foi vítima dunha violación por varios homes. Na súa adolescencia tivera unha relación cun home maior, e agora, na lembranza dos feitos, é consciente de que foi parte dunha relación de abuso: ela era nena e el era un home adulto, moito máis vello ca ela, pero a acepta.

Ofelia sofre a violencia familiar, de Ignacio, o seu pai, mais tamén da súa nai, vítima tamén desa mesma sociedade. Vive pechada nun cuarto, coma no cárcere:

Dende que fora o do vídeo, Ofelia nunca os acompañaba cando ían xantar fóra da casa. Ignacio puxera pechadura na porta do seu cuarto e dous barrotes de ferro na fiestra para que non puidese saír, nin botar a cabeza fóra. A chave da porta sempre estaba no peto do seu pantalón. Era el quen lle levaba o almorzo, o xantar e a cea. Non a deixaba saír nin para ir ao baño. Facía de ventre nun penico de plástico. Ela só podía entrar unha vez ao día. Aireaba, facía o leito, pasaba a vasoira, limpaba o po e aseaba a filla, sempre vixiadas por Ignacio. (AM: 364)

Ofelia é vítima de Jonathan, ao igual que Bath, a muller da que ela estaba namorada. As dúas sofren a brutalidade directa dun home, pero tamén a da sociedade que as rexeita por seren mulleres que se aman, que contrarían a heterosexualidade admitida.

Brenda é acosada por Arnaldo, un compañeiro de traballo. Ela, muller forte e valente, plántalle cara. Arnaldo medra con ese desafío, producíndose a agresión e intento de violación. Brenda denuncia pero é despedida. De novo, como dirá Alma, estamos diante de “prácticas capitalistas”, orixe estrutural dunha violencia directa.

Paul Henri aproveitará a debilidade de Madinson, soa, cunha filla á que coidar e manter, para botala do traballo. Exerce o abuso do xefe sobre a súa empregada, un despido improcedente admitido incluso polos propios compañeiros e compañeiras consentidores. Alega

que pode haber unha relación sexual entre Madinson e Alma, compañeiras de traballo, algo prohibido na súa empresa, a pesar de que el si parece manter unha relación con Allan. A caixa de cartón baleira sobre a mesa de traballo é para Madinson unha porta que se pecha e pode ser vista como un contedor de violencia. Fernández Naval establece de novo a esa simboloxía ao referirse á caixa de madeira na que se amorean os corpos nus de mulleres humilladas e vexadas, flaxeladas na vulva mentres son filmadas (AM: 148).

Anida será brutalmente maltratada e asasinada, e todo o proceso será gravado co obxectivo de crear *snuff movies*.

O home bate en Isidora e ela atura os golpes, non é quen de denunciar, ten medo, non ten a afouteza da súa amiga, que si fixo fronte a unha situación de violencia similar (AM: 173-174). Alma tampouco quería denunciar, mais non era por medo, senón porque iso sería asumir a súa culpa.

Este tipo de violencias sempre estiveron presentes. O autor rescata personaxes mitolóxicos femininos da historia falo-centrista na que as mulleres libres aparecen coma malvadas; elas tamén foron vítimas, e cita como exemplo a Orcavella ou Lupa. Sobre a raíña Lupa di na voz de Alma: “Ela e as súas irmás sometidas a violencia extrema. Non a unha violencia, si ás violencias todas” (AM: 172). Sobre Lupa, Alma comezará un guión e será a través das notas que vai tomando e dos diálogos que escribe entre a raíña e Xacobe (referencia ao apóstolo Santiago) que introduza un debate sobre diversos temas relacionados coa relixión, o poder ou a propia lenda. Os fragmentos sobre Lupa e Xacobe aparecen no *caderno de Alma*. Nun deses diálogos falan da crucifixión como un acto de humillación, e das mulleres presenciando ese acto de agonía. A través da observación dese corpo nu, cravado e con signos de dor podemos establecer unha conexión con alguhas das prácticas BDSM. Introduce aquí o tema da culpa e do mal, no que cada un defende a súa posición (teísta a de Xacobe e ateísta a de Lupa) (AM: 369-370).

A personaxe de Lupa ten un papel central na novela: é o nexa entre o pasado e o presente. Representa a violencia, a sexualidade transgresora e a afouteza da muller, que como loba se relaciona coa lúa (“a lúa é sempre muller” titula Marge Piercy o seu poema). Lupa é a deusa nai á que invocan as sacerdotisas no Pindo, a nai primixenia, a fertilidade. Porén, é a quen a historia e a tradición oral, misóxinas e

patriarcais, deturpan. En relación á historia de Lupa, o autor apóiase nas obras de Fernando Alonso Romero, Balboa Santiago e no *Códice Calixtino*.

Os costumes patriarcais están moi presentes en Agrovello: os homes van ao mar e xogan ás cartas no bar, as mulleres quedan na casa e van á igrexa; o home activo fronte a muller pasiva. Quen rompe esas normas está exposta a calquera aldraxe. Pero as protagonistas da novela rachan os moldes, teñen unha identidade feminina propia, son activas, deixando o home, en ocasións, no papel pasivo; mentres elas crean, camiñan, investigan, len, soñan, íspense, eles xogan e beben no bar. Hai dúas mulleres que teñen papeis que na sociedade, na literatura e no cine son xeralmente entregados a homes: Lupa, raíña feroz, irreverente co sagrado; e Silvia, axente da Garda Civil, portadora de pistola e esposas. Aquí, a propia Alma manifesta prexuízos patriarcais, que ela mesma rexeita cando alude a Silvia: “Era nova e atractiva para ser axente da Garda Civil, pensou ao tempo que se reprochaba o prexuízo” (*AM*: 300).

## 6. A ensoñación acuática: a auga como elemento identitario, purificador e sexual

Bachelard (1966, 1978, 1994, 2003) reflexiona sobre a influencia e tratamento poético dos catro elementos substanciais (auga, ar, terra e lume) a través da psico-análise e, enlazando coas cosmogonías antigas, asocia cada unha das *ensoñacións* ou imaxinacións a un destes elementos poéticos. É para este autor a auga o elemento máis feminino e máis dotado de intimidade, e ao mesmo tempo un elemento de tránsito: “El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba” (1978: 15).

A Ofelia de Shakespeare aparece relacionada coa auga e coa morte. Existen presaxios, desde o comezo, de que ela podería morrer na auga; Hamlet refírese a ela como “ninfa”. Na novela que analizamos tememos tamén ese desenlace, o suicidio de Ofelia; o propio nome fainos pensar nun final tráxico. Hai alusións a Alfonsina Storni, e a súa morte acuática e a unha muller do pobo, Hortensia, que desapareceu no mar deixando os seus “zapatíños” na area. Será tamén este o final de Ofelia? O suspense mantense case ata o final, e vai acompañado da sospeita de que tamén o corpo de Anida pode estar na auga. O corpo da cadela, Ulga, aboia na auga do río, no *Pozo Negro*,

coma Ofelia. É a auga-morte. Mais, tamén está a auga como “substancia de vida”, nos xogos das golfiñas, nese fluír case metafísico que nos lembra o paso das anguias de Cortázar ou as metáforas acuáticas de *Rayuela*. A auga como viaxe circular, desde Eros a Tánatos, a esa “última viaxe”.

Nese lirismo e recreación líquida da novela aparecen sereas, peixes, ninfas das fontes e das augas sulfurosas, mulleres todas elas, de auga. Muller balea e muller golfiña, muller océano; así son Alma e Brenda: “Muller golfiña, pensou, véndoa desaparecer e xurdindo ao cabo, cun movemento semellante ao que fan as baleas cando respiran” (*AM*: 97). A muller como balea, inmensa, libre no océano para iniciar calquera viaxe, mamífera e orixe previa a toda imposición patriarcal, é empregada na poesía de, entre outras, Xohana Torres, Luísa Castro e Ana Romani (González Fernández 2005: 143-153), mais tamén na obra de Claudio Rodríguez Fer, quen tamén a identifica coa muller (Novo 1996: 35). Está tamén implícita esa relación da auga coa maternidade, presente desde o comezo no nacemento das “golfiñas”.

E nesa figuración está o mar como xerme de pracer e liberdade na nudez do baño, pracer que se lle revela a Alma similar ao sentido con Jonathan no ximnasio, pracer sexual. As augas quentes e sulfurosas das Burgas e a relación coas ninfas, ou a súa utilización para lavar as feridas das relacións sexuais; a chuvia a esvarar polo corpo de Alma no momento no que coñece a Jonathan, ou a comparación do zume da mazá ao escachar na boca coa humidade do corpo (*AM*: 137). Observamos a utilización da auga como símbolo de purificación e terapia para Alma e Ofelia, curación das feridas físicas do corpo despois da última relación BDSM, e da dor interna e emocional.

Tamén están presentes os outros elementos: o lume das meigas condenadas a morrer na fogueira, ou o que, procedente dos mistos, axuda a pasar o frío á nena do conto, sen conseguir evitar a súa morte. O renacer do monte, como Ave Fénix despois de sufrir os incendios. O lume no que desaparecen as cintas de vídeo que Jonathan gravara e coas que Ignacio tenta liberar a Ofelia do pecado, ou o que prenden as Marías para eliminar o mal, “sacar o aire”. O aire que, en forma de vento trae a tolemia: “todos os habitantes padecían algún trastorno, logo de convivir toda a vida co vento que penetraba na casa por calquera regaña e tamén na cabeza, alterando os estados de ánimo e espantando o sono” (*AM*: 318).



A terra, con toda a forza e simbolismo está no Pedregal, no Pindo, na Moa, espazo mítico e sagrado onde se deitaban os corpos enfermos para sandar e no que, relatan, descansa a raíña Lupa.

### 7. Confluencias entre *Alma e o mar* e a obra anterior de Fernández Naval

A produción literaria de Fernández Naval é ampla: seis novelas, oito libros de poesía, literatura infantil e xuvenil, relatos, guiños cinematográficos, teatro, guías e libros de viaxes, artigos de prensa e revistas, así como tamén colaboracións en numerosas obras colectivas. Existen traducións en distintas linguas de moitas das súas obras. Acadou numerosos premios literarios, en dúas ocasións o premio de poesía *Cidade de Ourense* por *A fonte abagañada* (1980) e *Miño* (2007), Premio Xerais por *O bosque das antas* (1988) ou o xa citado Premio Fiz Vergara Vilariño por *Bater de sombras* (2010).

A maioría das novelas e relatos do autor pódense incluír dentro da temática da memoria histórica e a guerra civil, das que *O bosque das antas* foi pioneira na nosa narrativa (Vilavedra 2015: 148). Pero das súas obras emerxe tamén outra memoria, a que vai conformando a súa identidade a partir da infancia, das lembranzas dos seus espazos, as perdas, as ausencias, as múltiples e variadas sombras. E serán estas outras ‘memorias’ as que si formen parte de *Alma e o mar*.

No entanto, nas súas obras están presentes tamén outras temáticas, como a denuncia, o abandono do rural, a violencia contra a muller ou a corrupción política. Adoita introducir lendas do maxín galego e fai descrições poéticas e pormenorizadas da paisaxe galega, especialmente de Ourense e a Costa da Morte. Este último aspecto maniféstase en *Alma e o mar*, unha paisaxe que Marcos Valcárcel (1998: 40-41) relaciona coa literatura de Rousseau, Fole, de Rosalía ou Manuel Antonio, natureza que ás veces o ser humano interrompe. Os propios títulos dalgunhas das súas obras así o indican: *Alma e o mar*, *O bosque das antas*, *Mar de Lira*, *Miño*, *As crebas*. *Outro xeito de andar ao mar*, entre outras.

Existe un paralelismo moi marcado entre *Alma e o mar* e o seu último libro de poemas *Bater de sombras*<sup>4</sup>: coinciden o tema, a simboloxía e as metáforas; a sombra que abate Alma, desde o máis íntimo das emocións, é a sombra que inocula os poemas. Algunhas destas referencias son sutís e outras máis explícitas:

- O tigre e o anxo negro: *O tigre vermello* no poema homónimo “o tigre silencioso e vermello / manipulando a humillación/ e a entrega” (*BS*: 45) é unha constante. A figura do *anxo* negro: “admirada das súas manobras nas argolas, pensouno un anxo negro, unha escura fonte de gozo” (*AM*: 75), “Había algo especial no día, unha densidade, un fluír de pantasma que, en pouco máis dunha hora, permitira que el se lle amosase dúas veces, escuro e perfecto coma o anxo negro que era” (*AM*: 159), ou “Lembrou que daquela o imaxinara coma un anxo negro e que o sentira próximo, un alento escuro que vibrase na imprecisión das sombras” (*AM*: 210). No libro de poemas: “solitario e audaz, o tigre movíase entre as sombras” (*BS*: 46).
- Todo o mundo BDSM: linguaxe, fetiches e obxectos (posesión, dominio, argolas, esposas, anteface, cordas, etc.). O termo *poseses*, que se repite na novela e que traducimos por *dominar*, *posuír*, *controlar*. As *snuff movies* aparecen nos dous textos. As cordas, en *Bater de sombras*, fan referencia a *bondage*. Non existe liberación nos poemas, mais si na novela, na que eses nós que no Armony Center son *bondage e shibari*, se desfán e serán “cordas de palabras” para liberar a Ofelia, “cordas musicais” no cello de Nora ou as cordas para amarrar a barca de Hilario ás rochas (*AM*: 72, 148, 270, 60, 378).
- O sangue: en *Bater de sombras* sempre está relacionado coa crueldade, a dor, ou a morte; aquí, o sangue é sangue do sacrificio e de morte, pero tamén é o sangue menstrual, que deixa de ser tabú nos poemas de Anne Sexton ou se dilúe no sal do mar; o “sangue de dragón que quita as sombras” (*AM*: 24), o sangue dos poemas de Ofelia, o sangue

<sup>4</sup> Empregamos *BS* para referirnos á obra *Bater de sombras*.

do parto das golfiñas (vida); existe unha esperanza no límite da sombra.

- A sombra: presente nos poemas, xa no propio título do libro, e tamén na novela; é unha constante en toda a obra de Fernández Naval. Vémosla no libro de poemas *Miño*, “No límite da luz / hai unha sombra / na que ti te derramas” (2007: 69). Tamén en *Bater de sombras*: “Un alento escuro / ás veces vibra / na imprecisión das sombras (BS: 9).
- A culpa ou pecado, o escuro e a súa dilución no mar: xa analizamos o diálogo de Lupa e Xacobe sobre a culpa; mais tamén está a culpa que sente Alma sobre as súas relacións con Jonathan, ou a que lle imponen o pai e a nai de Ofelia á filla.
- As perdas: este é o título do capítulo VII de *AM* e o final dun dos poemas de *Bater de sombras*: “así as perdas” (BS: 15). Temos na novela perdas importantes, como son a de Bath, o pai de Alma e Anida.
- O renacer: Fernández Naval emprega a oposición larva - crisálida nalgúns poemas de *Bater de sombras*, e na novela cando describe a Alma como larva “soa, envolta na roupa remexida” (AM: 291) que acorda crisálida entre as golfiñas. Son tamén parte do renacer os espertares de Alma tras noites de soños e insomnios.

Por outra parte, en case todas as novelas do autor existe unha voz feminina que irrompe no discurso e reivindica o seu espazo.

No relato “A vida secreta de L.” do libro *Para seguir bailando* (2009a: 47-65), hai tres narracións simultáneas, en primeira persoa. É a historia dunha muller maltratada polo pai dos seus fillos, e que actualmente mantén unha relación con outro home, posesivo e inseguro, que a axexa, como tamén o fará o avogado que a aconsella na cuestión do divorcio. A protagonista conta a súa historia durante o tempo que permanece hospitalizada para ser sometida a un aborto, e intercalará na narración os sentimentos e sensacións que esta situación lle produce. É polo tanto unha muller que padece o intento de dominio sobre ela de tres homes. Outra confluencia con este relato é a referencia a prácticas de BDSM, cordas e elementos fetiches, posesión / submisión:

Gústame cando me atas ao leito, unha extremidade a cada esquina, e me cobres os ollos coa cinta negra e demoras entón, supoño que mirándome

(...) e, entón, coma de socato, inicias o ritual de posesión, logo de encher de cuspe as furnas e recunchos do meu corpo. Sei que son para ti como unha ofrenda (...) que me sigas buscando aínda que sufras, sabendo que es ti quen determina o principio e o final do xogo. (*Ibid.* 54- 55)

En *O bosque das antas*, na segunda parte, Encarnación berra, ispe unha voz tantos anos calada para narrarnos, en terceira persoa, a vida cun home que a humillou repetidas veces, a morte do pai, e as cartas de amor que agora lle chegan de lonxe, mais, sobre todo, a súa soidade (1988: 127-193).

Marta, a muller de Carlos, en *Sombras no labirinto* (1997), tamén dá un xiro á historia antes contada por homes; agora é ela quen narra o que ela sente, a súa historia. A voz de Marta colle forza, como fixera Encarnación, na última parte da novela. Un relato en terceira persoa que tece e destece toda a historia. Alude, como Alma, a esa sociedade patriarcal de roles ben marcados: “entrou en bares nos que só había homes, internouse en camposantos nos que había mulleres fregando as lousas e arrancando as flores” (1997: 102). Fernández Naval refire un acordar de Marta que conecta cos espertares de Alma. Así de Marta di o autor: “Espertou posuída por un desacougo que non era quen de controlar. Suaba. Prendeu a luz da mesa de noite e ollou o reloxo. Eran pouco máis das tres (...). Ergueuse, non pechara a persiana e achegouse á fiestra” (*Ibid.* 118). Sobre Alma lemos: “Esa noite espertou contra a madrugada, suando e soñando co poema de Mark” (AM: 117).

*Historias roubadas*, obra chea de referencias cinematográficas, conta cun relato, “Belinda”, no que se recrea o argumento das obras homónimas da obra dramática de Elemer Harris (1961) e da película de Negulesco (1948). Neste texto Fernández Naval expresa a violencia contra unha muller que perdeu a fala de nena. O momento da violación é descrito polo autor a través do sentir de Belinda, con intensas metáforas (2009b: 56). Lémbranos a fragilidade de Ofelia, que deixou de falar despois de padecer a violencia de Jonathan e de perder a Bath.

En *A noite branca* (2012), aparece María Luísa, cos seus brutais monólogos, que como ben apunta Vilavedra “podería ter sido, ela soa, a protagonista dunha magnífica novela” (2015: 154). Condúcenos á vida dunha muller de principios do século XX, transgresora coas normas daquela sociedade. Na novela son frecuentes

os longos monólogos nos que fala dela, das relacións co seu home e con outros homes, da emigración en Cuba ou do fillo. Aquí si hai xa outras mulleres, como Katia, rusa e bolchevique; ela ama a poesía, e a través dela chegan as referencias a Mayakovski e Pushkin.

## 8. Conclusións

Tras a análise da obra podemos concluír que *Alma e o mar* se sitúa fóra da ficción dominante galega converxendo no contra-discurso feminista.

As masculinidades hexemónicas da ficción dominante son cuestionadas; Fernández Naval non presenta na novela un mundo de heroes masculinos no que a muller queda relegada a un segundo plano. As protagonistas son as mulleres, sen un modelo estereotipado, e nelas se engloba todo tipo de feminidades.

As violencias narradas non son cometidas sobre o home, nin se enmarcan na guerra civil como ocorre con frecuencia na narrativa actual de autoría masculina, incluídas algunhas obras anteriores do propio autor. Están presentes na novela todas as agresións e violencias, simbólicas e directas, ás que se ven sometidas as mulleres polo feito de selo ou por situárense fóra da identidade hetero-normativa.

Fernández Naval adhírese ao contra-discurso feminista xa desde a cita de Lupe Gómez que abre a obra: “Os poemas/ son/ mulleres” (*AM*: 6). E faino recollendo as palabras silenciadas de autoras, de mulleres portadoras de lendas ou xenealoxías míticas galegas, de personaxes

femininas da nosa tradición oral, de mulleres violentadas ou daquelas que viven sexualidades que contrarían a norma heterosexual.

Na nosa opinión a narrativa de Fernández Naval vai evolucionando cara a unha implicación en cuestións de xénero, na procura do empoderamento da muller e de dar visibilidade á muller silenciada na literatura e nas artes e á muller como fonte de sabedoría. O autor xa destacaba en textos anteriores esa voz feminina que se revelaba insumisa ante o dominio patriarcal e que sufría esa violencia perpetuada desde o inicio dos tempos. *Alma e o mar* é a novela na que esa voz toma o papel protagonista, e na que o propio autor devén en muller silenciada e violentada.

De admitirmos a existencia dunha escrita diferente, cunha linguaxe e narratividade propia, en confluencia tanto coas teorías do *feminismo francés da diferenza* como coas post-estruturalistas e as teorías *Queer*, unha escrita que se afaste da cartografía *logo-falo-céntrica*, na que caben todas as identidades, concluimos que a última novela de Fernández Naval ofrece unha ollada que se axusta aos seus parámetros. A través de *Alma*, o autor achégase ás teorías *Queer*, ao subvertir as sexualidades heteronormativas, como observamos na descrición de prácticas BDSM, nas relacións LBTG e a aceptación de calquera tipo de sexualidade sempre que sexa consentida.

Reafirmase esa escrita na súa voz e linguaxe poerotizadas, sublevándose contra a linguaxe patriarcal e que o afasta do discurso hexemónico.

## 9. Referencias bibliográficas

- Arriaga Flórez, Mercedes (2001): *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- Atwood, Margaret (1987): *El cuento de la criada*. Barcelona: Seix Barral.
- Bachelard, Gastón (1966): *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1978): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1994): *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (2003): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Madrid: Alianza editorial.
- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2001): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós.
- Califia, Pat (1984): *SM. Los secretos del sadomasoquismo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Farley, Melisa (1993): “Ten Lies About Sadomasochism”, *Sinister Wisdom* 50, pp. 29-37 (<https://www.feminist-radicales.org/wp-content/uploads/2012/04/Melissa-Farley-Ten-Lies-About-Sadomasochism.pdf>).

- Fernández Naval, Francisco X. (1980): *A fonte abagañada*. Ourense: Limbo.
- (1988): *O bosque das antas*. Vigo: Xerais.
- (1997): *Sombras no labirinto*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (2005): *Mar de Lira*. Vigo: A Nosa Terra.
- (2007): *Miño*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2009a): “A vida secreta de L.”, en *Para seguir bailando*, pp. 47-65. Vigo: Xerais.
- (2009b): “Belinda.”, en *Historias roubadas*, pp. 47-60. A Coruña: Everest.
- (2010): *Bater de sombras*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2012): *A noite branca*. Vigo: Xerais.
- (2017): *Alma e o mar*. Vigo: Galaxia.
- Foucault, Michel: (1992): “La voluntad de saber”, en *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gabilondo, Joseba (2011): “Masochism as Dominant Fiction in in Minority Literatures in Spain: An Analysis of Manuel Rivas’s Narrative”, *Galicia 21: Journal of Contemporary Galician Studies* C’11, pp. 78-103.
- Galtung, Johan (1998): *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Gernika: Bakeaz.
- García Liñeira, María (2012): “Os nenos do arrabaldo: masculinidades en construción en la obra de Manuel Rivas”, en S. Lakhdari e M. Rivas (eds.), *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*. París: Editions Indigo & Côté-femmes.
- Godelier, Maurice (1990): *Lo ideal y lo material*. Madrid: Taurus.
- (2012): *The metamorphoses of kinship*. London/ New York: Verso.
- González Fernández, Helena (2005): *Elas e o paraugas totalizador: escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.
- Harris, Elmer (1961): *Johnny Belinda*. New York: Dramatics Play Service.
- Ibsen, Henrik (2007): *Casa de bonecas*. Vigo: Xerais.
- Irigaray, Luce (1992): *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- (1993): *Sexes and genealogies*. New York: Columbia University Press.
- (2010): *Ética de la diferencia sexual*. Pontevedra: Ellago.
- Kristeva, Julia (1984): *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- (2013): *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagarde, Marcela (2009): “La política feminista de la sororidad”, *Mujeres en Red, el periódico feminista* 11 (<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>).
- (2011): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y horas.
- Lessing, Doris (1978): *El cuaderno dorado*. Barcelona: Noguer.
- (1997): *Dentro de mí*. Barcelona: Destino.
- Moure, Teresa (2005): *A palabra das fillas de Eva*. Vigo: Galaxia.
- (2012): *Queer-emos un mundo novo*. Vigo: Galaxia.
- Müller, Jessica (2015): *BDSM. Aproximación a las prácticas de dominación y sumisión sexual*. Trabajo final de grao. Barcelona: Universitat de Barcelona (<http://hdl.handle.net/2445/112471>).
- Novo, Olga (1996): *Por un vocabulario galego do sexo: a terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*. Santiago de Compostela: Positivas.
- Plaza Velasco, Marta (2007): “Sobre el concepto de “violencia de género”. Violencia simbólica, lenguaje, representación”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 2, pp. 132-145 ([https://www.uv.es/extravio/pdf2/m\\_plaza.pdf](https://www.uv.es/extravio/pdf2/m_plaza.pdf)).
- Posada Kubissa, Luísa (2006): “Diferencia, identidad y feminismo: Una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica* 39, pp. 181-201 (<http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM0606110181A>).
- Rivadulla Corcón, Xosé Henrique e Francisco X. Fernández Naval (2013): “Francisco X. Fernández Naval”, *As escollas selectivas* 15/3/2013 (<http://asescollaselectivas.blogaliza.org/2013/03/15/francisco-x-fernandez-naval/>) [consulta 20/10/2017].
- Rubin, Gayle (1981): “The leather menace: Comments on politics and S/M”, en SAMOIS (org. e ed.), *Coming to power: Writings and graphics on lesbian S/M*. Boston: Alyson Publications, pp. 194-229.
- (1989): “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en C. Vance (coord.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución Madrid, pp. 157-209.



- Queizán, María Xosé (1995): *Escrita da certeza*. A Coruña: Espiral Maior.
- Sáez, Javier e Sejo Carrascosa (2011): *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales.
- Segarra, Marta (ed.) (2010): *Entrevistas a Hélène Cixous*. Barcelona: Icaria
- Showalter, Elaine (1999): “La crítica feminista en el desierto”, en M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Torres, Xohana (1992): *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior.
- Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones (2011): *Discurso de Julia Kristeva al recibir medalla rectoral de la Universidad de Chile. Parte 1* (<https://youtu.be/Z3ce6jnWEUE>) [consulta 25/10/2017].
- Valcárcel, Marcos (1998): “Sombras no labirinto de Francisco X. Fernández Naval”, *Raigame: Revista de Arte, Cultura e Tradicións Populares* 7, pp. 38-43.
- Vilavedra, Dolores (2015): “A noite branca, entre o documental e o ficcional: a memoria silenciada da División Azul”, *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos* 18, pp. 147-155 ([http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_MADR.2015.v18.51225](http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.51225)).
- Wald, Jerry (prod.) e Jean Negulesco (dir.) (1948): *Johnny Belinda*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Weinberg, Thomas S. (2008): *BDSM: estudios sobre a dominación y la sumisión*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Weiss, Margot (2011): *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*. New York: Duke University Press.
- Wittig, Monique (1971): *Las guerrilleras*. Barcelona: Seix Barral.
- Wittig, Monique e Sande Zeig (1981): *Borrador para un diccionario de las amantes*. Barcelona: Lumen.
- Woolf, Virginia (1989): *A room of one's own*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.