



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultade de Filoloxía

Grao en Galego e Portugués: Estudos Lingüísticos e Literarios

**Unha vaca entre as baleas:**

**O xénero na construción da identidade en Lupe Gómez**

Marta Torrado Carollo

Traballo de fin de grao

Curso 2021/2022

Directora: Teresa López Fernández

LOPEZ  
FERNANDE  
Z MARIA  
TERESA -  
:



## Índice

<b>Resumo</b>	iii
<b>1. Introducción</b>	5
<b>2. A construción identitaria desde o xénero</b>	9
2.1. Figuras femininas	12
2.1.1. O núcleo familiar	13
2.1.1.1. A nai	13
2.1.1.2. As irmás	16
2.1.2. O núcleo social	17
2.1.2.1. As mulleres de Fisteus	17
2.1.2.2. As amizades	20
2.2. A transición á idade adulta	21
2.2.1. A menstruación	21
2.2.2. Os cambios físicos	24
2.2.3. Os cambios psicolóxicos	27
2.3. Figuras masculinas	30
2.3.1. O núcleo familiar	31
2.3.1.1. O pai	31
2.3.1.2. O padriño	34
2.3.2. O núcleo social	36
2.3.2.1. Os homes de Fisteus	36
2.3.2.2. As amizades	36
2.4. A resposta ao machismo	37
<b>3. Conclusións</b>	<b>41</b>
<b>4. Referencias bibliográficas</b>	<b>44</b>

## Resumo

Este traballo ten como obxectivo o estudo da creación identitaria desde o xénero na obra de Lupe Gómez (Fisteus, Curtis, 1972), en concreto en *Fisteus era un mundo* (2001) e *Camuflaxe* (2017). Esta autora encádrase na eclosión de autoras que tivo lugar na década de 1980 e, sobre todo, de 1990, dentro da poesía galega.

A metodoloxía utilizada foi, primeiramente, o levantamento bibliográfico e, nun segundo momento, a lectura reflexiva das obras para analizarmos as diferentes figuras e momentos decisivos para a elaboración da identidade feminina lupina.

Tendo en conta a produción poética doutras autoras coetáneas, e o seu concepto de identidade de xénero, singularizamos no presente traballo a obra de Lupe Gómez pola súa procura de referentes no seu entorno social.

As seccións principais do traballo analizan as figuras femininas, a transición da infancia á idade adulta, as figuras masculinas e a tese feminista da autora. Na primeira, abordamos a análise das figuras femininas presentes no entorno social da autora, destacádomos por unha banda as pertencentes ao seu núcleo familiar e, pola outra, as presentes no seu núcleo social. Estas mulleres funcionaron como primeiro referente identitario, configurando un modelo de feminidade baseado no traballo e nos coidados.

No segundo apartado tratamos a transición da infancia á idade adulta para destacar o carácter crucial deste momento na creación da identidade feminina lupina polos cambios físicos e psicolóxicos que implica. Ten especial relevancia neste apartado a menstruación, pois é un símbolo omnipresente na produción literaria de Lupe Gómez.

Con esta análise vemos como esta transición está relacionada cos cambios no entorno da autora, constituíndo a chegada ao colexio e a da menstruación as mudanzas máis significativas.

No terceiro apartado realizamos a análise das figuras masculinas, diferenciando aquelas que pertencen ao seu núcleo familiar e despois as presentes no núcleo social da autora. Algúns destes homes (o pai, o amigo) presentan unha identidade de xénero disidente que é utilizada pola autora na súa autopoiesis.

No cuarto apartado expoñemos como a autora mostra o machismo imperante na sociedade galega e presenta a institución culpábel, as persoas que perpetúan a opresión e as responsábeis do cambio social. Vemos que o feminismo para a curtense é unha loita transversal que debe ser encamiñada polas mulleres (quen necesariamente teñen de se enfrontar aos roles de xénero) mais apoiada polos homes para vermos unha mudanza real a nivel social.

En conclusión, a identidade lupina baseada no xénero mostra unha idea de muller que supón, á vez, unha reivindicación da muller do rural galego –personificada na nai– e unha tentativa de superación deste modelo –o fornecido polas mulleres de Fisteus– polas limitacións que o machismo lle coloca. Así, Lupe Gómez crea unha muller conectada coa tradición, mais libre para explorar a súa identidade de xénero sen limitacións.

## 1. Introducción

En 1995 Lupe Gómez entra con forza na literatura galega cunha obra poética autoeditada, *Pornografía*. Foi un poemario controvertido, en temática e estética, que marcou a produción poética galega dos anos seguintes e conseguiu chamar a atención pola súa expresión, o seu marcado feminismo e seu o anticulturalismo (Baltrusch: 2013, p. 9). Gómez nace na periferia do sistema literario por se tratar dunha muller, poeta, galega, nova e autoeditada.

Nun primeiro momento, podemos encadrar a poesía da curtense dentro da poesía galega posfranquista, mais este período viu a proliferación de tantas voces e estilos que a clasificación destas é unha tarefa complexa. Ademais, estes anos ven un aumento significativo da produción de mulleres (Olga Novo, Yolanda Castaño, Emma Pedreira, Estíbaliz Espinosa, María Lado etc); así, ao tentar agrupalas, poderíamos ocultar as características que cada unha delas presenta.

Sen dúbida, Lupe Gómez destaca dentro deste movemento pola súa particular “autopoiesis caracterizada por unha orixinal mestizaxe de elementos feministas, surrealistas, libertarios, existencialistas e autobiográficos” (Simões e Baltrusch: 2011, p. 7). Mais a súa escrita é semellante á das súas contemporáneas por se preocupar pola deconstrución do discurso poético patriarcal para crear un novo modelo de muller a partir da escrita do corpo. A diferenza radica nos referentes utilizados por Gómez: mentres que outras autoras utilizaron figuras femininas mitificadas, ela opta por unha poesía autobiográfica. A identidade lupina toma como base para construír os seus

referentes identitarios o seu entorno social e físico: de aí xorden os dous piares da súa identidade, o xénero e o que a crítica (Pedreira: 2001) deu en chamar “ruralismo”.

A linguaxe poética de Lupe Gómez foi denominada como vulgar (Nogueira: 2013, p. 30) e simple (Baltrusch: 2013, p. 37) pola crítica, que inxustamente castiga todo aquilo que se afasta da tradición literaria. Mais a poesía da curtense foxe das etiquetas e da centralidade que a literatura comercial oferta. Coa súa obra poética Gómez demostra que é posíbel facer unha poesía nova que racha coas convencións literarias e fala desde a experiencia do corpo. Ela traduce a experiencia e a realidade á poesía, concedéndolle ao acto creador un valor igual ou superior ao que reside na propia creación. É esclarecedora a achega deste fragmento do prólogo á segunda edición de *Pornografía* (2005) de Antón Lopo para explicar a linguaxe poética da poeta curtense:

a sensación de que nunca antes foran pronunciadas aquelas palabras, de que ninguén antes chegara a aquelas latitudes na renovación do concepto, de que Lupe Gómez esculcaba unha linguaxe inédita e nesa linguaxe as convencións usuais da poesía quedaban neutralizadas pola lucidez da contradicción, os berros e o trastorno do previsible (Gómez: 2005, pp. 5,6).

O obxectivo deste traballo é analizar a creación da identidade de xénero en Lupe Gómez. Este proceso está, en gran medida, baseado no seu entorno social, pois os familiares e amizades que a rodean (sexan do xénero que for) van influír a autora no proceso de creación dun suxeito feminino propio. Entendemos esta creación como un proceso de interacción co medio social (e físico, mais esta dimensión fica pendente para estudos futuros). Se ben a crítica ten analizado a relevancia do xénero na obra de Lupe Gómez (Comesaña: 2011, Seara: 2013, Simões e Baltruch: 2003, 2011 etc),

había unha lacuna na análise da influencia do ámbito social da poeta neste proceso de creación identitaria.

Entre a súa entrada na literatura galega en 1995 e a actualidade, Lupe Gómez publicou numerosos poemarios como *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999), *Poesía fea* (2000), *Levantar as tetas* (2004), *Azul e estranxeira* (2005), *O útero dos cabalos* (2005), *A grafía dos mapas* (2010), *Camuflaxe* (2017), *Caracois de Belvís* (2019), *No encanto do aire* (2020), *Coplas a Lola* (2020) e *Sílabas da peste* (2021). Para alén da poesía, a curtense cultivou a narrativa con *Fisteus era un mundo* (2001), o teatro con *Diario dun bar* (2008) e o xénero epistolar en *Fosforescencias* (2019).

Para elaborar este estudo utilizáronse dúas obras de Lupe Gómez: *Fisteus era un mundo* (2001) (*Fisteus* ao longo deste traballo), editado na colección “Froita do tempo” da editorial A Nosa Terra, e *Camuflaxe* (2017), publicado baixo o selo editorial Chan da Pólvora. Estas dúas obras foron escollidas de entre a produción literaria da curtense polo carácter abertamente autobiográfico de ambas. Finalmente, a utilización dunha obra en prosa e outra en poesía permite valorizar a autora non só como poeta, mais como unha produtora literaria que cultivou xa varios xéneros, e posibilita comparar a formulación identitaria en ambas.

*Fisteus*, a primeira obra narrativa da autora, conta en prosa poética a vida de Gómez en Fisteus de crianza e elabora “un discurso argumentado desde una interpretación positiva da historia e da condición galega (de mulher)” (Simões de Almeida e Baltrusch: 2003, p.3). *Camuflaxe* trata a relación de Gómez coa súa nai, a raíz da morte desta en 2013, e podemos entendela como “uma tentativa de restauração. Uma desesperada, porém, íntegra, declaração de (re)existência de uma Galícia

fisicamente em vías de extinción, mas emocionalmente presente, entrelaçada às vidas das novas xeracións urbanas” (Escaleira: 2018, pp. 512, 513).

A metodoloxía foi desenvolta en dous estadios principais. En primeiro lugar, realizouse un levantamento bibliográfico que permitiu establecermos o estado da cuestión en relación coas análises previas da obra lupina. Foron tidos en conta os traballos publicados por Comesaña (2011), Escaleira (2018), Seara (2013) e Simões de Almeida e Baltrusch (2003, 2011). En segundo lugar, a partir da lectura reflexiva das obras seleccionadas como obxecto de estudo, fixamos como puntos principais da análise os referentes femininos e masculinos que contribúen a crear o concepto de muller de Lupe Gómez.

O corpo central do traballo é o capítulo 2, organizado en tres seccións. Nel partimos dunha aproximación ao concepto de xénero para as poetas galegas das décadas de 80 e 90 que nos permitise establecer os puntos en común e os diferenciais en relación coa autora curtense.

Na primeira sección analizaremos as figuras femininas do entorno social da autora ao longo da traxectoria vital exposta. Distinguiremos as figuras femininas que pertencen ao núcleo familiar da autora (a nai e as irmás) das que forman parte do seu núcleo social (as súas amizades e as mulleres de Fisteus).

Na segunda sección trataremos a transición á idade adulta. Isto débese ao carácter crucial desta etapa no desenvolvemento da identidade de xénero polos cambios que teñen lugar nela. Así, está dividido en tres subapartados que se corresponden cos cambios físicos, psicolóxicos e coa menstruación pola centralidade deste repertorio na obra literaria de Lupe Gómez.



A terceira sesión. estará conformada pola análise das figuras, neste caso masculinas, que formaban parte da vida da autora, distinguindo entre aquelas figuras do núcleo familiar da autora (o pai e o padriño) e as pertencentes ao núcleo social (as súas amizades e os homes de Fisteus).

No apartado 3.4. analizaremos como a autora expón e denuncia os mecanismos da sociedade patriarcal e a resposta que propón baseada no pensamento feminista.

## **2. A construción identitaria desde o xénero**

A partir da década de 1980 (e cunha maior forza na década seguinte), o sistema literario galego presencia unha irrupción considerábel de escritoras no ámbito da poesía cuns trazos que, agora que contamos coa suficiente distancia temporal, xa podemos considerar como comúns. Estas mulleres (Olga Novo, Chus Pato, María do Cebreiro, Yolanda Castaño, Emma Pedreira, Emma Couceiro etc) demostran unha preocupación pola representación do suxeito feminino e o seu papel no sistema cultural e social. As autoras comezaron a chamar a atención sobre o seu xénero, creando así unha poesía reivindicativa e feminista. É interesante estudarmos este fenómeno, pois é dobremente periférico: “dentro dunha cultura minorizada como a galega, nun ámbito minoritario como é o poético” (Comesaña, 2011, p. 48).

Este grupo de autoras tenta crear un novo modelo de muller e o seu punto de partida van ser elas mesmas. Van reconstruír a súa identidade apoiadas na exploración do propio corpo feminizado e do seu rol na sociedade. Esta autoexploración confírelle ao corpo un papel vertebrador nesta nova identidade feminina. Estas poetas equiparan sexo e xénero (unindo o biolóxico co social), facendo da definición do corpo a definición da súa identidade de xénero. O corpo feminino ten sido obxecto da teoría feminista desde múltiples perspectivas, mais a crítica (Comesaña: 2011) parece concordar en que estas mulleres abriron as posibilidades da interpretación da propia experiencia corpórea.

As autoras só van utilizar as análises anteriores ás da súa xeración para declarárense contrarias a todas as visións simplistas e simplificantes do que significa ser muller (e galega). A identidade de xénero que exploran está en proceso de definición, pois está

a ser creada a través da súa propia produción literaria, e por iso é problemática. A centralidade literaria está sempre suxeita á cultura dominante e no caso destas autoras (e aínda no noso) o patriarcado é o sistema imperante. Este fixou a figura da muller na periferia absoluta, obrigando as autoras a se acomodar nun único molde ríxido e compresor. Do cuestionamento deste papel único vai xurdir a multiplicidade.

Lupe Gómez vai formar parte deste movemento poético en feminino. Como estas poetas, tamén trata a construción do suxeito feminino e utiliza o corpo da muller para a denuncia da represión exercida sobre estes. Porén, os puntos en común coas liñas xerais das súas compañeiras son, basicamente, temáticos. A autora curtense vaise singularizar dentro deste grupo coa súa fuxida das etiquetas, coa súa linguaxe e co que a crítica deu en chamar “ruralismo” (a outra póla da identidade lupina que, por motivos de espazo, non será tratada neste traballo).

Desde a súa *opera prima*, *Pornografía* (autoeditada en 1995), a súa produción poética veu exemplificar un perpetuo estado de construción identitaria fortemente baseado no corpo. A linguaxe poética de Gómez racha cos estigmas que a sociedade patriarcal colocou sobre o corpo feminino, liberando a muller das restricións e creando un corpo posmoderno que foxe da normatividade. Sobre este corpo articula a poeta as súas obras, facto que podemos comprobar cunha revisión superficial dos títulos que conforman a produción poética da curtense: *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999), *Levantar as tetas* (2004) ou *O útero dos cabalos* (2005). Gómez non busca introducirse no sistema e tampouco procura unha definición estática do suxeito feminino.

O xénero na obra de Lupe Gómez é unha institución social que se ve suxeita a un permanente estado de construción e deconstrución. O carácter autobiográfico das

obras que nos ocupan posibilita vermos con claridade a influencia que as diferentes persoas do seu entorno tiveron na autora. Tanto as figuras femininas como as masculinas son tomadas en consideración para a elaboración do suxeito feminino. Así, Gómez non conforma a súa identidade de xénero desde unha posición parcial, atendendo só ás mulleres ou aos homes que a rodean, senón que utiliza as características que considera de proveito para si propia independentemente do xénero da persoa que toma como referente.

A creación identitaria lupina foi (e continúa a ser) o resultado dun proceso de interacción co medio ao que se ve adscrita, entendéndonos este nas súas dimensións social, cultural e física. Este desenvolvemento é dificultoso e violento polo feito de se realizar no seo dun sistema de dominio masculino histórico onde o suxeito fica no bando dominado: o sistema patriarcal. Lupe Gómez coa súa poesía non só crea unha feminidade disidente, tamén denuncia a opresión recibida; ambicionando así “saír do texto e mudar o estado das cousas” (Almeida e Baltrusch, 2005, p. 38).

## **2.1. Figuras femininas**

Centrándonos a atención nos modelos de feminidade presentes en *Fisteus era un mundo* e *Camuflaxe*, imos analizar como as mulleres de Fisteus son o primeiro referente de que dispuxo a autora. As mulleres da aldea funcionan como colectivo, mais hai certas persoas que podemos individualizar e son precisamente elas quen influíron a Gómez dunha maneira máis decisiva. As figuras en que nos imos centrar de maneira individualizada son a súa nai, as súas irmás, algunhas amigas da infancia e as mulleres de Fisteus. Estas figuras son, maioritariamente, do núcleo familiar da autora, pois inclusive a amiga con maior peso nas obras é a súa curmá, mais será

analizada no núcleo social pola escasa proximidade real que presentan ambas as rapazas.

### **2.1.1. O núcleo familiar**

#### **2.1.1.1. A nai**

Faládomos da figura materna, a nai da autora curtense é un dos focos da nosa análise ao estar o poemario *Camuflaxe* dedicado expresa e enteiramente a ela, conformando así unha homenaxe póstuma á súa memoria. A figura materna goza dunha posición central na listaxe de referentes e, así, serve de base para a (auto)configuración identitaria lupina. Porén, esta figura marca un modelo que a autora tenta superar nunha tentativa por rachar os moldes de xénero ditaminados pola sociedade.

No corpo e na alma de miña nai hai moitos esforzos, moitos traballos, moita alegría, moito cansanzo. Traballar era o único que se facía en todo o día. Tanto traballar impedía falar, sentir, pensar (*Fisteus*, p. 105).

O atributo máis repetido en relación con esta muller é o de “traballadora”. Un traballo que realizaba no ámbito doméstico, mais non só, e que é recoñecido pola autora como a fonte do seu sufrimento. Así, para alén do traballo propio do campo, a nai tiña que desenvolver as tarefas da casa e aquelas relacionadas coa crianza. Este sobreesforzo físico vese reflectido no seu corpo no final da súa vida, destacando os ollos: “Non me estraña que os seus ollos agora, con 68 anos, estexan enfermos e cansos.” (*Fisteus*, p. 24).

A figura da muller traballadora, encarnada na súa nai, é reivindicada ao longo de todo *Camuflaxe*. Son especialmente significativos os momentos que nos falan da ausencia

dunha educación regrada da nai, pois é a historia de innúmeras mulleres do país: “Semellabas feliz / nun mundo moi pequeno. Un universo sen libros / de Lingua Galega, Historia da Arte ou Matemáticas” (p. 59). Esta é a historia silenciada das mulleres que foron forzadas a traballar, deixando fóra do seu alcance toda posibilidade de conseguir unha educación, pois na casa facía falta a súa forza de traballo e a compensación económica que podían conseguir (pouca). Aínda así, Gómez declara “Na miña casa non había libros pero ti tiñas a cara chea de versos franceses” (p. 61) nunha reivindicación da beleza e validez da intelixencia destas mulleres.

A repetición, malia ser un recurso constante na poética lupina, adquire en relación con ela unha nova dimensión. Detrás da habitual mención ao traballo en relación coa súa nai hai unha motivación clara: a reivindicación do traballo feminino, tanto o remunerado como o que non recibe compensación económica (este está asociado ás mulleres e, en especial, ás nais: a crianza, os coidados, os labores domésticos etc). Mais, sempre que a autora menciona o traballo da súa nai, tamén menciona o sufrimento ocasionado por este: “ela sufriu moito e que ese sufrimento non llo quita ninguén nin nada” (*Fisteus*, p. 32).

Lavabas as mans e a cara para estar

limpa como un coral, suave como un violín.

Esforzábaste por borrar a terra e o

tabaco do teu corpo

pero levabas manchas de terra e de tabaco

na saia (*Camuflaxe*, p. 33).

A roupa, como o coidado persoal, funciona como outra imposición máis. O patriarcado forza as mulleres a estaren sempre limpas, “presentábeis”, borrando todo trazo de suciedade, de cansanzo ou de dor. Así, a presión estética é outra capa na opresión machista que sofren as mulleres, amplificado pola cultura magra (a presión social por ter un corpo delgado) “Dixeches “tengo un cuerpo 10” / porque estabas delgada, / e o traxe de baño che debuxaba as cadeiras” (*Camuflaxe*, p. 81). A roupa sempre estivo ligada ao estatus social e a saia manchada de terra pode ser entendida de varias maneiras: a imposibilidade da nai de agochar as súas orixes rurais e o seu cansanzo polo traballo. Gómez menciona a roupa noutro momento de *Camuflaxe*: “Cando muxías as vacas poñías roupa vella: / ulía a loureiro e a bosta. / A min comprábasme roupa bonita na / feira” (p. 41). A roupa gaña aquí outra significación, pois demostra o sacrificio da nai polo ben da súa filla.

Porén, o momento máis significativo en relación coa roupa aparece no mesmo poemario, mais trae algo novo: o desprendimento desta. “Quitabas diante de nós a roupa... / O teu corpo aparecía radiante. / O meu pai fumaba e mirábate. / Espíaste con elegancia” (p. 59). A roupa deixa paso ao corpo nu, admirado pola parella e a filla. Este facto, simple e elegante, posibilita unha relación nai-filla máis próxima e despoxada de artificios, como un corpo espido. Así, en *Fisteus*, a autora recoñece que “Aprendín a querer o meu corpo querendo o corpo de miña nai” (p. 22).

A relación entre Gómez e a súa nai é expresada dunha maneira moi física. Durante *Camuflaxe* son varias as veces que a autora coloca “paríchesme” (p. 12, 39), deixando claro que o poemario está dirixido a ela e que a relación que manteñen é altamente físico: “Do teu corpo naceu o meu” (p. 23). O vínculo entre ambas as mulleres é así previo ao nacemento: “O meu sangue era un lazo co teu ventre avultado” (*Camuflaxe*, p. 14). Gómez utiliza a narración poética da xestación e do parto da súa nai para

reivindicar a figura da muller embarazada, da nai: “As túas entrañas eran totalmente secundarias / invisibles /” (p. 37).

A relación non finaliza coa morte da nai, pois “As nais nunca morredes. Transformádesvos en sangue púrpura de Baudelaire” (*Camuflaxe*, p. 89). O vínculo continúa máis alá da morte da nai, pois a filla é unha continuación do seu corpo e da súa conciencia, pois serviu de referente para ela. Aínda na morte, é o traballo o que se destaca e o que ocupa os pensamentos da nai: “As derradeiras palabras que escoitamos da túa boca foron: / “temos que acordarnos de apagar a calefacción”” (*Camuflaxe*, p. 91). Esta é unha demostración, poética, do interiorizados que tiña os labores a nai até o momento da súa morte, sen permitirse un descanso destas responsabilidades. A morte é entón un descanso destas tarefas: “En realidade ti non estás morta: estás durmidiña na néboa eléctrica dos campos: estás moi cansa de chorar, de loitar, de traballar” (*Camuflaxe*, p. 74).

#### **2.1.1.2. As irmás**

O carácter autobiográfico e o labor de Lupe Gómez como tradutora da realidade fan que as relacións interpersoais nestas obras sexan complexas; así, en *Camuflaxe*, vemos como era o vínculo de sororidade entre a autora e as súas irmás “Somos tres irmás fortes como ventres de cabalos, unidas como duras pedras” (p. 83). A diferenza de idade entre elas é o suficientemente ampla como para Gómez as assimilar como modelos a seguir, mais é á vez estreito, favorecendo unha relación de amizade e complicidade. Vemos a complicidade en momentos como o narrado en *Fisteus* (p. 138) cando se nos conta como Gómez de pequena lle compraba o tabaco a súa irmá Maribel cando esta fumaba ás escondidas.



En *Fisteus era un mundo (Fisteus)*, Gómez escribe “Tiven máis nais, miñas irmás. Eran miñas irmás para min como un exemplo que me poñía a vida. Miñas irmás eran para min como os primeiros lugares por onde andar” (p. 101). Constantemente presentes na vida da autora e testemuñas do seu proceso de madurez, as irmás máis vellas funcionan como primeiro ideal de feminidade (ensinándolle á irmá máis nova como *ser* muller co seu exemplo). As mulleres, desde unha idade temperán, son educadas para asumir e tomar como propio o rol dos coidados. Isto intensifícase no mundo rural da Galiza de hai só unhas décadas, onde as mulleres da familia eran forzadas a desenvolver os labores do fogar no caso das nais realizaren traballos fóra do ámbito familiar. Eran nenas forzadas a ser nais das súas irmás (e dos seus irmáns).

## **2.1.2. O núcleo social**

### **2.1.2.1. As mulleres de Fisteus**

O proceso de autopoiesis lupina desenvólvese nun ambiente que vén perfectamente descrito en *Fisteus*. A poeta comeza a se relacionar co seu medio social e é así como incorpora á súa identidade as ideas sobre feminidade. Malia este ser un proceso dinámico e perpetuo, o ideal de feminidade precede e supera a individualidade que constitúe Gómez, pois leva fixado séculos e está circunscrito á sociedade patriarcal en que vivimos. As mulleres de Fisteus, entendidas como unha colectividade, representan o ideal feminino tradicional, aquel xerado e premiado dentro do patriarcado. Como parte da creación da identidade propia Lupe Gómez deberá identificar os valores representados por este colectivo e contrastalos coas propias ideas, proveñan estas da súa experiencia no medio familiar, de si propia ou doutras fontes.

A idea de muller trasladada polas veciñas “fixo fronteiras e feridas” na poeta (p. 103) e está descrita en *Fisteus*:

Aprendín que ser muller é ser un ser triste, dentro dunha caverna, illada, vencida, morta. Que o home fai e a muller deixa facer [...] Dalgún xeito, ás mulleres da aldea roubóusenos a palabra. Non podíamos ser seres creadores. Só ser seres reprimidos e vivir en función do home. Non podíamos falar primeiro. Tiñamos que ser sempre as últimas. Non preguntar, só responder, e mellor en voz baixa (p. 103).

En toda descrición da condición feminina destas mulleres a autora é consciente (e así o afirma) de que a aceptación deste papel é un mecanismo de supervivencia. Estas mulleres foron educadas para desempeñar este rol coa presión engadida de ser sabedoras de que a disidencia era (e é) fortemente castigada. Ademais, na altura non contaban con outros modelos de feminidade cos que a xeración de Lupe Gómez xa tivo contacto.

Porén, non debemos sinalar a estas mulleres como perpetuadoras conscientes dunha ideoloxía de dominio; mais si como vítimas dun sistema que as relegou a unha posición de subalternidade desde a que loitar é algo violento. É a loita deste colectivo, o seu esforzo e sacrificio, o que quere pór en valor a curtense:

As mulleres da aldea son seres fortes, curtidos, sacrificados. Son seres máis puros que nas cidades. Eu admiro a muller da aldea. [...] Porque a pesar dos traballos que lle tocou vivir soubo soportar todo. Admiro a súa capacidade de sofremento. Gústame mirarme nos seus ollos para aprender algo delas (2001, p. 110).

Se ben neste modelo social (o do rural galego hai unhas décadas) o traballo era visto como un mecanismo de dignificación, tamén temos de entender o seu carácter de vital necesidade, como menciona Gómez: “Había que traballar para gañar a comida. Para sobrevivir” (2001, p. 104). Cómpre non caermos nunha romantización da pobreza ao falarmos dos labores que as personaxes destas obras desempeñan. A propia autora expón con crueza as consecuencias desta “escravitude” cando fala dos referentes femininos da súa infancia, facendo especial énfase na súa figura materna: “Era moito traballo. Para miña nai [...] Non me estraña que despois de traballar tanto se sinta mal” (2001, p. 24).

A descrición que fai Lupe Gómez do traballo tamén evidencia unha desigualdade entre homes e mulleres á hora da repartición de tarefas e de asunción das mesmas, vémosto en *Fisteus* de xeito claro: “O home traballaba fóra, nos campos, e a muller traballaba fóra e dentro da casa. Traballábase moitísimo daquela. Pasábase frío e tristura. Cansaba.” (p. 104). Os estudos feministas téñense ocupado da denuncia deste fenómeno coñecido como “división sexual do traballo”. A socióloga francesa Danièle Kergoat comentaba en *De la relación social de sexo al sujeto sexuado*:

La división sexual del trabajo se caracteriza, por un lado, por la asignación prioritaria de los hombres a la esfera productiva, y de las mujeres a la esfera reproductiva; y, por el otro, por el acaparamiento por parte de los hombres de las funciones con un alto valor social agregado (políticas, religiosas, militares, etcétera). Esta forma de división social se halla regida por dos principios organizadores: el principio de separación (hay trabajos de hombres y trabajos de mujeres) y el principio jerárquico (un trabajo de hombre vale más que uno de mujer). (2003, p. 847)

### 2.1.2.2. As amizades

Nestas dúas obras de carácter autobiográfico, vemos como Gómez está constantemente rodeada de referentes, mais hai unha clara escaseza de figuras femininas da súa mesma idade ou próximas. En *Fisteus* preséntanos brevemente a Chefi, unha amiga da escola que a autora describe como “case a única amiga que tiña. A única que me aceptaba e entendía” (p. 12). A outra rapaza presente na infancia da autora é a súa curmá Yoli que “era a miña amiga, fortemente amiga” (p. 77). Se ben Chefi non ten unha presenza máis que residual na obra, a Yoli dedicoulle unha sección en *Fisteus*. O interesante desta figura é que funciona como referente de aspiración para Gómez.

Ela era todo cando eu non era nada [...] Ela era loira e eu quería ser loira como ela. Como ela e como a miña boneca preferida. Ela viña moreniña das praias do País Vasco e eu quería estar moreniña como ela. O meu moreno era máis “escravo”, por así dicilo (p. 87).

Vemos neste fragmento como Yoli personifica o lado oposto á rapaza Lupe en numerosas dicotomías (cidade/aldea, louro/moreno etc). Yoli encarna, así, un modelo de feminidade diferente ao que as mulleres de *Fisteus* lle transmiten a Gómez polo medio ao que vive circunscrita. A curmá representa, tamén, unha beleza lida como aspiracional, por ser ela máis semellante ao canon estético da época. É interesante destacarmos que a relación de amizade entre as rapazas non se ve afectada polas diferenzas existentes entre elas (subvertendo as fronteiras falsas entre as dúas) e que mesmo pasa a proba do tempo, pois “Queríame, e eu quería. Aínda nos queremos. Aínda nos xuntamos todos os veráns” (p. 87).

## **2.2. A transición á idade adulta**

A puberdade ocupa un posto de extrema relevancia na obra de Lupe Gómez. Este é un proceso con dúas dimensións principais: a física e a psicolóxica. Mediante a análise das fontes bibliográficas primarias deste traballo (*Fisteus era un mundo e Camuflaxe*), podemos concluír que os referentes de maior peso na súa creación identitaria foron máis vellos ca ela. Gómez vese case exclusivamente rodeada por persoas dunha idade avanzada, especialmente en comparación con ela mesma. Ao partillar os seus referentes esta característica, resultan reais e xustificadas declaracións como “Dalgún xeito nacín ao mundo sentíndome vella. Pensando e sentindo como os maiores. Rompéndoseme facilmente a inocencia” (p. 190). Se ben esta era a súa realidade psicolóxica (unha madurez estraña nunha rapaza), a súa realidade física aínda era outra. Esta incongruencia resulta nun desexo por ocupar aqueles lugares que ela sentía merecer; así, repite en múltiples ocasións que “cando es pequena non queres ser pequena, queres medrar” (p. 159) e entendía isto como unha máxima universal “Como todos os rapaces e rapazas, como agora, como sempre” (p. 134). Este desexo ten a ver coa falsa crenza de que canta maior sexa a idade, maior é a liberdade: “eu quería ser, maior, libre, adulta” (p. 139).

### **2.2.1. A menstruación**

Como foi explicado no comezo da sección relativa ao xénero, o grupo de poetas en que podemos encadrar a Lupe Gómez equipara o sexo co xénero (identificando así o biolóxico co social). A creación das novas identidades femininas vai estar fortemente ligada á exploración do propio corpo e á descrición de fenómenos de orixe corporal. Algunhas autoras van reivindicar a menstruación como marca visíbel do feminino, indo en contra dos preconceptos que vencellan a femineidade coa debilidade. A

incorporación desta temática á poesía galega e a reiteración deste motivo ao longo do corpus poético das décadas de oitenta e noventa vai tentar normalizar este proceso biolóxico. Na sociedade occidental as persoas menstruantes son ensinadas a ocultar o sangue por unha vergonza aprendida e irracional. É nesta altura cando numerosas poetas galegas van deixar atrás as consideracións negativas asociadas á menstruación para acentuar o positivo e utilizala como símbolo.

A menstruación ocupa un papel vertebrador na poesía de Lupe Gómez e é, sen dúbida, un elemento de maior importancia para a creación identitaria da autora. A idílica infancia é rota de súpeto coa chegada da menarquía, ou primeira menstruación. Durante a infancia as crianzas sofren a imposición dos roles de xénero dun xeito máis feble ao que afrontarán na madurez, por iso, entre outros motivos, a adolescencia é un período difícil para os individuos, pois fórzaos a asumir e encaixar nunha nova identidade de creación allea. En *Fisteus era un mundo* Lupe Gómez deixalle ver á persoa lectora como foi este proceso, permitíndonos asistir á chegada da temida menarquía:

Nunca che explican que é a regra. Telo que descubrir ti soa cando che vén. Eu, cando me veu a regra asusteime, desgusteime. Como se fose un desgusto ser muller. Como se descubrise de súpeto que ser muller é algo suxo e feo. De súpeto vin sangue que saía de min e pensei que estaba enferma, que podía morrer. Foi unha cousa de moito impacto en min mesma. O primeiro que fixen foi chorar. E despois ensinarlle aquilo tan grave a miña nai. Miña nai tranquilizoume. Dixo que era normal e que me ía pasar todos os meses (p. 112)

A crianza pasa a ser muller desde este momento crucial, abandonando para sempre a infancia, e, como muller, ten de asumir o rol feminino que a sociedade forza nas

persoas menstruantes. Durante a infancia existe unha despreocupación total por estes roles e son as persoas adultas as encargadas de forzar estas características, gostos e comportamentos nas crianzas. Desta experiencia nace a *poesía fea* (concepto que posteriormente dará título a un poemario da autora curtense): marcadamente feminina, persoal e adulta. Pois, despois do impacto inicial, chega a aceptación da menstruación e da feminidade á que está socialmente asociada.

A primeira persoa con quen Gómez decide compartir a menarquía é coa súa nai. A chegada da menstruación funciona aquí tamén como un momento de intimidade entre nai e filla, que se aproximan para compartiren a experiencia. A nai funciona como transmisora dunha información case secreta (agás para aquelas persoas que teñen de pasar polo mesmo). A proxenitora tranquiliza a filla actuando de guía e de confidente. Ademais, normaliza a situación ao explicar como este evento non está illado e vaise repetir mensualmente. Unha vez a nai explica esta característica, a filla pode integrar con suceso o proceso cíclico na súa vida, pois xa o interioriza como un fenómeno inevitábel. Mais a nai,

ao tempo que lle ensina á filla os métodos de hixiene, os mecanismos da fecundidade, os poderes máxicos e curativos do fluxo e os diferentes mitos que as culturas foron tramando arredor da regra, tamén lle impón a (auto)censura do sangue e a necesidade da súa ocultación (Seara, 2013, p. 97).

Cómpre destacarmos a naturalidade coa que a autora curtense trata a menstruación. Este proceso físico é presentado como unha anécdota vital máis na longa lista de eventos que van darlle forma á identidade lupina. Os eufemismos que normalmente se utilizan para falar deste fenómeno son un claro indicador do nivel de estigmatización que sofre. Gómez violenta a linguaxe poética e rompe coa literalidade

forzada, co artificio, ao falar desde o cotiá, desde o corpo. Se ben é común nesta xeración a introdución de terminoloxía que tradicionalmente non tería cabida na tradición literaria, a curtense lévao máis alá e usa, directamente, a linguaxe vulgar nas súas composicións e é única pola súa insistencia na utilización destes termos. Isto supón unha novidade pois, malia que si que houbo autoras da altura que usaron esta lingua, como Olga Novo en *A teta sobre o sol* (1996), ninguén lle concedeu o peso que Gómez lle outorgou.

### **2.2.2. Os cambios físicos**

A chegada da menstruación é un dos múltiples síntomas experimentados polas mulleres na puberdade. Outros síntomas están ligados á evolución do corpo da crianza nun corpo tradicionalmente entendido como “de muller”. A aparición e desenvolvemento do peito vai ter un papel de indubidábel relevancia na Lupe Gómez adolescente. Se ben a regra pode ser escondida e, de facto, a nena aprende a necesidade de a esconder, o crecemento do peito é máis dificilmente ocultábel. Os peitos marcan o sexo biolóxico e imposibilitan a fuxida do xénero socialmente vencellado á femia. Esta marca é ademais visíbel para todas as persoas que conforman o entorno da adolescente e será esta característica a que force a autocensura do propio corpo, xa aprendida a través da nai coa chegada da menarquía. Continuádomos coa cita de *Fisteus* sobre a primeira regra, a autora tamén comenta:

E tamén me saíron tetas e odiei aqueles vultos, aquelas tetas. Aínda era nova e ás miñas amigas do colexio non lles pasara. Eu sentíame como a única defectuosa nun mundo de rapazas normais. Sentía como se medrase de



súpeto e me fixese alta e responsábel. Ao mesmo tempo todo era como ser por dentro un monstro. Desenvolverme, acostumarme a un novo corpo (p. 112)

A chegada da puberdade e as consecuencias físicas que conleva son para a poeta unha fonte de dor “O médico dixo que eu sentiría moitísima dor cando me medrasen as tetas” (*Camuflaxe*, p. 36), tanto físico como psicolóxico. A nena non entende por que lle están a pasar estes cambios e ten de experimentalos desde a soidade; pois, como ela comenta, foi a primeira das súas amigas en experimentar estas mudanzas fisiolóxicas. Hai un sentimento de culpa latente na adolescente por experimentar estes procesos que a afastan para sempre dunha infancia asexualada:

Para unha muller medrar é como negarse a si mesma. A aldea ensina que o ideal é quedarse sempre pequena, sen que nunca nos veña a regra, sen que nunca teñamos contacto sexual cos homes. (*Fisteus*, p. 120)

Durante a infancia, as persoas existen nunha indefinición xenérica en que Gómez se sentía cómoda, pois podía crear a súa identidade sen demasiadas forzas externas que a coartasen. Coa chegada da adolescencia e dos cambios fisiolóxicos propios desta, o seu sexo pasa a marcar o xénero da autora dunha maneira rotunda tanto para si propia como para o seu entorno, que ve nos seus cambios físicos unha marca definitiva e definatoria do seu xénero/sexo. Esta delimitación supón a perda da liberdade para a exploración identitaria que antes, de nena, tiña. A partir dese momento a identidade ten de ser, obrigatoriamente, creada dentro dos límites do concepto de muller que ten a sociedade en que se ve encadrada a autora.

A poeta, falando disto, destaca a gran desinformación que ela tiña sobre o tema no momento dos cambios. Esta falta de información é debida ao tabú que existe sobre o corpo da muller e sobre os corpos menstruantes. A falsa crenza de que as crianzas

non están preparadas para entender según que asuntos só demostra a incapacidade das persoas adultas para explicar esas cuestións para un nivel diferente do seu. Na opinión da autora, esta información é beneficiosa para as crianzas entender os procesos que experimentan na adolescencia. A incompreensión leva ao rexeitamento e ao odio e, neste caso, ao auto-odio:

Acostumarme a un corpo que sangraba. Sen saber por que. Non me explicaron que así podía ter fillos. O dos fillos deixábano para despois, eu creo que hai que explicalo todo. Coas amigas e os amigos ías descubrindo cousas que non che dicían. Cousas escuras. As cousas escuras do sexo. Esa palabra tan machacada que nunca se di con naturalidade, que era o que eu demandaba. Sinceridade. Palabras que explicasen a profundidade de ser muller. Para amar ser muller. Para amarme a min mesma, unha cuestión prioritaria de saúde mental. As mulleres somos seres indefinidos porque nunca nos explican qué é ser muller (*Fisteus*, pp. 112, 113).

Neste fragmento a poeta fala da importancia de fornecer ás rapazas de información e explicacións sobre os procesos que experimentan na adolescencia para protexer a saúde mental destas. Ademais, vemos como relaciona estas mudanzas coa definición do que é ser muller. Así, Lupe Gómez sitúase na liña das autoras do seu período que utilizan a definición do corpo como mecanismo para definiren a súa identidade feminina, demostrando unha vez máis o papel central do propio corpo para esta xeración de poetas. Aprender a “amar ser muller” sería unha cuestión de saúde mental porque a feminidade está castigada na sociedade patriarcal coa periferia do sistema, mais este amor ten de ser transmitido dalgunha maneira por outra muller. No caso da curtense, esa muller que funcionou como transmisora foi a súa nai: “Aprendín a querer

o meu corpo querendo o corpo de miña nai. Era a miña primeira referencia feminina” (*Fisteus*, p.22) (recordemos a identificación corpo-identidade).

Outra cuestión explorada en *Fisteus* sobre os corpos é a presión estética e o canon de beleza. Estes asuntos afectan máis significativamente ás mulleres na sociedade occidental e é unha forma de violencia polos danos físicos e psicolóxicos que ocasionan. Actualmente hai un problema social co culto ao corpo, probabelmente derivado do modelo de sociedade de consumo. A mocidade está a desenvolver unha obsesión polo “corpo perfecto” en forma de obriga e necesidade (polo poder social que supón acadar este ideal ou aproximarse del). Este corpo perfecto tería a súa materialización nun individuo fraco e por iso este fenómeno é chamado “cultura magra” (Vandereycken e Meerman: 1984). A autora coméntao en *Fisteus* desta maneira:

Está de moda a xuventude, os corpos danone, as mozas anoréxicas. [...] Facemos mal en querer crer que imos ser xóvenes toda a vida. Iso perxudícanos a todos. E perxudica a sociedade (p.56).

A magreza e a xuventude son conceptos intimamente relacionados por este culto ao corpo. Realmente, o que se procura é un corpo fráxil relacionado coa fisionomía previa á pubertade. Como xa citamos “A aldea ensina que o ideal é quedarse sempre pequena” (*Fisteus*, p.120).

### **2.2.3. Os cambios psicolóxicos**

A dimensión psicolóxica da madurez tamén ten unha presenza significativa na obra de Lupe Gómez, especialmente en *Fisteus* pois é nesta obra onde vemos reflectida a experiencia vital da poeta. O entorno social desta ten moito que ver coa súa madurez

mental. Se ben hai unha parte innata no seu carácter maduro mesmo de crianza, imos analizar como estar rodeada en todo momento por persoas máis vellas ca ela e a vida de aldea influíu para a súa madurez.

Ao longo de *Fisteus* vemos como Gómez ansiaba unha liberdade que só vía accesíbel para as persoas adultas. O seu carácter independente e reflexivo estaba máis próximo do dunha adulta ca do propio dunha rapaza da súa idade; porén, o acceso a determinadas actividades ou informacións éralle restrinxido por esta discordancia entre a súa madurez mental e física. Así, a curtense aproveitaba as oportunidades de se aproximar deste ambiente adulto, moitas a través da súa irmá: “a min gustábame moito estar con elas dúas [Maribel e Lurdes], escoitar os seus contos, as súas vidas. Medrar con elas porque eran maiores ca min” (*Fisteus*, pp. 158, 159).

Comezamos a ver como esta madurez está tamén condicionada polo entorno social de Gómez con esta aproximación da súa irmá como símbolo, dalgunha maneira, da madurez. A autora comenta que “Comigo andaban dun lado para outro, era a pequena. E chamábanme, en vez de Lupe, “nena” (*Fisteus*, p.20). Así, ela era a máis nova da casa e era vista polas demais integrantes da familia como tal; porén, a poeta procuraba de maneira ansiosa escapar desta identidade, pois non a sentía propia.

Tamén é certo que o meu carácter sempre foi moi solitario e independente. Pero a aldea, de xeito positivo, axudoume a ser así. Axudoume a comportarme como adulta mesmo en idades pequenas. Axudoume a ter certa sabedoría, a valerme por min mesma na vida, a ser forte (*Fisteus*, p.105).

A aldea e o rural galego son retratados pola curtense nesta obra biográfica que é *Fisteus*. Sen dúbida, era un lugar idílico para as crianzas pola liberdade que lles brinda: “Eramos libres correndo polos prados, sementando patacas no diafragma das

nubes / Buscábamos un futuro que nunca chegaría” (*Camuflaxe*, p. 62). Así, o entorno físico e natural que a rodeou foi favorábel para a súa creación identitaria, pois desfrutaba dunha liberdade que non estaba presente nos entornos urbanos. Porén, a vida da clase obreira no rural trae consigo unha lista infinda de tarefas das que non se salva nin a rapazada.

Gómez valora este esforzo noutras persoas e tamén o seu propio esforzo, pois aproximouna da súa meta: ser adulta. Vémoste en citas como a anterior e tamén nestoutra que fala deses labores: “No maínzo eu aguantáballe das vacas. Eu sentíame maior e útil. Realizada como persoa, como se di agora” (*Fisteus*, pp. 144, 145). Realizar as tarefas concedíalle a posibilidade de se aproximar do mundo adulto, mais tamén era unha obriga (que a nena Lupe realizaba con gusto).

Así como a chegada da menstruación marcou a madurez fisiolóxica, a madurez psicolóxica vaina marcar o colexio. O colexio está vencellado a dous medios: o social e o físico. Pois, se ben é certo que as escolas son entornos sociais, Gómez tivo que abandonar *Fisteus* por primeira vez para asistir ás aulas.

Os meus traumas xurdiron cando o urbano me pegou unha forte bofetada, que nunca esqueceréi. Foi forte e definitiva. A vida ideal do campo acabara. Agora, ao saír do campo, tocaba sufrir. Sufrir a colonización da mirada. [...] Aos seis anos leváronme para Curtis, para a escola, e eu non quería ir. Non quería abandonar a liberdade de correr, manchándome coa terra ao correr. Odiaba o asfalto. Amaba o meu mundo (*Fisteus*, p. 36).

A chegada á vila é un acontecemento traumático para a nena, que se ten que afastar da súa idílica vida no rural para estar encerrada nunha clase. O seu medio físico muda e con esta mudanza comeza o proceso de maduración. A cambio da liberdade que ir

á escola lle negaba, a educación que recibía suplía e aumentaba esta autonomía. Así, a autora curtense reconece que “A miña forza xurdiu cando empecei a estudar e escribir” (*Fisteus*, p. 20). Despois do shock inicial, do trauma que supuxo retirala do seu medio para a inserir noutro que lle resultaba alleo, Gómez descubriu un refuxio nese asfalto. Para ela a escrita e a lectura convertéronse en novos medios de liberdade mediante os que conseguiu encontrar a súa voz, voz que de cativa non encontrara pola súa personalidade reservada e reflexiva. Así, Gómez por fin encontra (fóra dos seus medios social e físico primarios) o seu pasaporte á idade adulta mediante o exercicio da escritura.

Quizais foi o colexio o que me arrincou daquel mundo, o que me abriu os ollos, o que me fixo sentir a morte como unha traxedia. O colexio cambioume a maneira de sentir e de pensar. Nacín a un mundo novo (*Fisteus*, p. 204).

### **2.3. Figuras masculinas**

Se ben as mulleres que rodearon á autora durante a súa infancia e adolescencia foron imprescindíbeis para a súa creación identitaria, Gómez tomou en consideración tanto a figuras femininas como masculinas na elaboración do suxeito feminino lupino. Os homes tiveron unha importancia indiscutíbel na vida e obra da curtense, en especial da súa familia. As figuras masculinas que imos analizar de maneira pormenorizada son o pai, o padriño (o seu avó), un amigo da infancia e os homes de *Fisteus*. Imos analizar estas figuras na procura de disidencias de xénero entre os homes que rodearon a escritora curtense.

### 2.3.1. O núcleo familiar

#### 2.3.1.1. O pai

A relación entre pai e filla que nos é presentada en *Fisteus* é profunda e cercana. Gómez comenta que ela compartía o carácter reservado e calado do seu pai, que “falaba máis coas vacas que coa xente” (*Fisteus*, p. 34). Estas semellanzas de carácter levan a unha relación de entendemento mutuo, en que a complicidade é inmensa: “Falabamos moito, nós, que eramos os dous pouco faladores” (*Fisteus*, p. 143).

Todas as descrições que a autora fai da figura paterna van ser en positivo e destacan diferentes facetas desta figura. O pai, entón, funciona á vez como referente aspiracional e como un referente identitario: á vez que ve no seu pai un exemplo a seguir, considérao próximo de si propia. Probabelmente a característica máis repetida sexa a bondade do home: “Era un gran señor. Un gran home. Era ese gran amigo que sempre queres atopar cando andas polo mundo. Era a miña relixión. Era a miña forza” (*Fisteus*, p. 142). A bondade viña do trato que lle brindaba aos seus fillos, que era o que ela podía percibir:

Eu sentíame moi querida, moi amada por el. E eu amábao moito tamén. Era un cacho de pan, era bon, era como todos deberíamos ser. Era inocente e limpo por dentro, como un neno que nunca medraba. Eu aspiraba a ser como el. Parecíame un bon exemplo a seguir.

Educábame sen alzar a voz, sen pegarme, sen reñer. Educábame sen ferirme, sen obrigarme a nada (*Fisteus*, pp. 143, 144).

Así, vemos que a relación pai e filla era dun profundo amor e respecto. O carácter que ela tanto admiraba de seu pai acabou por se converter nun referente para Gómez e unha das facetas destacadas é a súa tarefa como gran educador (*Fisteus*, p. 83). O pai en Gómez é unha figura comprensiva e amábel, disposta a se aproximar da súa filla para lle proporcionar a mellor infancia posíbel. Na obra de Lupe Gómez temos un exemplo dun pai implicado e doce: un pai omnipresente na vida dos seus fillos e apacíbel na crianza (sen berros, sen golpes, brindándolles unha educación pacífica e respectuosa): “El non necesitaba impoñerse para que lle tivésemos respecto. O respecto e o amor xurdía en nós dunha forma natural, sinxela, limpa. Queríamolo e queríanos” (*Fisteus*, p. 140).

Estaría relacionada con esta diferenza do tradicionalmente vencellado aos homes outra característica destacada pola poeta ao longo da obra: a feminidade do pai (reflectida no seu carácter feble e sentimental):

Agora que o penso en meu pai había moita feminidade, moita saudade, moita sensibilidade, moita bondade. Ensinoume a ser unha muller enteira e íntegra e a non odiar nunca o home. A comprender o home. A ver o feminismo desde outro punto de vista. Desde o punto de vista dun home que me comprendía (*Fisteus*, p. 111)

Este feminidade presente no pai está en estreita relación coa súa sensibilidade, unha característica tradicionalmente asociada á muller. A aberta mostra desta disidencia é vista pola filla como algo positivo: “Esa capacidade súa de emocionarse tanto a min gustábame. Porque o facía moi humano, moi profundo. Feble e forte ao mesmo tempo” (*Fisteus*, p. 146).



Esta faceta emocional da figura paterna está relacionada co seu pranto. En palabras de Gómez “Emocionábase con moita facilidade. Choraba por todo, como unha muller. Era unha persoa cunha alta sensibilidade” (*Fisteus*, p. 145). Os momentos en que o pai chora son de diversas características, demostrando así a amplitude da súa sensibilidade. Temos dous momentos chave en que o pai chora, un en cada libro dos analizados: “choraba cando meus irmáns ían realizar o servizo militar” (*Fisteus*, p. 146) e “Cando naceu o teu neto Daniel, unha bágoa enorme caeu dos ollos do meu pai. Na súa concéntrica emoción, o mundo era / segue sendo / máis pacífico, máis leal” (*Camuflaxe*, p. 83). O pai demostra así ante a filla a validez dos choros como síntoma de emocións positivas e negativas, posibilitando que os fillos crezan cunha relación sana co pranto, sen o reprimir.

A omnipresenza da figura paterna é rota coa morte desta. Gómez reconece que ten a seu pai idealizado porque morreu e polo moito que o quixo (*Fisteus*, p. 111). A relación muda a partir da morte do pai, mais a poeta utiliza as súas obras como medio para preservar intactos os seus recordos: “Meu pai é agora un home morto. Vivo aínda para sempre na miña memoria e na memoria de toda a familia” (*Fisteus*, pp. 139, 140). A relación especial que matían leva á autora a sentir “que non morreu, que non morrerá nunca” (*Fisteus*, p. 129), pois este está vivo nas lembranzas e na súa persoa. Ela explícao desta maneira:

Eu estaba viva porque el estaba vivo, porque existía. Tamén el existía porque eu estaba viva. Porque eu era a súa continuación, a súa filla. Os dous eramos unha liña recta. Algo certo. Unha certeza. A certeza do amor. A certeza da verdade (*Fisteus*, pp. 142, 143).

### 2.3.1.2. O padriño

Eu non lle chamaba avó. Chamáballe padriño. Porque fora padriño dalgúns de meus irmás e todos lle chamábamnos así. Por iso a palabra avó sempre me soou cursi. Para min non existe iso do avó ou do abuelito. Para min existeu e existe o padriño. E o padriño era un ser bon (*Fisteus*, p. 54)

Os avós están máis distanciados da figura dos netos por unha cuestión de idade e de responsabilidade. Se ben existe unha relación de poder entre avós e netos, esta é moito máis feble que a existente entre pais e fillos. Era común (e continúa sendo común na nosa cultura) que os avós vivan na mesma casa que os seus fillos e netos. É nestas circunstancias en que Gómez medra, co avó na casa e dispoñíbel para ela: “Meu padriño era como un neno grande que andaba sempre connigo. Un compañeiro inseparábel” (*Fisteus*, p. 58).

Ademais de funcionar como compañeiro, situado a un nivel máis próximo de Gómez do que outras figuras familiares, funciona tamén como referente:

O padriño era moi agarimoso para todos nós. As súas enrugadas eran bonitas. Eu quería ter enrugadas como el. Eu quería ser como el. Alto, arrogante, limpo. Simpático, con humor, libre. Acababa a súa vida e era moi libre. A min sempre me dicían como tiña que facer as cousas. A el non, el xa sabía facer de todo (*Fisteus*, p. 55).

O padriño é un referente aspiracional para a poeta, pois ten a liberdade que ela ve asociada á idade adulta, mais conserva consigo as ganas de xogar dun neno, igualándose coa súa neta neste plano. Na listaxe de características que son enumeradas como positivas do padriño hai unha mestura de elementos físicos (as

enrugas, “alto”, “limpo”) e psicolóxicos (“arrogante, simpático, con humor, libre”). As características físicas parecen ter que ver con elementos que chegan coa idade: a altura propia das persoas que xa están totalmente desenvoltas, as enrugas como marcas de expresión co paso do tempo e a limpeza asociada aos coidados persoais. Así, o que a autora destaca fisicamente do seu referente é a súa idade e a liberdade que esta lle ofrece.

As características psicolóxicas enumeradas no fragmento anterior son trazos da personalidade do padriño, mais hai unha oposición entre as que *a priori* son positivas e a única negativa, a arrogancia. As positivas están intimamente relacionadas co que a entón nena valoraba do seu compañeiro de aventuras: o humor, a simpatía e a liberdade. Mais esta última xa volve a estar en relación coa súa visión do mundo adulto: os adultos son libres. Así, a arrogancia pode ser entendida como unha característica positiva se temos en conta que para as crianzas pode indicar seguridade.

A figura do padriño na obra de Lupe Gómez é de especial relevancia, pois foi a súa morte, cando ela tiña só once anos, cando comezou a escribir:

Eu sempre conto nas entrevistas que empecei a escribir cando el morreu. Funme a unha chousa a onde ía sempre con el e coas amigas vacas. E escribín un poema duro e longo. Decateime de que a miña única forma de expresarme era a través da escrita, de escribir. O poema dicía: “Espérame avó, que eu chegarei forte e sen medo xunto a ti (*Fisteus*, p. 55).

É coa morte do seu confidente, e con el da linguaxe privada que ambos compartían, cando Gómez necesita buscar outros medios para se expresar. O feito de deixar reflectido por escrito como era o seu padriño e como era a relación que tiñan é unha

maneira de, por unha banda, botar fóra o que ficara sen dicir, e, pola outra, de preservar a súa memoria, salvándoa do esquecemento que é a morte.

### **2.3.2. O núcleo social**

#### **2.3.2.1. Os homes de Fisteus**

Vimos que a poeta, no seu núcleo familiar estivo rodeada de figuras masculinas con identidades disidentes, pois non se adaptaban ao modelo de masculinidade imposto na sociedade occidental. Os homes da súa familia, especialmente seu pai, baseaban a súa relación con Gómez no respecto e no amor mutuo. Mais este modelo de masculinidade contrasta cos homes presentes no ambiente social da autora. Os círculos sociais de homes adultos da aldea non eran accesíbeis para a poeta. Se ben puido achegarse a eles de maneira indirecta a través do seu pai o dos seus irmáns, non tiña maneira de comprender na súa totalidade este ambiente (pois estaba excluída del polo seu xénero). Gómez coñece o pensamento e as actitudes dos homes da aldea por como afectan ás mulleres. Así, os comentarios que fai sobre a masculinidade tradicional están atravesados polo machismo da sociedade en que vivía.

#### **2.3.2.2. As amizades**

En *Fisteus*, Lupe Gómez só menciona a un amigo home: Benito. Este rapaz aparece de maneira fugaz na obra, mais é interesante analizarmos o que a autora di del e da súa personalidade e gustos:

Benito era un rapaz da aldea. [...] Lembro que a el gustáballe xogar con bonecas, aínda non era un home, aínda non o castraran. [...] Eu aínda non sabía que as nenas xogan coas nenas e os nenos cos nenos. Aínda eramos

salvaxes e queríamonos un ao outro, sen fronteiras. Ser de sexos diferentes non nos separaba. Así debería ser sempre nas nosas vidas. Ser todos iguais, sen que nos pegase o machismo nas cabezas (*Fisteus*, p. 107).

Vemos aquí de novo a infancia asexuada que viviu tamén a escritora, cando os roles de xénero non tiñan un efecto esmagador neles. Benito xogaba con bonecas como calquera crianza xoga co obxecto que teña a man. Algo tan inocente como un xogo de crianzas convértese nunha prohibición co tempo, pois polo seu xénero non lle está permitido brincar con algunhas cousas (asociadas socialmente ás nenas). Polo entorno social e físico onde creceron, Lupe e Benito puideron ser amigos sen darlle importancia á identidade de xénero de cada un, porque as crianzas non reparan nestas diferenzas nin as utilizan para a exclusión dunha persoa. Gómez denuncia aquí, a través da figura de Benito, como o sexismo afecta tamén aos homes (que se benefician do sistema patriarcal, mais que non están exentos dos efectos negativos que causa).

#### **2.4. A resposta ao machismo**

A poética lupina é altamente autobiográfica. Podemos considerala como unha tradutora da realidade á linguaxe poética (Simões de Almeida e Baltrusch: 2003, p. 8). Así, durante o seu discurso, a autora dá en retratar a sociedade galega que coñeceu e que, oportunamente, estaba a sufrir un proceso de transición que aínda hoxe non acabou: a mudanza dunha sociedade rural cara unha máis urbana. Esta transición ten repercusións nos niveis individual e colectivo. A curtense expón os seus referentes para, por unha banda, reivindicar estas figuras e, pola outra, revisar e renovar estes modelos. Temos de entender estes referentes como modelos existentes na sociedade retratada e, así, podemos tentar entender a situación do

xénero a nivel social. A autora, ademais, sinala dous culpábeis claros para a situación de machismo actual: “O amor, en certo modo, foinos negado ás mulleres. A igrexa e o franquismo tiveron moita culpa. Eran morte, eran represión” (*Fisteus*, p. 102).

Ser muller na aldea era como andar espida pola rúa. Era algo salvaxe. Era algo difícil. Non creo que a miña aldea fose un matriarcado. Eu creo que mandaban máis os homes (*Fisteus*, p. 100).

A miúdo tense relacionado o rural ou a esfera doméstica co dominio feminino, mais vemos aquí como Gómez nega o suposto matriarcado e abertamente comenta tamén en *Fisteus* que “Tamén había machismo, como en todas partes” (p. 32). Así, o carácter machista da sociedade non estaría determinado polo entorno físico da sociedade, e polo tanto imperaría nas sociedades rurais, mais polo entorno social, sendo unha consecuencia do patriarcado omnipresente en Occidente. Porén, é destacábel o carácter católico das sociedades rurais galegas.

Ás mulleres, máis que aos homes, ía a mensaxe castradora dos curas. As mulleres sentíanse marxinadas, mal, castradas, na relixión. Non eran ninguén, non servían para nada. [...] A muller era o obxecto de desexo dos homes. Tiñan que supeditarse ao sexo masculino sempre. Mesmo Deus era un home, cando moi ben podería ser unha muller. A historia católica é profundamente intolerante e machista. As mulleres tiñan que ceder sempre ao desexo dos homes, e seren abnegadas e sacrificadas. Unha forma fortemente atroz e cruel de matarnos por dentro, de amputarnos. De non deixarnos ser como somos, e de non deixarnos vivir como seres autónomos e con tantos dereitos como os homes (*Fisteus*, pp. 181, 182).

O catolicismo ten, aínda hoxe, unha influencia innegábel na sociedade rural e funciona como unha extensión da ideoloxía patriarcal. Así, a mensaxe dos curas desde o altar é opresora para as mulleres, invitándoas á submisión e a se conformaren cunha vida abnegada. Para Gómez, ademais, a relixión castrou a muller, despoxounas da autonomía sobre o corpo propio e relegounas á posición de obxecto sexual: “Había unha educación herdada de que o sexo era algo pecaminoso, sagrado, escuro. [...] E iso aínda me daba máis ganas de [...] abrir o sexo, descubirme, sangrar, amar” (*Fisteus*, p. 102). A autora quere rachar coa sacra condición do sexo para o normalizar e o aproximar das mulleres, a quen lles foi negado.

É tamén a relixión católica a que ditamina como deben ser as relacións entre homes e mulleres:

O matrimonio era o final desexado, a obrigación, o ideal de vida para todas. [...] Na mentalidade da aldea había a idea de que a muller, en parella, tiña que dar sempre o seu brazo a torcer. A idea de que eles eran superiores. A fatal idea de que “as mulleres teñen que aguantar” en maior medida que os homes. A min paréceme unha aberración. As mulleres maiores aconsellaban a sumisión, entrega e sacrificio ás mulleres máis novas nas súas relacións cos homes (*Fisteus*, pp. 108, 109).

As relacións sexo-afectivas promovidas pola relixión e polas mulleres da aldea, alienadas pola educación católica, marcan a submisión feminina como eixe fundamental da identidade feminina. Vemos en *Fisteus* como isto acaba por significar a opresión en todos os ámbitos: no sexual (“Os homes roubáronnos o desexo sexual para reprimir en nós o subconsciente. Para crear seres dependentes” [*Fisteus*, p. 104]) , nas comunicacións (“ás mulleres da aldea roubóusenos a palabra. Non

podíamos ser seres creadores. Só ser seres reprimidos e vivir en función do home” [*Fisteus*, p. 103]), no ocio (“As mulleres non tiñan dereito ao ocio e á diversión” [*Fisteus*, p. 186]), na casa (“A muller era unha escrava da cociña. A muller era -e é- un ser oprimido” [*Fisteus*, p. 238]) etc.

A creación identitaria lupina, como xa foi exposto, utilizou tanto referentes femininos como masculinos. Por este motivo, a identidade de xénero da autora está próxima de ambos: “Era nena e quería formar parte dos dous mundos, o dos homes e o das mulleres. Porque sentía que pertencía a eses dous mundos. E que debía a miña vida a eses dous mundos” (*Fisteus*, p. 117). Isto ten especial relevancia cando se trata de analizarmos a tese feminista presente nas dúas obras analizadas. Se ben Gómez sinala os culpábeis do machismo actual, indirectamente tamén sinala os perpetuadores: homes e mulleres que reproducen esta ideoloxía, ben por convicción, ben por alienación. Así, a responsabilidade de rachar co sistema tamén é colocada en ambos os xéneros: “Homes e mulleres temos que reaxir con forza. Ata atopar un equilibrio, un xusto medio, un entendemento” (*Fisteus*, p. 110).

Ao longo das obras vimos como a distribución desigual das tarefas constitúe un dos núcleos da desigualdade entre homes e mulleres na sociedade retratada por Gómez. Por este motivo, a autora propón a repartición de tarefas como medida para acadar a igualdade:

Penso que hai que repartir os traballos. Hai que progresar, evolucionar, romper o frío. Non somos criadas, somos persoas, con dereitos. A nosa función única non é servir ao home. O home ten que saír da néboa da historia e comprender e axudar. A muller non é un obxecto vacío de valor. A muller non é unha casa



pechada. Ten que abrirse. E o home ten que axudar. Temos que rachar a Historia entre todos. É necesario (*Fisteus*, p. 106).

Así, faise explícito que “aínda hai moito que facer, por parte dos dous sexos” (*Fisteus*, p. 109) en materia de igualdade. A autora defende que o feminismo non debe ser unha loita unilateral, pois o seu obxectivo é mudar a sociedade en conxunto. Sen a concienciación dos homes, a loita feminista fica reducida á concienciación do estrato oprimido que, sen dúbida, é fundamental, mais non suficiente para o cambio real. Gómez, consciente do seu público albo, chama á ruptura dos moldes sociais e a unha comprensión do xénero máis persoal e libre: “Acabouse a noite. Empeza para nós o día” (*Fisteus*, p. 111).

### **3. Conclusións**

Este traballo explicou como o entorno social de Lupe Gómez foi de vital importancia no seu proceso de creación identitaria. A autora toma características de ambos os xéneros sen reparar nas diferenzas entre estes para elaborar o suxeito feminino lupino. Este é un proceso en permanente (de)construción a medida que a autora se relaciona co seu medio social e físico. Cómpre destacar tamén o carácter violento desta creación, pois Gómez ten de elaborar a súa identidade dentro do suxeito socialmente oprimido, a muller.

As figuras toman aquí un papel de extrema relevancia, pois funcionan como modelos a imitar ou rexeitar. Das mulleres do seu entorno a poeta decide valorizar o esforzo e o traballo, mais facendo unha reivindicación de como este somete as mulleres e as relega á esfera doméstica (privándoas de liberdade). As mulleres da aldea son vítimas desta situación e mesmo son perpetuadoras da opresión polo estado de alienación en que viven. A nai e as irmás van constituír referentes identitarios pola súa

proximidade e pola diferenza de idade: elas xa experimentaron os procesos polos que a rapaza terá que pasar, así que poden ser guías.

Estes procesos parten dunha infancia asexualada en que a autora puido explorar libremente a súa personalidade e relacionarse con quen quixer. A chegada da menarquía racha con este período idílico para obrigar a nena a se converter en muller, pois xa non pode escapar das características físicas que a marcan a ollos da sociedade como muller adulta. Este é un proceso traumático e difícil que culmina coa asimilación do papel de muller en sociedade.

As figuras masculinas con que se relaciona ao longo destas etapas son de dous tipos: homes disidentes e homes tradicionais. Os homes disidentes están exemplificados polas figuras do pai e do amigo Benito. Estes presentan características tradicionalmente asociadas ás mulleres (son emocionais, febles), mais en ningún momento estes trazos de personalidade son presentados de maneira negativa. Os homes tradicionais funcionan como un colectivo (representados polos homes de Fisteus) e son aqueles quen representan unha ideoloxía machista.

En resposta a este machismo, Gómez sinala como culpábel a unha institución: o catolicismo. As persoas que perpetúan esta ideoloxía serán tanto homes (os homes da aldea recentemente mencionados) e as mulleres (as alienadas). A autora defende un feminismo transversal e combativo. Chama á loita contra os roles de xénero ás mulleres, mais explicitamente di que os homes teñen parte da responsabilidade e, polo tanto, deben incluírse na loita feminista.

A idea de muller creada por Gómez reivindica as mulleres do rural que a viron crecer, mais racha cos moldes patriarcais que oprimían a estas mulleres, buscando a

liberdade para todas as persoas (pois tamén mostra como o patriarcado oprime os homes a través das figuras do seu pai e de Benito, principalmente).

As limitacións dun traballo de fin de grao fixeron que nos centrásemos unicamente na relevancia do xénero na construción da identidade lupina en *Fisteus* e *Camuflaxe*. Futuros traballos poderían completar esta achega inicial estudando a identidade en relación co ámbito físico, o outro eixe central da súa obra (Baltrusch: 2013).

#### 4. Referencias bibliográficas

Baltrusch, Burghard (ed.) (2013). *Lupe Gómez: libre e estranxeira: Estudos e traducións*. Vigo: Universidade de Vigo.

Comesaña Besteiros, María (2011 [2005]). “Aproximación á representación do xénero na poesía galega de muller: emma Pedreira, Yolanda Castaño e Lupe Gómez”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 48-63. Reedición en [poesiagalega.org](http://www.poesiagalega.org). Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1055>. Último acceso: 18/06/2022.

Escaleira, Bruna Renata Bernardo (2018). “Descamuflar a palabra, parir a poesía: a voz de coragem da poeta galega Lupe Gómez”. *Revista Crioula*, 21, 510.

Gómez, Lupe (2001). *Fisteus era un mundo* (2.<sup>a</sup> ed.). Santiago de Compostela: A Nosa Terra.

Gómez, Lupe (2005). *Pornografía*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego

Gómez, Lupe (2017). *Camuflaxe*. (2.<sup>a</sup> ed.). Santiago de Compostela: Chan da Pólvora.

Kergoat, Danièle (2003). “De la relación social de sexo al sujeto sexuado”. En *Revista mexicana de sociología* vol. 65. Versión On-line ISSN 2594-0651 <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032003000400005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032003000400005)>. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Último acceso: 18/06/2022.

Nogueira Pereira, María Xesús (2013). "Nus literarios con vacas dentro: Lupe Gómez e a renovación poética dos anos noventa". En Baltrusch, Burghard (ed.) (2013). *Lupe Gómez: Libre e estranxeira*. Pp. 19-34.

Pedreira, Penélope (2001). "Un ruralismo simplista". Pedreira, Penélope (2001). "Un ruralismo simplista". <http://estudioslusofonos.blogspot.com.es/2013/01/uma-comparaca-impossivel-entre-lupe-html>. Último acceso: 18/06/2022.

Seara, Teresa (2013). "Libres, abertas, faladoras": presenza do corpo e da menstruación na obra de Lupe Gómez". En Baltrusch, Burghard (ed.) (2013). *Lupe Gómez: Libre e estranxeira*. Pp. 77-90.

Simões de Almeida, Ana Bela, e Baltrusch, Burghard (2003). "Entre o esencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa -una comparación (im)posíbel entre Lupe Gómez e Adília Lopes". *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ao 31 de maio de 2003*. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Pp. 299-311. Sada, Edicións do Castro.

Simões de Almeida, Ana Bela, e Baltrusch, Burghard (2011 [2005]). "Aproximación crítica á obra de Lupe Gómez. Atentado ao Culturalismo". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* 2004: 7-29. Reedición en [poesiagalega.org](http://www.poesiagalega.org). Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/228>>. Último acceso: 18/06/2022.

Vandereycken, W. y Meerman, R. (1984). Anorexia nervosa: Is prevention possible? *International Journal of Psychiatry in Medicine*, 3,15-24.

<<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/FY2X-86KF-6W61-5V6G>>.

Último acceso: 18/06/2022.