

# Off

nº 24

Off explora novos territorios alén do Douro. É posible encontrar a paz así de golpe, ao pé dunha montanha máxica? Estamos solos, con dores de costas e contraccións espirituais, procurando o zend dun escuro mestre xaponés que fuma dous paquetes de tabaco por día. Por debaixo da convención falsa e retórica todo muda, todo se despraza cara a ningures. Un lugar de regreso. Cadaquén proba o seu camiño. Ácido, peiote, meditación trascendental, baloncesto. Actos de crueldade gratuitos, ecos doutras crueldades máis amorfas, inconscientes ou ministeriais. O caso é desembocar nunha afirmación radical da vida. Sobre todo, coidado coas formigas. Despois de todo estamos en Portugal, onde o lume sigue sendo vermello e onde todas as receitas fracasan, incluída a receita de sempre. É un principio de resistencia étnico. En vez de deuses, nacen alentejanos, e iso semella esperanzado. Todos nós cohecemos porque o mundo que vemos é un xeito de pensar. Tempo atrás alguén propuxo recuperar o canibalismo para a cultura occidental sacrificando líderes políticos á voracidade do pobo. Os cidadáns teríamos o dereito de papearnos aos nosos representantes políticos, así que estes completasen os catro anos regulamentarios de exercicio de poder. Esta é a única reforma moral posible do sistema democrático porque é o único xeito de garantir unha clase política autenticamente sacrificada en beneficio da cidadanía. Que moitos consideren esta medida dun esquerdismo atroz apenas indica o lonxe que aínda estamos dunha sociedade realmente xusta e da mentalidade exacta que a faría posible.

Demasiados problemas de sabor. E mentres, esta perda irrecuperable de espírito, de transcendencia, de ámbitos sagrados. O ser humano, así amputado, ten xa o fresquíu das batallas perdidas. Discúlpennos os optimistas e os ofendidos, pero é que Portugal sempre nos fai pensar doutro modo.

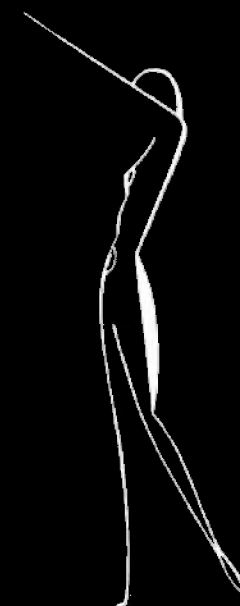
Última liña. Entrevista a Peter Brook: O sagrado non ten a culpa de se ter convertido nunha arma da clase media para que os nenos sigan sendo bos

CARLOS SANTIAGO

Off contáctos: novaoffensiva@hotmail.com



revista das letras 412

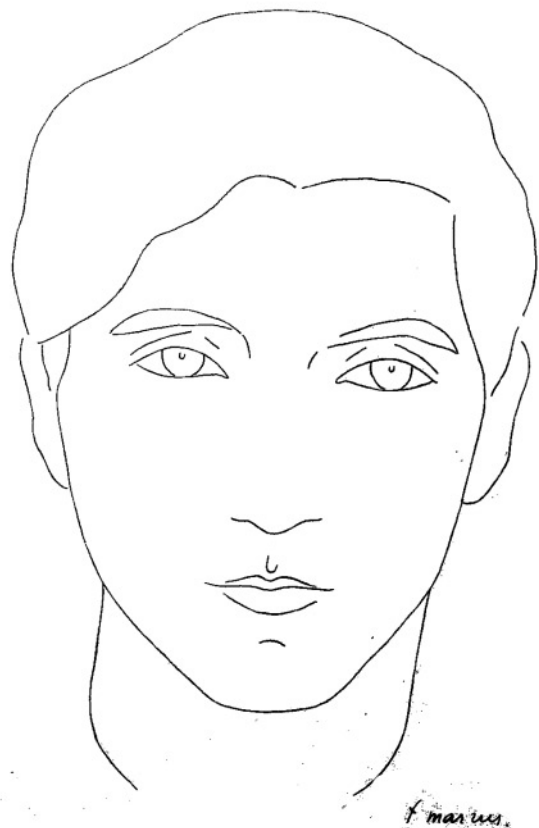


FERNÁNDEZ MAZAS

# Fernández Mazas



Suplemento de O Correo Gallego que aparece os xoves. Coordinación: A.R. Lopez e Soedade Noia. Deseño: Anton Lopo. Maquetación: Carme Botana. Fotografía: Chico Miras e Chicho Seoane. Infografía: Teresa Tojo, Fran Domínguez e Alberto Rivadulla. E-mail: rd1@alcorreogallego.es



Autorretarto de Fernández Mazas datado a finais dos anos vinte. Todas as fotos deste monográfico reproducense por cortesía de Aida Fernández Mazas

# Fernández Mazas.

## Dúas visións

MÁIS QUE UNHA FIGURA RECOÑECIDA E ESTUDIADA, CÁNDIDO FERNÁNDEZ MAZAS PERTENCE Ó TERREO DA LENDA. A EL –FRANCO-TIRADOR TROTSKISTA QUE COMBATEU OS FASCISMOS E AS LIMITACIÓNS BURGUESAS– GUSTARÍALLE MÁIS ESTA POSICIÓN QUE A DE ADORADO E REVERENCIADO. A SÚA OPOSICIÓN Ó PARTIDO GALEGUISTA (CÉLEBRE FOIO ESCÁNDALO QUE ARMOU EN OURENSE CONTRA A CAMPAÑA DO ESTATUTO DE AUTONOMÍA) NON ERA, SEN EMBARGO, UNHA NEGACIÓN DA CULTURA GALEGA, Á QUE PERTENCEU POLA SÚA LINGUA LITERARIA E A TRAVÉS DUNHA CONCIENCIA ESQUERDISTA E INTERNACIONALISTA. MILITABA NAS VANGARDAS PERO NON SE VIU REFLECTIDO NO MÁIS ALÁ DE MANUEL ANTONIO (NUNCA CREU NO VANGARDISMO DOS GALEGUISTAS). ESTUDIOU EN PARÍS E UNIUSE ÁS MISIÓNS PEDAGÓXICAS. ESCRIBIU DÚAS PEZAS DRAMÁTICAS EN GALEGO (HOXE, LAMENTABLEMENTE PERDIDAS), SENTIUSE FASCINADO POLO SURREALISMO. FOI AMIGO DE EUXENIO MONTES PERO NON TARDOU EN OSMAR OS SEUS EFLUVIOS REACCIONARIOS. COLABOROU CON EUXENIO F. GRANELL, CON ALFAR PERO TAMÉN COAS *METABOLIKES* DE MALESPINE OU CON *LA ZARPA* APTA CONVERTERSE –SEGUNDO ALGÚNS ESPECIALISTAS– NUN DOS GRANDES DEBUXANTES ESPAÑOIS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO”. FOI DESERTOR DA FRONTE REPUBLICANA DE TERUEL E MEMBRO DUNHA COMUNA VEXETARIANA DE ANARQUISTAS EN VALENCIA. VIVIU A TENSIÓN EXTREMA DAS CRISES NERVIOSAS E MORREU SÓ, DEBUXANDO SEN DESCANSO, NO EXILIO DA CASA FAMILIAR EN PEDROUZOS (CASTRO CALDELAS), UN MES ANTES DE CUMPRIR OS CORENTA. NESA CURTA VIDA (QUE COMEZOU EN OURENSE, EN 1902) SON MOITAS AS LAGOAS QUE OS INVESTIGADORES NON DESCUBRIRON, CONTRADICTORIO COMO ERA EL NA LIÑA DUN TEMPO E DUNHA ÉPOCA MARCADOS POLA PAIXÓN REVOLUCIONARIA. EN FERNÁNDEZ MAZAS, ESA PULSIÓN FOI AÍNDA MÁIS RADICAL, MÁIS VEHEMENTE, MÁIS RUPTURISTA. UNHA EXPOSICIÓN QUE DESDE ONTE SE EXHIBE NO CÍRCULO DE BELAS ARTES DE MADRID TIRA AGORA DA SÚA SOMBRA, CON MOTIVO DO CENTENARIO DO SEU NACEMENTO, A UN HOME QUE SEMPRE OPTOU POLOS PERDEDORES. UNHA EXPOSICIÓN –COORDINADA POR XOSÉ MANUEL BOUZAS E MANOLO MARTÍNEZ– COA QUE SE PRETENDE RECLAMAR “A LEXITIMIDADE HISTÓRICA, PLÁSTICA E INTELLECTUAL” DUN HOME E DUNHA XERACIÓN QUE NON PUIDERON CUMPRIRSE POR MOR DA GUERRA CIVIL E DA QUE FERNÁNDEZ MAZAS FOI UN DOS SEUS EXPOÑENTES PARADIGMÁTICOS. REVISTA DAS LETRAS QUERE CONTRIBUÍR CON ESTE MONOGRÁFICO, E COAS VISIÓN APORTADAS POLO PROPIO BOUZAS E ARTURO CASAS, A RESCATAR O TRABALLO DUN ARTISTA QUE ADMIRAMOS COMO A UN DOS SEÑORES DA PULSIÓN CREATIVA.

# Antibiografía

# n

aceu, “de nacer”, nun lugar que tal vez nunca existise, como non sexa na imaxinación dos seus moradores. Quixo o destino que substituíse a outro antecesor, de quen –morto tamén precozmente, para redimir a aqueles de entre os que xurdira– mans fraternas, borraron con saña e monxil pudor a representación do sexo, carnal e enorme que mostraban algunhas das súas obras. Aínda hoxe se aprecian as pegadas do sacrilexio no rastro indeleble da mutilación. Inalterables, en cambio, consérvanse os nomes que lles deu marcados con letras de lume, imposibilitando desviadas lecturas do que quixo representar. Coñecía o seu próximo.

[\*]

Nada podían ensinarlle os pequenos mestres. Instruíanse os aprendices na academia do lugar, obrigándoo a salmodiar movendo a cabeza como estúpidos autómatas. Repetían as for-

mas unha e outra vez ata que a goma e o papel envilecidos polo uso, eran un grumo denso de puro carbón amalgamado, onde a verdade se evaporaba e a verdade xacía oculta. A representación do ‘real’, tan afanosamente perseguida, xamais coincidía por máis que o útil fose afiado unha e outra vez. Se algún ousaba desviarse da prédica, sempre oportuno, operaba a labazada correctora. Eran estes obedientes pupilos os acredores a xeral consenso, a ignorante aprobación. Houbo un entre outros (que a dicir dos mestres era o mellor), ó que enviaron a estudar á metrópole, e a quen despois dos primeiros éxitos palatinos, dedicaron rúa, que conserva ata hoxe. A mesma ignorancia herdada daquel tempo perpetúao con idéntico afán a forza de diñeiro, (descoñecedora de que noutros lugares a historia corre máis de présa) e como falso profeta, envilece un galardón que de concorrer a el, tamén a el llo outorgaran.

Así as cousas, prometeuse que xamais volvería pisar academia ningunha senón para ver mulleres espidas (coleccionaba postais, onde as representaba, de tódalas razas e idades, pois considerábaas a manifestación suprema da beleza). E como naquela época, lugar e país, non estaba ben visto que un profeta da forma se abismase na mística da carne anque só fose contemplativamente, debeu marchar ó estranxeiro. Pero iso foi máis adiante.

Mentres pasaba o tempo e crecía un pouco, emboscado nos parques onde xogaban os nenos, onde as nais coidaban dos seus fillos ou os animais tomaban o sol pracidamente; destilaba a máis pura das formas, o absoluto que, acompañaría a maxia dunha liña quebrada sempre no lugar preciso, para describir algo que estaba máis alá da representación e que sen embargo era a esencia mesma do representado. Unha inconvencible verdade máis alá da opinable meticulosidade artesá. Era o seu, un mundo de liñas libres que debuxaban o mundo con cartesiana transcendencia.

Nin sombras, nin cores vían os seus ollos. Facía que as formas se xerasen a capricho e cambiantes en pautada sicodelia, ían dunha a outra. Era o método máis eficaz para describi-la enerxía. O arco de Dyonisios, o báquico feixe xurdente a penas insinuado no papel ou no lenzo e do que case non deixou constancia por falta de tempo, ocupado con outros trafegos que, anque magro e frugal, o sostiveron.

[\*]

Os que contemplaban o prodixio, aínda na ignorancia ou no dogma, percibían aquilo que emanaban tódalas súas formas e algún –aquele considerado o máis sabio entre todos– malia ne-

XOSÉ MANUEL BOUZAS, UN DOS MÁIS PROFUNDOS CONECADORES DA PERIPE-CIA DE FERNANDEZ MAZAS, RETRATA O ARTISTA COMO UNHA COMBUSTION DE IDEALISMO QUE SO ATOPOU OS SEUS LIMITES NOS LINDEIROS FISICOS DO SEU PROPIO CORPO

galo desde ese mesmo momento revelador e ata a súa morte e de seguir negándoo vinte anos máis ata que el mesmo desapareceu igualmente, conservou sempre entre as súas cousas máis prezadas, aqueles debuxos de incontestable verdade onde os fados se manifestaban a través do elixido, para mantelos lonxe do seu pobo, non fose ser que a identidade que para el se estaba fabricando se cuestionase co que evidenciaban as liñas descoñecedoras dos contornos do papel ou o lenzo onde se sustentaban: que nin as fronteiras nin as bandeiras, nin os himnos, nin as consignas, nin as patrias, nin a obediencia ós sátrapas dun ou doutro signo, debían ser respectadas senón a liberdade.

Vino, anos despois, unha epidemia e aquel lugar umbrío converteuse nun lamazal pestilente, no que porcos batuxaron ás súas anchas. Relatan os testemuños tras veren a piadosas damas de moral incorruptible, cuspir sobre os cadáveres dos que ían caendo. Foron eliminados os soñadores dunha ‘ética perfecta’. Estigmatizouse ós superviventes para evitar que o seu contaxio puidese tirar luz sobre os outros ou sobre as xeracións vindeiras. Colaboraron niso gustosamente os veciños con delacións (acaso aqueles que quixeran iluminar unha gran patria e acabaron de cor azul). Negaron toda evidencia dos prodixios que se produciran naquel tempo ata un total de dúas xeracións e media.

[\*]

Xamais padeceu de identidade tribal ou mimese, pois viña de moito máis alá das despoboadas chairas onde o espírito se manifestaba, onde o aire das ideas manaba directamente da cova primordial.

Sen máis atadura có seu corpo –con ninguén foi condescendente, nada debía– acabaría consumíndoo a súa idealidade, non podía remonta-las cotas de realidade que lle fora outorgada vivir.

Así pois hoxe, –xa que deixou escrito que ninguén se atrevese a “poñer en cifra histórica aquela (súa) intimidade”–, que a parábola nos impida marchar á cabeza da traizón, pois se daquela época escura somos descendentes, con qué razón haberíamos de consentir en que nos redima, redima a ninguén, desfigurando a insondable beleza que xerou, sendo asalariados eséxetas para os que celebran comerciando con efemérides e teñen o corazón de pedra.

X. MANUEL BOUZAS



Gil Robles en juerga eclesiástica



El frailazo y su feligresa aristocrática

ARTURO CASAS ENCONTRA NO DRAMA DE FERNÁNDEZ MAZAS 'SANTA MARGORÍ' UNHA DAS MAÍS PERSOAIS APORTACIONS DO SURREALISMO O TEATRO ESPAÑOL, UNHA PEZA ASOCIADA O PULO DE RENOVACIÓN RELACIONADA COA XERACIÓN DO 27

# Sacramento surreal



Viteira para o PSP de 'Alar' (1923)

"Una estética no se hace con anécdotas, sino con categorías" CPM (1923)

# m

o percorrido intelectual de Cándido Fernández Mazas hai certas conexións con referentes artísticos e filosóficos da cultura europea do período de entreguerras que habería que investigar en profundidade. Unha delas é a que estableceu co método fenomenolóxico, importante para entender a súa comprensión da experiencia estética e creo que tamén para fixar a súa poética como artista plástico e escritor (abstracción, categorización, síntese). Carezo de datos que o referenden, pero Xohán V. Vi-

queira puido ser a ponte principal entre a escola husserliana e a discreta recepción galega das claves daquel método, reforzada logo desde a cátedra dos irmáns Dieste no café madrileño La Granja "El Henar", xa nos anos da República. Ben cedo, no ano 1923, Mazas aplicaba a cerna do compromiso fenomenolóxico coas " cousas mesmas" e a súa específica comprensión do obxecto estético no breve ensaio *El arte nuevo y Manolo Méndez*. A lectura non deixa dúbidas, segundo teño amosado noutro lugar.

Outra conexión importante, posterior á súa camaradaxe cos ultraístas e tamén moito máis profunda, é a existente co surrealismo. Eugenio F. Granell recoñeceu máis dunha vez que Mazas fora capital no seu proceso de aproximación a esa escola, en especial pola asimilación do seu maxisterio crítico, que coincidiu cunha etapa na que o intelectual ourensán emprendía o camiño de volta en relación cos referentes que empezaban a interesar a Granell. Nalgúns textos menores da autoría de Mazas sería posíbel localizar pegadas surrealistas, sempre temperadas por aquela outra tendencia súa a someter a pulsión creadora ao intelecto. É unha contradicción máis, das numerosas que contribúen a facer deste artista plural un home tan vivo, tan incómodo para quen pretenda clasificalo. Neste marco de tendencias difíciles de conciliar propoño ler *Santa Margorí*. Parábola en tres escenarios, obra ausente dos panoramas historiográficos sobre o teatro español do século XX.

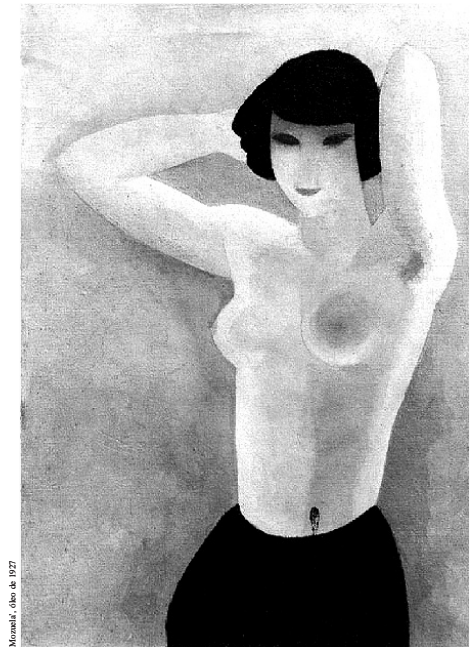
[ Unha encrucillada entre os mitos clásicos e a tradición ]

Resulta coñecido que a escena española dos anos 20 constituiu un ermo que reduciu a espazos domésticos, ou pouco máis, calquera intento de renovación. Proscrito Valle-Inclán, as tentativas experimentais —e en realidade toda concepción que saíse do conformista e comercial carreiro benaventino ou da comichade pautada por Arniches ou os Álvarez Quintero— quedaron inscritas no ámbito íntimo duns poucos iniciados que montaron espectáculos para consumo propio ou que se reunían para ler e comentar certos textos dramáticos. Algúns escritores incorporaron nesa altura referentes que tamén se localizan en *Santa Margorí*. Por exemplo, a indagación da encrucillada entre os mitos clásicos e a cultura tradicional, ou a actualización de esquemas xenéricos como o do auto sacramental, propicio a situar en primeiro plano non tanto unha peripecia argumental a cargo de individuos e de anécdotas como un conflito en torno a un concepto ou a un problema universal. Baixo perspectiva estritamente escenográfica cobrou relevancia tamén a experimentación co espazo teatral, revitalizando o valor da luz ou da cor como signos. Outra ampliación foi a que quixo penetrar no marco onírico ou alucinado, a miúdo difuminando as fronteiras que separan o mundo inconsciente da rasa concepción de realidade procedente do teatro de compromiso naturalista.

Con todos estes compoñentes, houbo unha oportunidade para un achegamento do teatro ao surrealismo, camiño transitado a partir de 1926 por Azorín, Claudio de la Torre, Ramón Gómez de la Serna, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Alberti ou Federico García Lorca. A carón deses nomes podemos situar tamén o de Mazas e as súas farsas para categorías, nomeadamente *Santa Margorí*, obra impresa en Madrid en 1930, con dedicatoria non totalmente explícita a Margarita Xirgu ("mi bruna alegría"). Foron mil exemplares acompañados de dezasete debuxos do propio autor. Hai algo máis de vinte anos, en 1981, Edicións do Cas-



Casas para la Mision Pedagógica (1934)



'Miomela', obra de 1927



tro publicou un facsímile, con breve limiar de Rafael Dieste e a compañía doutra peza de Mazas, *Los cuernos disparatados*.

A historia contada en Santa Margorí está subordinada á creación dun ámbito no que se actualiza un vello rito erótico e tráxico. Un rito que ten algo que ver coas *Bacantes* de Eurípides, pero tamén con *Romeo e Xulieta*, a peza de Shakespeare. Os tres actos ou escenarios localízanse nun convento das irmás mariñelas: espazo clauso ou prisión, mais tamén centro, marco para a reflexión e o autocoñecemento. Combinan os tres actos a presenza de seres reais con aparicións ou ensoñacións sobre cuxa natureza efectiva permanecerá a dúbida para o espectador: non todos os personaxes proceden do mesmo mundo, non todos están radicados na mesma realidade (tanto é así que algúns son invisíbeis para outros) e ademais existen algúns que perviven só na memoria dos protagonistas principais e que interveñen como contrapuntos xustapostos no desenvolvemento da acción. Todo se orienta á disolución do personaxe principal, procedemento caro ao teatro surrealista.

No primeiro acto sor Margorí recibe na súa cela a visita de Dionysios. Este convidaa á ledicia do bosque sacral/mundano deitando nos seus oídos a invocación bacante: ¡evohé, evohé! A tentación quere rescatar á fermosa novicia para a vida, que ela lembra con sentimentos contradictorios, tal e como declara a longa didascalía inicial. O encontro é tamén o da sabedoría e a inocencia, isto explica o engado que experimenta o propio Dionysios: quedarse a compartir o retiro, o soño ausente e o exilio da vida de Margorí.

## [ A complexa vivencia do amor e do sexo ]

No segundo acto a novicia recibe a visita de Ronsel, amor de infancia e primeirísima xuventude. Ronsel é mariñeiro e fuxitivo. A familia dela afastáralo con insidias. Os mozos lembran as lendas e as cántigas de aldea. Renóvase o amor e danzan extasiados no recibidor do convento, despreocupadas as monxas porque Ronsel se presentara como irmán da novicia.

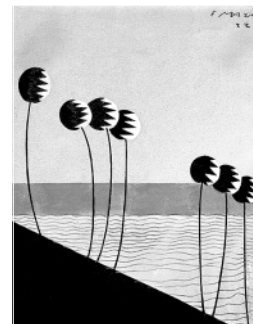
No terceiro acto regresamos á cela inicial. Un médico atende os delirios febrís de Margorí, gravemente enferma. Polas intervencións do médico saberemos que o mal de Margorí é un embarazo de cinco meses, con outras complicacións psíquicas e somáticas. Entón entra en escena Musiú, o demo. Constitúe fíxenos-a terceira variación sobre un mesmo tema: o mal corporeizado, sensual, misterioso, embruxador. O doutor non pode velo, o cal crea unha serie de malentendidos pseudoguñolescos de gran vivacidade no diálogo establecido con Margorí. O farsesco cobra aquí dimensión de crónica social e de crítica política e económica sobre o mundo contemporáneo, o cal vai a máis cando, tras adormecer o médico, comparece en escena Luz de Luna, un anxo soberbio e prerrafaelita, segundo o describe a oportuna didascalía. Pero Luz de Luna é en realidade unha monxa travestida, filla do bispo para máis datos, que anda detrás da fortuna de Margorí. Trae un codicilo para que a moribunda asine a cesión dos seus bens. As dúbidas de Margorí medran coa discusión entre o anxo e o demo, pero finalmente decide asinar. Nese momento o anxo invócaa como Santa Margorí. Iso descompón á novicia que comeza a delirar agonizante, con berros que espertan ao doutor. Este recoñece no anxo a sor Teresa, que sae precipitadamente. Entón entra na cela a morte, Adrastea. Pecha os ollos de Margorí, acto que tamén remata coa vida de Musiú ("en este momento, como una marioneta, el



Fernández Mazas a primeiros dos anos vinte



'Otilia', un gouache de primeiros dos corenta



Gouache sobre papel de 1922

diablo deja caer la cabeza sobre el hombro"), en realidade unha proxección mental da monxa enferma.

Temos aquí, por tanto, todo o mundo obsesivo de Fernández Mazas, a súa complexa vivencia do amor e do sexo, a tendencia a unha pureza anxélica de xeometrías incontaminadas polos procesos da historia, a culpa tráxica, a existencia envisa ou sonambúlica, a morte como castigo, expiación ou liberación... Hai así mesmo elementos farsescos, numerosos no transfondo e nas tanxencias, algúns de xorne plena e sorprendentemente dialóxico e posmoderno (autoalusións, parodizacións, imitacións, encaixes, irrupcións sorpresivas de voces inopinadas, contrastes...), verdadeiramente atractivos a luz psicanalítica, mitocrítica, deconstructiva, queer, etc.; pero sobre eles imponse de vez a categorización sintético-conceptual que identifica ben dúas modalidades literarias, o auto sacramental e o romanceiro. Isto implica unha operación enormemente complexa, un reto que tamén tentou a Alberti e a Lorca e que no caso español pexou sempre coa indecisión, cunha falta de determinación para a ruptura cos gustos imperantes e as imposicións do teatro comercial. Esa indecisión é a mesma que observamos no Alberti que simultanea a escrita de *El hombre deshabitado* e *Santa Casilda*, ou no Lorca que deambula entre Mariana Pineda, as traxedias e *El público* ou *Así que pasen cinco años*, obra esta última coa que Santa Margorí comparte varios ingredientes, igual que coa primeira das dúas obras albertianas que se acaban de citar.

## [ O visual e a exploración dos signos ]

Consiste aquel reto na constitución dun discurso dramático asimilábel en linguaxe e referentes para o público popular, pero que, asemade, incorpore unha lectura crítica do imaxinario colectivo nas súas dimensións antropolóxica, mítica e relixiosa (a esta luz cobra todo o seu sentido a denominación de parábola para Santa Margorí) e postule unha conceptualización global de corte simbólico sobre un asunto universal. Tal asunto é neste caso a actualización do amor entre as fronteiras da memoria e a morte, talvez a primeira entre as grandes tematizacións surreais, aínda que non só surreais, claro está. Esa vivencia tráxica do amor acaba sendo en *Santa Margorí*, como noutras obras máis ou menos afectas ao surrealismo, unha indagación deconstructiva sobre a identidade persoal.

A conexión co auto sacramental favorecía de seu para autores como os citados outra clave de principalísimo interese, a da renovación teatral, coa axilización de recursos técnicos e escenográficos para faceren un espectáculo máis visual. Sen embargo, temos aí unha nova indefinición, porque esa opción polo visual e pola exploración da riqueza signíca do teatro non supuxo sempre unha verdadeira renovación da linguaxe dramática, sumamente poetizada, como se comproba en particular nalgúns momentos da peza de Fernández Mazas. A indagación de fondo, esa procura a prol dun teatro novo, dun teatro de vangarda, estaba extraordinariamente condicionada pola teimuda realidade do gusto do público e pola inflexíbel aduana empresarial. Iso explica a procura de algúns pactos, no Lorca de *Yerma* e *Bochas de sangre*, por exemplo. Desde logo, este nadar posibilitista entre dúas augas era aínda moito máis complexo no marco do teatro galego coevo, razón pola que supoño que Mazas acabou destruíndo os dous dramas que parece que escribiu na nosa lingua antes de 1931 e que incluso chegou a ofrecer nalgunha lec-

tura pública. Esa inmolación supuxo ao tempo a súa autoexpulsión da historia do teatro galego.

En calquera caso, as innovacións existentes en Santa Margorí desde o punto de vista escenográfico, e en sentido estricto visual, son notábeis. Para comezar, trátase dunha obra na que o autor achega unha serie ampla de debuxos que retratan aos protagonistas, sempre coa deliñación depurada e sintética do seu trazo. Non sobraría indicar que nesa serie aparece un retrato, o de Ronsel -o único sen trazos faciais-, no que o coñecedor de Mazas identificará a figura do propio autor (o óvalo facial e a forma do cabelo coinciden co autorretrato de 1920). O tratamento do vestuario é doutros signos icónicos é tamén moi relevante, útil no reforzo semiótico das diferencias funcionais dos personaxes. Túnicas abertas nos máis espirituais e nos míticos, coa sensualidade das gasas e o liño, tecidos propicios para destacar as formas corporais e para esvararen mrosamente polos membros. Logo está a aparencia de Musiú, como un prestidixitador "femenino y dieciochesco de modales", con bastón de condestábel. E a do médico, chaqué negro con chaleco branco de piqué e botas de charol. E a de Ronsel, algo desamañado. Ou aínda a das monxas, unha delas -sor Marica- con medias de calados rameados e zapatíños de antilope a medio tacón. A propensión á danza que nalgúns momentos da obra se suxire fai que estes contrastes se acentúen.


É igualmente importante a figuración luminico-cromática que axuda a construír o escenario e a seguir o estado de ánimo dos personaxes. No primeiro acto, cando Margorí adormece antes da chegada de Dionysios a luz "se debilita hasta llegar a un pálido color de acuarium", para manifestarse despois como unha auréola eléctrica moi resplandecente. O segundo acto está condicionado pola luz que peneira a vidreira do recibidor, acompañada pola música de órgano que provén do oratorio. No terceiro domina un "azul de luna". Máis curiosa aínda resulta a compañía dos olores, que se indica que chegarán ao patio de butacas: olor de herbario na entrada de Dionysios, de incenso cando no segundo acto soa o órgano, de xofre cando chega Musiú.

Pero baixo perspectiva pragmática e teatral o contributo experimental máis significativo en *Santa Margorí* é sen dúbida a presenza de momentos que supoñen case unha duplicación do personaxe, escindido como narrador-presentador cunha funcionalidade parateatral de mediación e comentario. Nunha orde relativamente próxima a esta, é así mesmo destacábel a didascalía de presentación do médico no acto final, cun remate de natureza apostrofica, como querendo dirixirse directamente ao personaxe aludido, no límite dunha irrupción debida xa a un narrador teatral.

Por razóns como as que aquí se foron debullando semella claro que estamos perante un texto merecedor de mellor fortuna. Primeiro, nos panoramas historiográficos sobre o teatro español contemporáneo e de maneira específica sobre o pulo renovador asociado á xeración do 27, coa que Cándido Fernández Mazas conecta non só no que atange ao vector surreal senón tamén na propensión á abstracción fenomenolóxica, que o ourensán nunca chegou a deshumanizar nos seus procesos de categorización esencialista. En segundo lugar, Santa Margorí é unha peza digna dunha montaxe atenta á súa gran riqueza dialóxica e teatral, ao seu magnífico e fecundo diálogo -no poético, no técnico e no dramaturxico- con series históricas pechadas, como a do auto sacramental. O tempo transcorrido desde 1930 non parece que lle sentase mal a Santa Margorí. A ver qué pasa.

ARTURO CASAS

# Unha cronoloxía



1902. Cándido Fernández Mazas nace en Ourense. É o 15 de decembro.

1920. Ata o momento realizou magníficos debuxos dos que se conservan algúns na Fundación Vicente Risco. Tamén se conservan moitos apontamentos a mina de chumbo.

1922. Publica algúns dos textos de periodismo de creación no diario *La Zarpa* de Ourense. Toma partido por Euxenio Montes na polémica sobre o manifesto *Máis alá*. Montes escribira -precisamente en *La Zarpa*- o artigo *Lendo máis alá*, onde cuestiona o manifesto impulsado por Manuel Antonio. Se ben Fernández Mazas e Montes foron amigos e compañeiros de activismo durante moitos anos, a amizade truncoise cando o poeta do *movementismo* -nun momento cronolóxico que aínda non é moi claro- apreixou o Falanxismo. Tanto Mazas como Montes, ou outros artistas galegos do seu tempo, acusaban ó círculo manuelantoniano de defender un "vanguardismo de berniz".

1923. Deseña e ilustra o libro de poemas de Paco Luis Bernárdex *Kindergarten*. Comeza as súas colaboracións coa revista *Alfar*.

1924. Colabora co diario *El Pueblo Gallego*, como ilustrador e articulista. Colabora tamén co diario *Galicia* de Vigo cunha ilustración de *Lustres Rivas*.

1925. Inicia a súa colaboración como linoleísta no diario agrarista de Basilio Álvarez *La Zarpa*. Viaxa a París por vez primeira, pensionado pola Deputación de Ourense. A estadia ten unha duración de catro meses e coincide nas aulas da Academia da Grande Chaumiére con Alberto Giacometti. Comparte estudio con Pancho Cossío.

1927. Viaxa a París por segunda e última vez, como bolseiro de novo pola Deputación de Ourense. Permanece, desta volta, case ano e medio e regresa precipitadamente debido á inestabilidade nerviosa que o perseguirá toda a vida.

1929. Colabora como ilustrador do diario *La República* de Ourense, dirixido por Jacinto Santiago.

1930. Publica *Santa Margorí* na editorial madrileña Alcor Galai-co. Comezan as súas colaboracións como ilustrador da revista de Madrid *Nueva España*. Contacta nesta cidade con Guillermo Korn, Miguel Ángel Asturias e cos pintores Gregorio Prieto e Eduardo Vicente.

1931. Toma postura contra os galeguistas, nomeadamente contra Ramón Suárez Picallo, durante a campaña a favor do Estatuto de Autonomía. Intervén no Teatro Losada de Ourense e as súas palabras provocan unha acalorada pelexa. Ante distintas difamacións contra el que aparecen nos periódicos, publica o panfleto *Mientras la Caravana Pasa*. Comeza a colaborar en *Vanguardia Gallega*, dirixida polos irmáns Correa Calderón. Consérvase unha entrevista que lle realizan neste periódico, aparecida o 30 de outubro de 1931.

1932. Escribe a obra de teatro *Los Cuernos Disparatados*, farsa en sete momentos.

1933. Colabora con algúns artigos na revista da Asociación de Traballadores do Ensino de Ourense (ATEO). Organiza senllas exposicións en Compostela e A Coruña. Enrólase nas Milións Pedagóxicas xunto a Espasandín, Sánchez Barbudo, R. Gaya, Dieste e Serrano Plaja.

1934. Expón nas salas do Liceum Club, que dirixe María de Maeztu.

1935. Realiza con regular periodicidade ilustracións para *El Pueblo Gallego*. Tamén para o diario *Política* de Madrid.

1936. Entra no Gabinete de Prensa de Gobernación. Colabora con publicacións como o semanario *El Combatiente Rojo* do POUm, dirixido polo seu amigo Euxenio Fernández Granell.

1937. Trasládase a Valencia, onde colabora como ilustrador da revista *Umbral*. Alístase nunha brigada topográfica de artillería e é destinado á fronte de Teruel, deserta e volve a Valencia. Refúxíase na aldea de Torres Bajas, nunha comuna de anarquistas vexetarianos.

1939. Cercana a fin da guerra, regresa novamente a Valencia. Intenta a fuxida. É detido en Jávea a bordo dun autobús en compañía de varios compañeiros anarquistas. É conducido ó Cárcere Modelo de Valencia, onde permanece cinco meses sometido a proceso. Queda en liberdade condicional en decembro, grazas ós esforzos dos entón xuíces militares Sebastián Martínez Risco e Díaz Faes.

1940. Regresa a Casas do Penedo, onde está escondido o seu irmán Armando, que durante esta época é o seu confidente. Consérvase bastante obra desta época, anque se considera esporádica. Pinta, debuxa e escribe, con miseros medios.

1942. Falece subitamente dun derrame cerebral o día 15 de novembro, un mes antes de cumprir corenta anos.

Un debuxo de Fernández Mazas realizado en 1920

**As miñas devadeiras  
mulleres domésticas, todas, precedidas polos bois  
as que contratan a produción das operarias  
as que caiban esposos cegos alón dos mares**

**logo dirán AntaAntelaArcaArquiñaMedorra cousa**

**cando a todos nos desecaron a memoria**

**pendurados, eles, os oráculos, con pinzas da roupa de plástico translúcido de cores  
das pólas das árbores  
que me arrolan  
que me arrolan**

**escrita  
(cando a fala era creación)  
creación das avoas  
das trinta xeracións de nais que me precederon e falaron nunhalingua  
extinta da que conservo ecos na memoria  
e daquelasoutras, sen nomes, erguendo a fala entre os seus cabelos  
Antas  
Avos de meu-Nosas  
contrarquitectas Túmulos grandes laxes da Vida, da Morte  
No idioma**

**Ao igual que todas as mulleres que me precederon e encentaron o seu canto  
nas vendimas ou nas segas, nas luminiscentes e cegadoras senras-como cobra saltarina  
como cobra-eu, a primeira entre todas elas que non sei cavar, nin segar, nin vendimar,  
quixera comunicar lingua, creación, praxe lingüística: ESCRITA**

**cHUS pATO**

**RLI**  
revista das letras 413





# cyborgs

“O CIBERFEMINISMO NON É UNHA FRAGANCIA, NON É UNHA INSTITUCION, NON É UNHA ESTRUCTURA, NON É SEN CONECTIVIDADE, NON É NATURAL, NON É TRISTE, NON É UN TRAUMA, NON É ROMÁNTICO, NON É POSMODERNO, NON É LACANIANO, NON É UN ESPACIO BALEIRO...” E A LISTA CONTINUA ATA CHEGAR AS 100 NÉGACIONS CONSTITUTIVAS DUN NOVO CORPO TEORICO FEMINISTA QUE DEFENDE O MODELO CYBORG COMO REVOLUCIONARIO

¿Por que hai só unhas poucas mulleres en posicións visibles de liderato no mundo electrónico? ¿Por que as mulleres programadoras e as hackers son só unha pequena minoría, frecuentemente considerada como unha anomalía? Ser grrrrl significa ser unha moza moi cool con tenacidade para surfear a Rede, traballar on-line con outras mozas e expandir a súa presenza nas novas tecnoloxías da información. Unha alianza entre mulleres, maquinaria e novas tecnoloxías está sucando o ciberespacio. Anque aínda as féminas que forman parte deste movemento, prefiren evitar as definicións, hai algunhas cuestións básicas sobre as cales se asenta o Ciberfeminismo. Unha delas é a idea de que, en conxunción coa tecnoloxía, é posible construír a identidade, a sexualidade, e inclusive o propio xénero como a cada quen lle praza. Porta de entrada conceptual para a rotura de moitos dos estereotipos xenéricos que aínda existen.

En plena convulsión revolucionaria, a fines do S. XVIII, cando en Francia a monarquía caía e os cidadáns se cuestionaban novos dereitos e novas formas de organización política, Mary Wollstonecraft (1759-1797) escribía en Inglaterra *A vindication of the Rights Women* (1792), 300 páxinas onde por primeira vez as ideas da Iluminación eran aplicadas á situación das mulleres. Á parte de converterse nun best-seller rapidamente, esta obra foi a pedra fundacional do feminismo moderno. Mary consideraba esencial para a liberación feminina do xugo patriarcal a educación das mulleres, xa que nesa época era pouco común que unha dama estudiara e gañara o seus propios cartos traballando. Foi así que en 1783, cando por fin conseguíu aforrar o diñeiro necesario, funda unha escola para mulleres en Newington Green, un suburbio ó norte de Londres.

Sen dúbida, nestas dúas centurias transcorridas desde que esta activista británica lanzara a súa vindicación en pos dun trato igualitario entre homes e mulleres, as cousas cambiaron algo no ámbito das desigualdades de xénero, e estes cambios están intimamente relacionados co universo tecno-científico en que transcorre a nosa contemporaneidade.

¿Por que hai só unhas poucas mulleres en posicións visibles de liderato no mundo electrónico? ¿Por que as mulleres programadoras e as hackers son só unha pequena minoría, frecuentemente considerada como unha anomalía? Anque as mulleres fixeron algunhas das maiores contribucións para as invencións das computadoras e a programación das computadoras, seguen sendo aínda unha minoría á retagarda. Estas son algunhas das preguntas que se fan as mulleres enroladas no movemento de límites brumosos chamado ciberfeminismo. Unha das guías intelectuais das mulleres cibernéticas é Donna Haraway, unha recoñecida catedrática que dicta clases de Historia da Conciencia na Universidade de California, Santa Cruz (EEUU). As súas ideas desencadearon unha explosión de debates en áreas tan diversas como a primatoloxía, a filosofía e a bioloxía evolucionista. Ela foi quen en 1985 lanzara o polémico ensaio (quintaesencia do ciberfeminismo) *The Cyborg Manifesto* (que forma parte do libro *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, D. Haraway 1991), incorporado actualmente na currículo de numerosas universidades estadounidenses. Un das teses que alí realiza, é o de trocar o concepto de cyborg (cybernetic organism), invento xurdido da carreira armamentista desenvolvida durante a Guerra Fria, nunha ferramenta para a loita feminista. O cyborg é un produto da ciencia e a tecnoloxía. Un autómatas con autonomía incorporada. Nunha das súas declaracións máis provocativas Haraway (quen non se recoñece como ciberfeminista) di: “somos todas/os cyborgs”. A proposta é comezar a pensarse como nos dun sistema de redes que se retroalimentan constantemente, de xeito que esta nova entidade ontolóxica ven a desbrozar moitas das grandes dicotomías do pensamento occidental: natureza/cultura, ego/mundo, máquina/humano, etc. Pero non se trata soamente da liberdade para construír a propia individualidade, senón tamén da posibilidade de estar en Rede. Por iso os módem (por agora) están no centro da política cyborg.

[ Non é unha motherboard ]

En setembro do ano pasado se desenvolveu o Documenta X, unha das máis grandes mostras de arte contemporánea do mundo (que comezou a realizarse nos anos 50), que se realiza cada cinco anos en Kassel (Alemaña). No marco deste mega evento, tivo lugar o 1º Encontro Internacional Ciberfeminista (EIC). Alla Mitrofanova, filósofa rusa e crítica de arte (de San Petesburgo), participou neste primeiro encontro. Na súa lec-

tura fronte ás outras 36 mulleres que participaron do evento, lanzou unha suxestiva afirmación de cómo ela consideraba a este movemento de mulleres conectadas: *(Cyber)Feminism is a browser through which to see life*. Frase arriscada, se se considerada que as ciberfeministas son reacias a definirse. Naquela ocasión, as mozas (procedentes de Europa, EEUU, Australia e Rusia) rexeitaron presentar límites claros e, facendo gala do seu estilo paródico, neste primeiro encontro formularon as 100 *Anti-teses* que definen o que o ciberfeminismo non é. Algunhas destas irónicas definicións pola negativa son as seguintes: “o ciberfeminismo non é unha fragancia, non é unha institución, non é unha estrutura, non é sen conectividade, non é natural, non é triste, non é unha motherboard, non é un trauma, non é romántico, non é posmoderno, non é lacaniano, non é un espacio baleiro...”, e a lista continúa alegremente ata chegar ás 100 negacións constitutivas.

As idades das mulleres que pasaron esa semana reunidas, reflexionando e realizando diversas experiencias nunidas dos seus computadores e conectadas á Rede, ían desde os 18 ós 55 anos. Nesta ocasión fíxose imposible non nomear as diferencias que hai entre estas feministas telemáticas e aquelas de anteano (que non usaban as computadoras como ferramenta política). En xeral, no EIC vislumbrouse un certo repudio ó estilo “setentista” do feminismo, polo seu carácter anti-tecnolóxico, o que o convertería en irrelevante para a actualidade das mulleres que hoxe interactúan coas novas tecnoloxías. Sen embargo, as ciberfeministas máis críticas consideran que este repudio ó feminismo histórico é problemático porque tira pola borda moitos dos logros históricos do movemento, e desta forma se produce unha especie de rápido alineamento cos medos populares baseados en estereotipos, e cos conceptos erróneos arredor do feminismo. O problema parece ser entón, cómo crear unha política feminista e unha traxectoria activista acordos coas novas condicións culturais, onde diversos grupos de mulleres están implicadas no circuito integrado das tecnoloxías globais.

[ Apatría Grrrl ]

O Cybergrrrl-ism é unha das máis populares “encarnacións” ciberfeministas en Internet. As diferentes modalidades desta movida adopta os máis diversos nomes que se encastran sempre co “patronimio” que as identifica (grrrl): *webgrrrls, riot grrrls, guerrilla girls, bad grrrls*, etc. Como Rosi Braidotti (profesora universitaria, que ensina na Universidade de Utrecht, Holanda) e outras teóricas deste feminismo de novo cuño sinalaron, o traballo irónico, paródico, divertido e iracundo de moitos destes recentes grupos “grrrl” é unha importante manifestación da nova subxectividade e representacións culturais no ciberespacio. Correntemente hai unha ampla variedade de articulación de prácticas feministas e profeministas entre estes grupos. As actividades e produtos (culturais) en torno ós cales as mozas son convocadas, é bastante amplo como para pretender homoxeneidade neste grupo: desde mailing lists para intercambiar conversas cotiás, ata foros de discusión sobre ciencia ficción e cyberpunk; desde femporn zines ata proxectos anti-discriminatorios. O Cybergrrrl-ism xeralmente parece adoptar unha actitude do tipo “calquer cousa que queiras ser ou facer no ciberespacio é cool”, esto responde a unha tendencia das mozas marcada por un certo desinterese na crítica política en relación á posición das mulleres na Rede, e esto reflicte unha especie de pragmatismo do “só faíno” (Just do it). O resultado desta actitude, adota ser frecuentemente a re-circulación (por parte das grrrls) acrílica das imaxes sexistas e estereotipadas que os medios masivos de comunicación producen tanto das mulleres como dos homes. O que moitas veces esquece a utopía grrrl, é o recoñecer que os novos medios de información funcionan sempre nunha estrutura social determinada. Faith Wilding (artista, investigadora e teórica, que ensina e traballa xunto a Critical Art Ensemble) termina a súa reflexión sobre as cybergrrrls no EIC deste xeito “Ser bad grrrls (mozas malas) en Internet non vai cambiar o asunto (da preponderancia masculina na área da high tech) demasiado, nin tampoco vai desafiar o statu quo, anque pode proporcionar refrescantes momentos de delirio iconoclasta. Pero se a enerxía e a inventiva grrrl foran acopladas cun sabio compromiso político... ¡maximen!”.

WWW.CREATIVIDADEFEMINISTA.ORG



# Un ciberfeminismo da diferenxia

ROSI BRAIDOTTI É UNHA DAS TEÓRICAS DO CIBERFEMINISMO. PROFESORA NA UNIVERSIDADE DE UTRECH (HOLANDA) APUNTA OS RECENTES GRUPOS GRRRL COMO UNHA IMPORTANTE MANIFESTACIÓN DA NOVA SUBXECTIVIDADE, E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NO CIBERESPACIO



*"Agora na cidade hai pezas soltas, partículas aceleradas, algo se soltou, algo cobreguea, abanea, xirando ata a última volta de rosca. Algo debe ceder e é perigoso. Debes ter cuidado. A seguridade abandonou as nosas vidas".*

*Martin Amis: Einstein's Monsters.*

O meu primeiro obxectivo neste artigo é situa-la cuestión dos cibercor-

pos dentro do marco da posmodernidade, abordando os paradoxos que encerra a corporeidade. A continuación desenvolvinha unha serie de variacións sobre o tema do ciberfeminismo, prestando especial atención durante todo o artigo ó tema da diferenxia sexual. Segundo a miña concepción de posmodernidade, que contrasta con outros usos do termo como parte dunha xerxa, esta non é senón unha situación histórica concreta na que se encontran as sociedades postindustriais tralo declive das esperanzas e as metáforas modernistas. Un síntoma destes cambios pode encontrarse no espazo urbano, especialmente no centro das cidades: limpas e remodeladas, cos seus edificios postindustriais de metal e plexiglás: unha simple fachada que oculta a putrefacción do espazo industrial e marca a morte do soño modernista da sociedade civil urbana. O problema afecta principalmente ó mundo occidental, pero non só a este. De feito, a característica que máis define ó posmodernismo é a natureza transnacional da súa economía na era do declive do estado nación. Trátase da mestura étnica a través do fluxo da migración mundial, dun proceso infinito de hibridación nunha época en que o racismo e a xenofobia non fan senón crecer en Occidente. A posmodernidade tamén representa unha poderosa tendencia do 'primeiro mundo' cara á 'terceiramundialización', mentres que continúa a explotación do 'terceiro' mundo. Trátase, ademais, do declive do que se coñecía como o 'segundo' mundo (o bloque comunista) e da reaparición do proceso de balcanización da Europa do Leste. É característica tamén a deterioración da economía legal combinada cun aumento da delincuencia e a ilegalidade. Isto é o que Deleuze e Guattari denominan 'o capital como cocaína'. Todo isto dá fe de ata qué punto o capitalismo tardío crece dun obxectivo último, dunha dirección definida, de todo, excepto da brutalidade da autopetución. Por último, pero non por iso menos importante, na posmodernidade está presente unha alianza nova e perversamente proveitosa entre tecnoloxía e cultura. A tecnoloxía evolucionou, desde o panoptico que Foucault analizou desde o punto de vista da vixilancia e o control, a un aparato moito máis complexo, que Haraway describe desde o punto de vista da 'informática da dominación'.

Por iso, para abordar-lo tema da tecnoloxía na posmodernidade cómpre adoptar un cambio de perspectiva. O factor tecnolóxico non debe, de ningún xeito, representarse como a antítese do organismo e dos valores humanos, senón como unha prolongación do humano, intrinsecamente ligado a el. Esta imbricación obríganos a falar de tecnoloxía como dun aparello material e simbólico, é dicir, un axente semiótico e social máis. Este cambio de perspectiva, que xa analicei noutros traballos, deixa atrás a tecnofobia, decantándose por un enfoque tecnofílico e ademais redefine as condicións da relación entre tecnoloxía e arte. Se nun marco humanístico convencional estes (tecnoloxía e arte) poden parecer termos opostos, na posmodernidade atópanse máis estreitamente ligados. En tódolos campos, pero especialmente no campo da tecnoloxía da información, a estricta separación entre o técnico e o creativo quedou obsoleta debido á aparición das imaxes dixitais e ás habilidades que son precisas para realizar deseños por ordenador. Esta nova alianza entre estes dominios, o do técnico e o do artístico, antes segregados, sinala unha nova versión contemporánea da reconstrución poshumanística dunha tecnocultura, cunha estética que é equiparable á súa sofisticación tecnolóxica. Con esto quero deixar clara a miña postura equidistante, por un lado, con respecto á euforia dos posmodernistas ó uso que ven na tecnoloxía e en especial no ciberespacio a posibilidade de reencarnacións múltiples e polimórficas, e, polo outro, con respecto ós moitos agoreiros que choran a morte do humanismo clásico. Eu, polo contrario, vexo a posmodernidade como a porta de acceso a unha nova e importante proposta das prácticas culturais. Unha das condicións previas esenciais para esta nova proposta é a renuncia, tanto á fantasía das reencarnacións múltiples como á atracción fatal que exerce a nostalgia. O anhelo nostáxico por un pasado presentemente mellor é unha resposta precipitada e pouco intelixente ós desafíos do noso tempo. Non só non é eficaz desde o punto de vista cultural, en canto que a súa relación coas condicións da súa propia historicidade é de negación, ademais constitúe un atallo para eludirla complexidade destas condicións. Paréceme que hai algo profundamente amoral e desesperado na maneira en que as sociedades postindustriais se lanzan de cabeza a buscar unha solución pouco meditada ás súas contradicións. A consecuencia inmediata deses busca de refuxio na nostalgia, co que isto ten de pura negación, é que se cerran os ollos á transición en virtude da cal, o mundo humanístico se converte no mundo posthumano. Non resulta sorprendente que este elemental autoengano se compense co anhelo en vagas do advento de mesías

de tódalas formas e cores. Neste clima xeral de negación e de esquecemento da crise crónica do humanismo clásico, quixera suxerir-la necesidade de dirixi-la no-sa ollada a xéneros literarios 'menores', como pode se-la ciencia ficción e máis concretamente o ciberpunk, co fin buscar solucións ás contradicións do noso tempo que non estean cargadas de nostalgia. Mentres que a cultura popular se nega a chorar-la perda das certezas do humanismo, as producións culturais 'menores' colocan a crise en primeiro plano e resaltan o seu potencial para ofrecer solucións creativas. En contraste coa amoralidade da negación, os xéneros culturais 'menores' cultivan unha ética de lúcido autocoñecemento. Algúns dos seres máis morais na posmodernidade occidental son os escritores de ciencia ficción que dedican tempo a pensa-la morte do ideal humanista de Mann, introducindo así esta perda (e a inseguridade ontolóxica que ela supón) no corazón (inerte) das preocupacións culturais contemporáneas. Ó dedica-la súa atención a simboliza-la crise do humanismo, estes espíritos creativos, seguindo o ronsel de Nietzsche, apuran a crise ata levala a unha resolución que nace do máis profundo da crise mesma. Desta maneira, non só colocan a morte nun lugar prioritario dentro da axenda cultural posmoderna, senón que tamén arrancan a patina de nostalgia que oculta o inadecuado da actual (des)orde cultural. A través deste artigo quixera suxerir que os máis destacados pioneiros destes intérpretes iconoclastas da crise contemporánea son activistas feministas que traballan no ámbito da cultura e os media, como as riot girls (mozas disturbio) e outras ciberfeministas que se dedican á política da parodia ou á repetición paródica. Algunhas destas mentes creativas decántanse pola teoría, outras (autoras feministas de ciencia ficción e outras 'fabuladoras', como Ángela Carter) utilizan a ficción. Aínda que a ironía segue sendo un recurso artístico esencial, tamén ten grande importancia o papel de artistas contemporáneas multimedia que non se deixan levar pola nostalgia, como Jenny Holzer, Laurie Anderson e Cindy Sherman. Son compañeiras de viaxe ideais na posmodernidade.

## [Corpos posthumanos]

*"Menos mal que nacín muller, se non, faríame drag queen". Dolly Parton*

Esta cita desa gran simuladora que é Dolly Parton, marca a tónica xeral desta sección, na que ofrezco unha análise dalgunhas das representacións sociopolíticas do fenómeno do cibercorpo desde un punto de vista feminista. Por un momento, imaxinemos un tríptico posmoderno: no centro, Dolly Parton, coa súa imaxe simulada de beleza sureña. Á súa dereita, esa obra de arte da reconstrución a base de silicona que é Elizabeth Taylor co clon de Peter Pan, Michael Jackson, choromicando ó seu lado. Á esquerda de Dolly, a hiperreal fetichista do corpo en forma, Jane Fonda, ben asentada na súa fase posbarbarella, convertida en principal propulsora do abrazo catódico planetario de Ted Turner. Ante vostedes, o panteón da femineidade posmoderna, en directo na CNN a calquera hora, en calquera lugar, de Hong Kong a Saraxevo; ó seu dispor con só apertar un botón. Como dixó Christine Tamblay, 'interactividade' é outro nome para 'ir de compras', e a identidade sexual hiperreal é o que vende.

Estes tres símbolos teñen tres características en común. A primeira, habitan un corpo posthumano, é dicir, artificialmente reconstruído. O corpo do que falo está lonxe dunha esencia biolóxica: é a intersección entre forzas intensas, é unha superficie na que se inscriben códigos sociais. Desde que a xeración do postestructuralismo intentase formular-se un ser corpóreo non esencializado, deberíamos termos acostumado á perda da seguridade ontolóxica que acompaña ó declive do paradigma naturalista. En palabras de Francis Barker, a desaparición do corpo é o eixe do proceso histórico da súa desnaturalización. O problema que non desaparece é cómo adapta-la nosa política a este cambio.

Como consecuencia, desexo formula-la importancia de falar dos nosos corpos desde o punto de vista da encarnación, é dicir de corpos múltiples ou de conxuntos de posicións corpóreas. O termo encarnación significa que somos suxeitos situados en espazo e tempo, capaces de levar a cabo combinacións de (inter)accións discontinuas dentro desas coordenadas. A subxectividade corporeizada é, polo tanto, un paradoxo que radica simultaneamente no declive histórico

da distinción corpo/mente e na proliferación de discursos sobre o corpo. Foucault volve formula-lo tema en relación ó paradoxo da desaparición e a sobreexposición simultáneas do corpo. Aínda que a tecnoloxía deixa patente este paradoxo, e se pode dicir que nalgúns casos a ilustra á perfección, non sería correcto afirmar que sexa responsable do cambio de paradigma.

A pesar do perigo que constitúe a nostalgia, como dicíamos anteriormente, aínda quedan esperanzas: aínda podemos aferrarnos á tola intuición de Nietzsche de que Deus finalmente morreu e de que a peste do seu corpo en descomposición inunda o cosmos. A morte de Deus tardou moitos anos en chegar e incorporouse ó efecto domino co que caeron unha serie de ideas comúns. A certeza sobre a distinción categórica entre corpo e mente, a sólida crenza no papel e a función do Estado Nación, a familia, a autoridade masculina, o eterno feminino e a heterossexualidade forzosa: estas certezas con fundamentos metafísicos naufragaron e deixaron espazo para algo máis complexo, máis desenfadado e infinitamente máis perturbador. Falando como muller, é dicir, como un suxeito que xorde dunha historia de opresión e exclusión, diría que esta crise dos valores convencionais é, máis que nada, algo positivo. De feito, a condición metafísica supón unha visión institucionalizada da feminidade, que foi unha carga para o meu sexo durante séculos. A crise da modernidade non é, para as feministas, un abandono melancólico á perda e a decadencia, senón o festivo xurdir de novas posibilidades. Por iso, a hiperrealidade do problema posthumano, que encontra tan sublimemente representación en Parton, Taylor e Fonda, non se desfae da política ou da necesidade dunha resistencia política: é máis necesario que nunca traballar cara a unha redefinición radical da acción política. Nada pode estar máis lonxe da ética posmoderna que a frase de Dostoyevsky, citada ata a saciedade e profundamente errónea: "se Deus morreu, todo vale". O reto é máis ben cómo combina-la aceptación da corporeidade na era posmoderna resistíndonos ó relativismo e a lanzarnos ó baleiro do cinismo. A segunda característica común das tres deusas cyborg que mencionamos é a súa inmensa riqueza, que se debe á súa condición de estrelas dos medios. O capital nesta era postindustrial é un fluxo inmaterial de efectivo que viaxa polo ciberespacio en formato de información pura ata que aterra en (algunhas das) nosas contas correntes. O capital aférase ós fluídos corporais e comercia con eles: non só co sangue e a suor barata dos traballadores do terceiro mundo, senón tamén co húmido desexo dos consumidores do primeiro mundo, que converteron a súa propia existencia, saturada de estupor, en mercadería. A hiperrealidade non elimina as relacións de clase, intensifícaa. A posmodernidade apóiase sobre o paradoxo da cosificación e o conformismo das culturas como fenómenos simultáneos á intensificación das diferenzas e das desigualdades estruturais entre estas culturas.

Un aspecto importante desta situación é a omnipotencia dos medios visuais. A nosa era converteu a visualización no método definitivo de control a mans dos feticistas da claridade que fixeron da CNN un verbo: "Hoxe CNNeime, ¿ti non?". Con esto non soamente se chegou á fase final da cosificación do visual, senón tamén ó triunfo da visión fonte a tódolos demais sentidos.

Desde un punto de vista feminista, isto ten especial importancia, xa que tende a reafirmar unha xerarquía de percepción corporal que lle dá unha importancia excesiva á vista fronte ós outros sentidos, en especial fronte ó tacto e o oído. Teorías feministas puxeron en tea de xuízo a primacía da vista. Das obras feministas propostas por Luce Irigaray e Kaja Silverman, xorde a idea de explora-la potencialidade do oído e do material de audio para luxir así da tiranía da mirada. Donna Haraway ten ideas suxestivas sobre a dimensión logocéntrica da visión incorporea, que ten como exemplo máis elocuente o do satélite/ollo no ceo. Fronte a esta concepción ela propón unha redefinición da acción de ver como algo corpóreo e do que, polo tanto, se pode render contas: unha especie de conexión co obxecto da visión, conexión que ela define como unha 'indiferencia apaixonada'. Se contemplámo-lo conxunto da arte electrónica contemporánea, especialmente dentro do campo da realidade virtual, encontramos a moitas artistas como Catherine Richards e Nell Tenhaaf, que aplican a tecnoloxía para cuestiona-la suposta superioridade visual que a acompaña.

En terceiro lugar, a terceira icona que elixin para simboliza-los corpos posmodernos é que todos son brancos, especialmente, e aínda que resulte paradoxal, o de Michael Jackson. Co seu perverso enxeño, o artista embelecador, Jeff Koons (ex marido da estrela porno posthumana, Cicciolina) retratou a Jackson nunha peza de cerámica e representouno como un deus, branco como unha azucena, cun mono no colo. Koons anunciou con moita gracia que se trataba dun tributo a Jackson na súa loita por conseguí-la perfección do seu corpo. As abundantes opera-

cións de cirurxía estética ás que se someteu son testemuño do interese de Jackson por esculpir e darlle forma ó ser. Desde o punto de vista posthumano do mundo, os intentos deliberados de chegar á perfección considéranse un complemento da evolución e levan o ser corpóreo ás súas máis altas cimas. Ó se-la branca, dentro da sublime simplicidade de Koons, o canon de beleza definitivo e incuestionable, a condición de Jackson como superestrela só podía retratarse usando o branco. A hiperrealidade non elimina o racismo: intensifícao e lévao a unha implosión.

Un aspecto relacionado coa racialización dos corpos posthumanos é o dos valores determinados pola etnia. Moitos chamaron a atención sobre o feito de que estamos volvendo a ser colonizados por unha ideoloxía americana, esencialmente californiana, a do 'corpo danone'. Mentres as corporacións americanas teñan a tecnoloxía no seu poder, deixarán a súa pegada cultural no maxín contemporáneo. Deste modo, non queda espazo para outras alternativas culturais. Por iso, os tres emblemas da feminidade posmoderna da que estou escribindo sobre os seus corpos teóricos, non podían ser senón americanos.

## [ A política da parodia ]

Ónfrontamos a esta situación, é dicir ós símbolos culturais representados por unha hiperfeminidade branca, economicamente dominante e heterosexual, que restablece grandes diferenzas de poder, ó mesmo tempo que as nega: ¿que se pode facer? O primeiro que pode facer un crítico feminista é recoñecer-las "aporias e afasias" das estruturas teóricas e dirixir unha mirada esperanzada a (mulleres) artistas. Sen dúbida os espíritos creativos teñen vantaxe fronte ós mestres do metadiscorso, especialmente do metadiscorso deconstrucionista. Esta é unha perspectiva soberbia: tras anos de arrogancia postestructuralista, a filosofía queda rezagada detrás da arte e a ficción nunha difícil loita para manterse ó día co mundo actual.

Quizais chegou o momento de modera-la nosa voz teórica interior e intentar enfrontarnos á nosa situación histórica dun modo diferente. As feministas apuráronse a responder ó reto de encontrarlle respostas políticas e intelectuais a esta crise da teoría. Na súa maioría optaron por un 'xiro lingüístico', é dicir, un xiro cara a estilos máis imaxinativos. Proba diso é a énfase feminista na necesidade de novas 'figuracións', como lles chama Donna Haraway, ou 'fabulacións', por citar a Marleen Barr, que expresen as formas alternativas de subxectividade feminina que se desenvolveron dentro do feminismo. Outro indicio é a loita perpetua coa linguaxe para darlles forma ás representacións afirmativas da muller. Pero en ningunha parte está o reto feminista mellor representado que no campo da práctica artística. Por exemplo, a forza irónica, a a penas reprimida violencia e o enxeño vitriólico de grupos feministas como as Guerrilla Girls ou as Riot Girls (mozas guerrilleiras e mozas disturbios) son un aspecto importante da redistribución contemporánea da cultura e da loita contra a representación. Eu definiría a súa postura en relación coa política da parodia. As mozas disturbio pretenden argumentar que estamos en guerra e que as mulleres non somos pacifistas, senón guerrilleiras, mozas disturbio, mozas malas. Queremos algo de resistencia activa, pero tamén queremos divertirnos e facelo ó noso modo. O número de mulleres, cada día maior, que crean a súa propia ciencia ficción, cyberpunk, guiños, revistas, música de rock e rap, etc. é proba diso.

Sen dúbida, hai un toque de violencia na forma en que se expresan as mozas disturbio e as mozas guerrilleiras: algo directo e sen destilar que contrasta cos tons sincopados da crítica artística tradicional. Este estilo enéxico é unha resposta a unhas forzas ambientais e sociais hostís. Tamén expresa a confianza nunha alianza colectiva a través de ritos e actos rituais, que, lonxe de disolve-lo individuo no grupo, simplemente acentúan a súa singularidade impenitente. Encontro que hai unha poderosa evocación desta postura, singular á par que colectiva, no estridente e demoníaco pulso de *In Memoriam to Identity 11* de Kathy Acker, na súa habilidade para chegar a distintas expresións, en cómo se alegra ante a reversibilidade das situacións e as persoas, a súa capacidade combinada de caracterizarse como unha infinidade "doutros", de imitatos e diseccionais.

Como moitas teóricas feministas sinalaron, o exercicio da parodia, á que tamén denomino a filosofía do 'como se', coas súas repeticións ri-



tuais, necesita estar fundamentada se ha de ser politicamente efectiva. As reivindicacións intelectuais do feminismo posmoderno están fundadas en experiencias vitais e, como consecuencia, dan pé a formas radicais de reencarnación. Pero tamén necesitan ser dinámicas ou nomádicas e deixar un espazo para a multiplicidade e os cambios de localización. A práctica de 'como se' pode tamén dexenerar nunha representación feticista. Isto consiste en recoñecer e negar simultaneamente certos atributos e experiencias. No pensamento posmoderno masculino dominante, o rexeitamento feticista parece se-la característica principal de case tódolos debates en torno á diferenza entre os sexos. Considero a teoría feminista como unha medida correctiva para esta tendencia. A filosofía feminista do 'como se' non é unha forma de rexeitamento senón máis ben a afirmación dun suxeito que carece de esencia, é dicir, cun fundamento que xa non é a idea da 'natureza' humana ou feminina, pero un suxeito que é capaz á vez de accións éticas ou morais. Como nos advirte lucidamente Judith Butler, a forza do paródico radical, precisamente, en converte-la práctica da repetición nunha postura que nos dote de poder político.

Desde o meu punto de vista, o poder que nos pode da-la práctica teórica e política do 'como se', radica no seu potencial para abrir, a través de sucesivas repeticións e estratexias miméticas, espazos onde se poden enxendar manifestacións de acción feminista. É dicir, a través da parodia podemos facernos con algo de poder, sempre e cando se leve a cabo cunha conciencia crítica enfocada á subversión dos códigos dominantes. É por iso que nalgúns ocasións afirmei que a estratexia de 'mimese' que propón Irigaray é fonte de poder político, xa que aborda simultaneamente os problemas da identidade, da identificación e da subxectividade política.

O rexistro irónico é unha forma orquestrada de provocación e, como tal, expón unha especie de violencia simbólica da que as mozas disturbio son máximos expoñentes de que a tecnoloxía da realidade virtual e do ciberespacio sexan xogueiros para os mozos. Resultame lixeiramente divertido e tolerablemente aburrido que as 'drogas do vídeo ou do ordenador' se convertan no novo obxecto dos hábitos narcóticos que os hippies, xa pasados e reciclados, adquiriron nos sesenta, e dos que non soberan desprenderse. Trátase da simple substitución da busca dun pracer solipsista pola doutro. Eu, unha moza disturbio, unha moza mala, quero un imaxinario propio, un ser proxeitado independente. Quero desfaía-lo mundo á miña gloriosa imaxe. Chegou a hora do matrimonio impuro entre a Ariadne de Nietzsche e as forzas dionisiacas; chegou o momento de que a pulsión de morte feminina se manifeste no establecemento de redes factibles para a transformación do desexo feminino en formas de conducta negociables coa sociedade. Chegou o momento de que o inconsciente faga un novo pacto.

A metáfora da guerra invade o noso imaxinario cultural e social, desde a música rap ó ciberespacio. Tomemos como exemplo a música popular. Empezaría por analiza-la consumo do declive do rock como forza política, do que son proba dous fenómenos paralelos: o primeiro, a nova chegada do que eu chamo o rock xerárquico, coas eternas 'reparicións' dos Rolling Stones e doutras reliquias do 'cock rock' dos 60.15 ¿Retiraranse dunha vez por todas? O segundo, moito máis problemático, é o uso militar ó que o exército dos Estados Unidos puxo o rock'n roll. Este fenómeno da música rock como arma de asalto que comezou con Vietnam e se perfeccionou durante o ataque a Noriega en Panamá.

Agora o rap é o vencedor, e dentro do rap arrasa a imaxe do 'gangsta rap' masculinista e promovedor do belicismo. Sen embargo, se escollamos a Salt'n Pepper, grupo de rap integrado por mulleres, teremos que reconsidera-la inevitable conexión entre música subversiva e masculinidade agresiva. Si, as mozas estanse crebreando: reivindicámo-los nosos ciberseños, as nosas alianzas compartidas. Podemos quedar co voso sangue e o voso gore, o que nos importa a nosotras é cómo facemos co ciberespacio para saír do cadáver vello, decadente, seducido, aducido e abandonado do patriarcado falo e logocéntrico: os escuadróns fálicos da morte, a falocracia, co seu corpo de militantes inchado de silicona, xerárquico, materialista e o seu 'outro' feminino anexionado e inventado. As mozas disturbio saben que merecen algo mellor. A creación literaria no terreo da ficción é outro exemplo importante da política da parodia. Escribi-la posmodernidade non é só un proceso constante de tradución, senón de adaptacións sucesivas a realidades culturais diferentes. O escritor e cineasta californiano de orixe vietnamita, Trinh Minh Ha, propón esta cuestión ó falar de 'escribir en intensidade', seguindo a interpretación que fai Deleuze das forzas dionisiacas de Nietzsche. Isto indica que a escritura marca unha



actualización intransitiva, que, por pórmolo doutro xeito, insinúa os nosos niveis de creatividade e de pracer xubiloso. A arte performance de Laurie Anderson é un exemplo interesante da expresión do intransitivo a través dun estilo paródico moi eficaz. Mostra incontestable da arte da expresión creativa *do como se*, Laurie Anderson propón un universo conceptual onde as situacións e as persoas son sempre reversibles. Isto permíttelle a Anderson retratar un continuo de alta tecnoloxía que enlaza os distintos niveis de experiencia. E niso radica o seu extraordinario talento para evoca-la complexidade dun modo minimalista.

As intervencións en espazos públicos son tamén unha parte importante desta clase de sensibilidade artística. Por exemplo, os enormes valados publicitarios de Barbara Kruger están colocados estratexicamente en amplas interseccións no centro das metrópoles do mundo occidental. Anuncian con forza sobrecolledora 'Non necesitamos máis heroes' ('We don't need another hero'). Nestes tempos de decadencia postindustrial do espazo urbano, artistas como Kruger conseguen que a obra de arte recupere o valor monumental que era a súa prerrogativa no pasado, mentres conserva a súa vertente de compromiso político. Un caso parecido é o dos paneis electrónicos de Jenny Holzer, que escintilean no medio da panorámica das nosas cidades, infectada de publicidade, e volven transmitir mensaxes extremadamente políticas destinadas a esperta-las nosas conciencias: 'Os cartos forman o gusto' ('Money creates taste'), 'Cooa propiedade naceu a delincuencia' ('Property created crime'), 'A tortura é barbarie' ('Torture is barbaric'), etc., etc. Holzer tamén utiliza os aeroportos, especialmente os paneis informativos das cintas de equipaxe, para transmitir mensaxes, algunhas sorprendentes, como: 'A falta de carisma pode ser fatal' ('Lack of charisma can be fatal'), e outros irónicos como: "De portárdesvos ben, os comunistas non existirían" ('If you had behaved nicely, the communists wouldn't exist' (ou '¿Que país debes adoptar de odiáre-los pobres? ('What country should you adopt if you hate poor people?'). Kruger e Holzer son exemplos perfectos de apropiacións posmodernas, incisivas e exentas de nostalgia dos espazos urbanos públicos con fins creativos e políticos. Nas súas mans, as cidades como área de tránsito e paso convértese nun texto, un espazo para a significación, ategado de sinais e carteis que indican múltiples enderezos posibles, e ós que o artista engade unha dirección propia, inesperada e rompedora. A rapaza guerrilla estiveron facéndoo durante anos cun talento supremo.

Os lugares públicos concibidos como ámbitos de creatividade revelan, xa que logo, un paradoxo: á vez cargados de significación e profundamente anónimos; son espazos de fría transición, pero tamén lugares de inspiración, de percepción visionaria, onde se lle dá renda solta á creatividade. O experimento musical de Brian Eno con *Music for airports* (música para aeroportos) reforza esa mesma idea: é unha apropiación creativa do corazón inerte desas zonas algo alucinógenas que son os espazos públicos.

## [Opoder da ironía]

Unha das formas que adoptan as prácticas culturais feministas *do como se* é a ironía. A ironía é a ridiculización aplicada en doses sistemáticas; é unha provocación continua; é desinflar unha retórica excesivamente vehemente. Sobre o posible resposta ó talante xeral de nostalgia que domina a cultura popular non pode resumirse nunhas palabras, ha de practicarse.

Para nosoutros, unidades estatísticas contemporáneas, non hai ningún espectacular *fin-de-siecle*. Non hai un dramático retorno á luz do día. Sómo-la heración antilázaro da era poscrístiá. Sen grito de alarma, sen lágrimas. A era de tráxica atrofia estética deu paso ó principio da fotocopia, a reprodución inconsciente e eterna do Same. Walter Benjamin e Nietzsche con I.B.M. e Rank-Xerox.

Sentada na penumbra postbeckettiana, perdín un fragmento do todo. A miña reacción foi esperar, espera-la chega das partículas aceleradas. Non é nada demasiado tráxico, simplemente a luz azul da razón, fría coma o aceiro, que nos reduce ata a insignificancia. A vida non é soamente intentar alcanza-lo *non ser*, non é unha abnegación en vida. O amor en metrópole está morto. A miña voz está seca e xa se esvaece. A pel fén-deseme e endurecese con cada click do cerebro dixital. A trama kafkiana abrese camiño polo meu aparello xenético. Pronto me converterei nun xigantescio insecto e morrerei tras intentar copular unha derradeira



vez. Así chegará a fin do mundo, a miña amante posmortem, non con estourido, senón co laión zunido de insectos rubindo por unha parede. As arañas patillogas do meu descontento, o meu corazón: a alegría dunha cascada. (E)S(t)imulación, disimulo. Non conseguiron manter unha marxe para a negociación, mantivéronse firmes nas súas posicións ata que nos empurraron do bordo. Tirando da periferia cara ó centro, dunha embestida perdémolo equilibrio. Afásico. Belísimo, tan bello que me fixo desexar o século XIX, antes da morte de Deus. Debeu ser un pracer poder dicir: "¡Deus, é verdade!" sen senti-las probabilidades esgazándote a alma.

Non é que me importe perde-la narrativa clásica. Lyotard desvelánelo todo acerca da modernidade e a crise da lexitimación. Non me importa que non quede nin un atisbo de coherencia discursiva sobre a que apoiarme. Conceptualmente, é unha postura bastante estimulante, ategada de potencial epistemolóxico, e, sen embargo, seino: xa paguei por isto. Moi profundamente dentro do corazón do buraco, nese buraco aberto no meu corazón choro a perda da grandeza metafísica, choro a morte do amor divino. Boto de menos o sublime a medida que nos precipitamos sobre o ridículo. Si, chegará a fin do mundo, amigo poszaratrustra. Apagarase como unha vela efémera. Morrer é unha arte e hai que ter talento para iso. Ti fallo excepcionalmente ben, falo tan ben que parece o inferno, tan ben, que parece real. Só estamos matando o tempo. Espero que dentro dun intre perpétre-la matanza.

Rendición sen condicións, ou *Hiroshima mon amour*, o meu *Enola Gay particular*. ¿Que olo inmortal debuxou a túa incrible asimetría? ¿Que inxección de angustia posheidegeriana, queleat escape nuclear te traumatizou ata levarte a un estado de incompetencia emocional? ¿Cando te converteches nesta máquina autística, nesta colección de circuitos integrados? Compañeiro de viaxes poshumano, ¿onde se desviou a túa pulsión de morte? Cando te íspes, es un cable electrizado. Dificilmente un ser, unha entidade, un individuo nun sentido humanista do termo. Heráclito volto a analizar por Deleuze, encárna-lo suxeito moderno decapitado. Declárase pura actualización, pero en realidade non sen un reflector, unha imaxe sintética en movemento, unidimensional pero plurifuncional.

¿É así como debemos interpretar-las máquinas desexantes de Deleuze? ¿A esto pretende chegar Lyotard? ¿E Baudrillard co seu hiperreal e o seu simulacro? ¿Son só mátoras elaboradas para representa-la bancarrota metabólica pola que estamos a pasar? Claro que este discurso necrofílico me altera e se liveráde-la miña cabeza, tamén estariades nerviosos. Son un ser mortal de categoría feminina, humano, sexuado, con capacidade para usa-la linguaxe. Chámame, simplemente, muller.

## [Perspectivas feministas sobre a ciencia ficción]

A condición poshumana implica que os límites entre os sexos se fan máis borrosos. Sen embargo, creo que isto non sempre beneficia as mulleres. Moitas feministas lanzáronse a escribir e a ler ciencia ficción co fin de analizaren o impacto que o novo mundo tecnolóxico terá na representación da diferenza sexual. Como saben tódolos afeccionados, a ciencia ficción está relacionada con fantasías sobre o corpo, especialmente sobre o corpo reproductivo. A ciencia ficción representa sistemas alternativos de procreación e nacemento, que van desde imaxes un tanto infantís, como son as de bebés que nacen de coliflores, a imaxes de nacementos monstruosos por buracos inmenables. De aí xorde o que Barbara Creed define como a síndrome do feminino monstruoso.

Por así non é casual que en *Alien*, clásico deste xénero, o ordenador principal que controla a nave se chame *naie* sea malvadísima, especialmente coa heroína (Sigourney Weaver). A función maternal nesta película vese trastocada: *naie* reproduce-se como un insecto monstruoso que pon ovos no estómago da xente nun acto de penetración fálica pola boca. Tamén hai moitas escenas nas que a nave denominada pola nai monstruosa e hostil expulsa naves ou aparellos máis cativos. Nai é unha forza xeradora omnipotente, prefálica e maligna: é un abismo que non se pode representar, é orixe de toda vida e de toda morte. Quixera argumentar, consonte coas críticas feministas de ciencia ficción, que as películas en que se combinan ciencia ficción e terror xogan con ansiedades caracteristicamente masculinas e, ó invariantes formas alternativas de re-

producción, manipulan e desprazan a figura do corpo feminino. Julia Kristeva afirmou que o que estas películas teñen de *terror* responde ó xogo que se saca da función maternal desprazada que é obxecto de fantasías e que controla tanto a orixe da vida como a da morte. Igual que a cabeza de Medusa, a terrorífica femia pode ser conquistada se se converte en emblema, é dicir, se se converte en fetiche.

Estes son algúns dos métodos de procreación poshumana que se exploran en películas de ciencia ficción: a clonación (*Os pícaros do Brasil: The boys from Brazil*), patóxénese (*Grenlins*). Outro fenómeno habitual é a fecundación da muller por alienixenas, como ocorria no clásico dos 50 *Caséi cun monstro do espazo exterior (I married a monster from outer space)*, *O lugar dos malditos (Village of the Damned)*, e en dramas psicolóxicos como *A semente do díaño (Rosemary's Baby)*. A produción do ser humano como unha máquina é tamén moi popular (*Inseminoid, The Man Who Folded Himself*); para iso é necesario que se produza un intercambio muller/máquina (variación do tema muller/díaño) (*Demon Seed, Inseminoid*). Pero sen dúbida, Spielberg é o rei á hora de crear fantasías de procreación estrictamente masculina. A película *Indiana Jones* é un exemplo perfecto, a nai non aparece xamais, pero Deus pai está omnipresente. Na serie *Regreso ó futuro*, da que foi produtor, explórase extensa e detalladamente a fantasía do adolescente de estar presente nas súas orixes. Modleski sinalou que na cultura contemporánea os homes, sen dúbida, están coqueteando coa idea de teren bebés por si mesmos. Este feito, que se pode considerar algo inxenuo, exprésase na experimentación con novas e, sen dúbida, útiles maneiras de exercer-la paternidade na sociedade. Ma era posmoderna, sen embargo, esta ansiedade masculina sobre o pai ausente debe verse no contexto das novas técnicas reproductivas. O novo aparello –a máquina– substitúe a muller nunha versión contemporánea do Mito de Pigmalion, unha especie de *My fair lady* de alta tecnoloxía.

De fixármonos na reconstrución contemporánea dos modelos de feminidade e da masculinidade a través da cultura dos media, non podes deixar de sorprenderte co rancios que son. Poñamos por exemplo a interpretación alternativa da masculinidade que nos ofrecen, por un lado, o dúo Cameron-Schwarzenegger e, por outro, Cronenberg. Cameron e Cronenberg son os grandes reconstrutores do suxeito masculino poshumano. Representan dúas tendencias conrarias: Cameron introduce-se no que Nancy Hartscock chama "a ciencia ficción abstracta" ó propornos un corpo hiperreal, modelo Schwarzenegger. Cronenberg, por outra parte, explora dúas vertentes da masculinidade: por un lado, o asasino psicópata en serie, e por outro, a neurose histérica do macho excesivamente feminizado. Os académicos de Toronto, Arthur e Marie Louise Kroker tamén lle renden homenaxe a esta última vertente.

No ciberpunk, o tema da morte e o ritual de enterrar o corpo están tan omnipresentes que dominan o factor procreación. Todos sabemos ata qué punto o ciberpunk é un xénero de hexemonía masculina, así que dicir que reflicte fantasías masculinas, e en especial a pulsión de morte masculina, sería como non dicirmos ren. Os soños ciberpunk sobre a disolución do corpo na matriz (entendida como mater ou ventre cósmico), no que considero o derradeiro e culminante retorno definitivo do neno ó recipiente orgánico e sempre en proceso de expansión que é a Gran Nai. Este tipo de imaxes do cosmos parécenme moi pouco precisas, pero tamén moi esencialistas co seu retrato da forza cósmica da nai arcaica, recipiente todopoderoso da forza da vida e a morte. Unha vez máis, a diferenza sexual, entendida como asimetría, dános dúas posibles posturas fronte ó tema da nai arcaica. Nosoutras, as rapazas disturbio, que fomos vítimas da persecución, ou fustrigamento e a represión da Gran Nai toda a vida, nosoutras, que tivemos que quitala de enriba e expulsala dos reunchos escuros da nosa psique, temos unha historia diferente que contar. A famosa sentenza de Virginia Woolf de que a muller creativa ten que mata-lo anxo da casa que habita os máis antigos estratos da súa identidade, é bastante adecuada. Esa imaxe da femia, doce, bondadosa, que cria e se sacrifica, é un obstáculo no camiño da realización. Non se pode esperar que as mulleres participen sen obxeccións da fantasía de volver á matriz cando, máis que nada, o que queremos é desaparecer de aí o antes posible. Nosoutras, as rapazas disturbio, reclamámo-los nosos soños de disolución cósmica, reclamámo-la nosa dimensión transcendental. Quédadevos cos nosos soños de matrices: a túa pulsión de morte non é a nosa, o mellor é que me deá-lo espazo e o tempo para expresar e desenvolve-lo meus desexos de non querer que nos enfademos de veras. A ira obrigáronos a castigarte decidindo interpretar na nosa vida diaria real as túas peores fantasías do arrepiantes que poden resultar as mulleres. Tal como dixó a outra gran simuladora, Bette Midler:

"¡Son todo no que sempre temiches que se convertese a túa filla... e o teu fillo!". A moza disturbio, noutras palabras, unha feminista que se afasta da feminidade tradicional e que lles deu un novo poder a formas alternativas de feminidade, sabe cómo utilizar con éxito a política da parodia: pode interpretar-la feminidade extrema de maneira sumamente irriante. Para evitar tales erupcións de ira feminista, é recomendable sentar e falarnos en serio co fin de negocia-las marxas da nosa tolerancia mutua.

## [A ciberimaxinación]

Mentres continúa esta negociación, seguirá crecendo a diferenza entre os sexos no que se refire ó uso de ordenadores, ó acceso das mulleres a coñecementos de informática e ó equipamento para usar internet e outras caras tecnoloxías, así como á participación das mulleres na programación e deseño da tecnoloxía. Así mesmo, tamén se manterá a diferenza na capacidade de acceso á tecnoloxía nos países do terceiro mundo e do primeiro mundo. Nos momentos de gran desenvolvemento tecnolóxico, occidente sempre reitera os seus hábitos máis ancestrais, especialmente a tendencia a crear diferenzas e organizalas xerarquicamente.

Así, mentres a informática parece prometeros un mundo no que se superarán as diferenzas sexuais, crece a distancia entre os sexos. Todo o alboroto polo novo mundo telemático é só unha tapadeira para a crecente polarización de recursos e medios, na que as mulleres son as grandes perdedoras. Hai fortes indicios, polo tanto, de que os cambios nas barreiras tradicionais entre os sexos e de que a proliferación de todo tipo de diferenzas a través das novas tecnoloxías non será nin a metade de liberador do que os ciberaristas e os adictos a internet queren que pensemos. Ó analiza-la ciberimaxinación contemporánea, cómpre facer fincapé na produción cultural que rodea á tecnoloxía da realidade virtual. Trátase dun modelo moi avanzado de realidade deseñada por ordenador que resulta útil nas súas aplicacións á medicina ou á arquitectura, pero que, desde o ángulo da imaxinación resulta deficiente, en particular desde o punto de vista dos papeis desempeñados por cada sexo. A animación e o deseño por ordenador conteñen un gran potencial creativo, non só nas aplicacións profesionais que mencionamos, senón tamén no que ó espectáculo de masas se refire, especialmente no campo dos videoxogos. Estas técnicas de animación e de deseño por ordenador teñen a súa orixe nos programas de adestramento para futuros pilotos de avións caza. Na guerra do golfo loitouse con maquinaria de realidade virtual (aunque non evitou que se convertese nunha carnicería). Nos últimos tempos, o custo de produción do material de realidade virtual reduciuse, de tal modo que non só a NASA pode permitilo.

Investigadores feministas neste campo sinalaron os paradoxos e perigos das formas actuais de incorporeidade que acompañan a estas novas tecnoloxías. Sorpréndenos especialmente a persistencia con que circulan por estes supostamente 'novos' produtos imaxes pornográficas, violentas e humillantes nas que aparecen mulleres. Preocúpame a existencia de programas de deseño nos que se poden perpetrar 'asasinatos e violacións virtuais'. O cortacésped, é un exemplo de película comercial na que aparecen imaxes de realidade virtual, anque, en realidade, se trata de simples imaxes de ordenador. Creo que emprega imaxes moi impactantes de modo moi mediocre. O argumento da película é o seguinte: un científico que traballa para a NASA deseñou unha sofisticada tecnoloxía para manipular-la mente. Primeiro utiliza e experimenta con chimpancé, máis adiante empezará a utilizar un deficiente mental, o cerebro do cal se 'expande' con esta nova tecnoloxía.

As imaxes de penetración no cerebro son un elemento crucial para logralo impacto visual da película: trátase de 'abrirse' á influencia dun poder superior. Isto pódese comparar ós corpos masculinos 'invaxinados', penetrados polas radiacións dun tubo catódico que aparecen en Videodrome e máis recentemente, ós implantes cerebrais de Johnny Mnemonic. No cortacésped o deficiente mental evoluciona gracias a esta tecnoloxía ata converterse, primeiro, nun mozo normal, despois, nunha figura sobrehumana. A reconstrución da masculinidade nesta película mostra a seguinte secuencia evolutiva idiota-neno-cowboy

adolescente-perda da virxitude-grande amante-macho-violador-asasino en masas-psicópata. A película aborda directamente cuestións sobre a interacción entre sexualidade e tecnoloxías, ambas como manifestacións do poder onanístico e masculinista.

Nunha etapa intermedia deste desenvolvemento, o protagonista afirma que pode ver a Deus e quere compartí-la experiencia coa súa noiva, darlle o orgasmo definitivo. O que segue é unha escena de violación psíquica, na que unha muller literalmente estoura e vólvese tola. Así seguirá durante o resto da película, a medida que o mozo se converte nunha figura semidivina, un asasino en serie e por último unha forza da natureza. En conclusión, mentres a mente masculina é a primeira en ver e se converte nun deus, a feminina simplemente desmóstrase fronte á presión.

Un espectador feminista non pode senón sorprenderse ante a persistencia dos estereotipos sexuais e dos toques de misoxinia. O presunto triunfo da alta tecnoloxía non se ve correspondido con salto da imaxinación humana encamiñado a crear novas imaxes e representacións. Máis ben ó contrario, o que vexo é a repetición de temas e clichés moi antigos, disfrazados de novos avances tecnolóxicos. Isto demostra que fai falta algo máis ca unha máquina para alterar verdaderamente os modelos de pensamento e hábitos mentais. A ficción da ciencia, que é o tema do cine e a literatura de ciencia ficción, require máis imaxinación e máis igualdade sexual para chegar a unha 'nova' representación dunha humanidade posmoderna. A non ser que a nosa cultura responda ó reto e invente formas novas de expresión que resulten apropiadas, a tecnoloxía será inútil.

Unha das grandes contradicións das imaxes de realidade virtual é que excitan a nosa imaxinación prometéndono-las maravillas dun mundo sen sexos mentres que, simultaneamente, reproducen algunhas das imaxes máis banais e simplistas da identidade sexual, e tamén de clase e raza, que se che poidan ocorrer. As imaxes de realidade virtual excitan a nosa imaxinación, do mesmo modo que o fai un réxime pornográfico de representación. A imaxinación é un espazo compartimento polos sexos e, como afirmou a crítica de cine, Doane, a imaxinación da muller sempre se representou como unha característica problemática e perigosa.

A pobreza imaxinativa da realidade virtual resulta aínda máis chocante se se compara coa creatividade que exhiben algunhas das artistas que mencionei ó principio. O compara-la súa obra cos videoxogos de ordenador, a banalidade, a repetitividade e o sexismo destes resultados bochornosos. Como adoita ocorrer, nos momentos de grandes cambios e revolucións, o potencial do novo provoca grandes temores, ansiedade e, nalgunos casos, incluso nostalgia polo réxime anterior.

Como se a miseria imaxinativa non fose suficiente, a posmodernidade caracterízase por un impacto xeneralizado en tódalas esferas da cultura da pornografía, que sofre un cambio cualitativo importante. A pornografía trata cada vez máis das relacións de poder, e cada vez menos de sexo. Na pornografía clásica, o sexo era un vehículo para representar relacións de poder. Hoxe en día calquera cousa pode servir de vehículo: o proceso de transformación da pornografía en cultura significa que calquera actividade ou produto cultural pode converterse en mercadoría e a través dese proceso expresar desigualdades, modelos de exclusión, fantasías de dominación e ambición de poder e dominio.

A cuestión principal segue sendo a mesma: existe un desaxuste entre o que a realidade virtual promete e o que nos dá, o que mingua a súa credibilidade. Polo tanto, paréceme que, a curto prazo, esta nova fronteira tecnolóxica aumentará a distancia entre os sexos e intensificará a súa polarización.

Outra vez estamos ante a metáfora da guerra, pero dentro do mundo real, non no hiperespacio da masculinidade abstracta. Os seus protagonistas non son imaxes de ordenador, senón os axentes sociais auténticos que habitan as paisaxes urbanas postindustriais. A estratexia máis efectiva para as mulleres segue sendo utiliza-la tecnoloxía para liberar-la nosa imaxinación colectiva do falo e os seus valores accesorios como son o difeitor, a exclusión e a dominación, o nacionalismo, a feminidade icónica e a violencia sistematizada.

ROSIBRAIODITI

# Novas utopías

A pesar de todo, tamén é necesario outro salto cualitativo en prol da afirmación da diferenza sexual que se traduca en recoñece-la relación asimétrica entre os sexos. Os feministas rexeitaron a tendencia universalista que consiste en fundi-lo punto de vista masculino co 'humano', de tal modo que o 'feminino' quede relegado á posición estrutural do 'outro' subvalorado. Esta división das funcións sociais e simbólicas significa que o peso de se-lo elemento diferencial subvalorado recae sobre certos referentes empíricos que poden definirse en oposición á norma: no home, no branco, no propietario, falante dunha lingua que non é a oficial, etc...

Esta organización xerárquica das diferenzas é a clave do faloloxocentrismo, o sistema interno das sociedades patriarcales. Neste sistema, mulleres e homes ocupan posicións diametralmente opostas: mentres os homes se identifican coa postura universalista e están encerrados no que Hartssock define como 'masculinidade abstracta', as mulleres están atadas á especificidade do seu sexo como o 'segundo sexo'. Como ben observou Beauvoir: o prezo que ha de pagar un home por representa-lo universal é a perda do corpo, ou da especificidade sexual, ó incorporarse na abstracción da masculinidade fálica. O prezo que pagan as mulleres é a perda da subxectividade por un exceso de corporeidade e a prisión da súa propia identidade sexual. Así xorden dúas posicións asimétricas. Desta maneira, cando se trata de buscar alternativas, tamén xorden dúas estratexias políticas diverxentes. O camiño que toman o masculino e o feminino co fin de transcender-lo contrato sociosimbólico falocéntrico son moi diferentes. Mentres as mulleres necesitan volver facerse coa súa subxectividade, liberándose ata certo punto do seu corpo, os homes necesitan volver facerse co seu ser corpóreo abstracto, renunciando a algúns dos seus dereitos exclusivos sobre a consciencia transcendental. Os homes necesitan un corpo, unha realidade, sufrí-la dor da volta ó corpo, é dicir da encarnación.

Un exemplo espléndido deste proceso encontrámolo na caída dos anxos desde as esaxeradas alturas do ceo berliñés na película de Wim Wenders, *O ceo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin). Cando os anxos deciden apropiarse do corpo, Wenders retrata a dor da encarnación de maneira extremadamente perceptiva. Bell hooks astutamente observou na súa enxeñosa interpretación da angustia teutónica que encerra a película, que este exercicio cinematográfico é produto dunha cultura moi específica. Creo que Hooks apunta acertadamente á natureza esencialmente occidental da luxida do corpo e da creación da masculinidade abstracta como un sistema de dominación de 'outros'. A súa análise, tamén marcada por unha cultura específica apunta á necesidade de revisa-lo contrato sociosimbólico faloloxocéntrico. Pola súa parte, Julia Kristeva tamén subliña a necesidade dunha redefinición da posición do corpo feminino neste sistema.

En consecuencia, quixera argumentar que o principal e que hai que ter en conta no que se refire ó debate en torno ó ciberespacio é que o último que necesitamos, chegados a este punto da historia occidental, é a renovación do antigo mito da transcendencia como unha luxida do corpo. Xa o dixó Linda Dement: vivíria ben algo menos de abstracción. A transcendencia como saída do corpo non sería senón repeti-lo modelo patriarcal clásico, que consolidou a masculinidade como abstracción, esencializando, por tanto, as categorías sociais existentes dos 'outros corpóreos'.

Isto constituiría unha negación da diferenza sexual entendida como asimetría básica entre os sexos. Dentro do proxecto de explorar-la asimetría entre os sexos, resaltaríaa, seguindo as pautas da teoría psicoanalítica, a importancia da linguaxe. O facelo tamén quero distanciarme da psicoloxía simplista e do reduccionismo cartesiano que dominan gran parte da literatura ciberpunk e da tecnoloxía do ciberespacio. En oposición a estas dúas manifestacións quixera resaltar que 'muller' non é só o 'outro' cousificado do patriarado, ligado a este por unha relación de negación. Como fundamento da identidade feminina, o significante 'muller' fai referencia simultaneamente a

unha marxe de disidencia e resistencia fronte á identidade patriarcal. Noutras obras argumentei que o proxecto feminista interven en ámbolos dous niveis de acción histórica, é dicir da cuestión da incorporación da muller na historia do patriarado, como a nivel de identidade individual e a política do desexo. Polo tanto, cobre tanto o ámbito do consciente como do subconsciente. Este enfoque deconstruivista da feminidade ten unha forte presenza dentro da política da parodia que defendía anteriormente. As mulleres feministas que seguen funcionando na sociedade como suxeitos femininos nesta época posmetafísica do declive das dicotomías de xéneros, actúan 'como se' a 'muller' fose aínda o seu sitio. Con este comportamento tratan a feminidade como unha opción dentro dunha serie de poses a elixir, dunha serie de disfraces cargados de historia e relacións sociais de poder, pero que xa non se adoptan ou atribúen á forza. Afirman e deconstrúen simultaneamente a muller como exercicio de significación.

O meu argumento é que o novo se crea revisando e esgotando o antigo. Como a comida totémica que Freud recomendaba, hai que asimila-lo morto antes de avanzar cara a unha nova orde. A solución pode encontrarse nunha repetición mimética e no consumo do antigo. Necesitamos rituais funerarios e de duelo para a Muller que foi. O certo é que necesitamos despedidos dese segundo sexo, ese eterno feminino que se nos pegou á pel como unha materia tóxica, fundíndo ata os ósos, comendo a nosa substancia. Como colectivo, necesitamos toma-lo tempo necesario para o loito polo antigo contrato socio-simbólico e así subliña-la necesidade dun cambio en intensidade, un cambio de ritmo. A non ser que os feministas negocien coa historicidade deste cambio temporal, os grandes logros conseguidos polo feminismo no campo da apropiación de poder para formas alternativas de subxectividade feminina non terán tempo de chegar a unha culminación na sociedade.

A resposta á metafísica é o metabolismo, é dicir unha nova transformación corpórea, un cambio de perspectiva que lles permita ós individuos marca-la velocidade e o ritmo do seu cambio mentres se enfrontan a formas de consenso factibles para reaxusta-la nosa cultura a estes cambios e alteracións. Na súa espléndida obra *In Memoriam to Identity*, Kathy Acker sinala que mentres 'eu' contaría a súa identidade e o seu sexo, 'eu' non será nada novo. Eu engadíria tamén que, mentres creamos na gramática, creáremos en Deus. Deus morreu na modernidade, e a peste do seu cadáver en descomposición estivo inundando o mundo occidental durante máis dun século. Sen dúbida serán precisos máis que uns experimentos de mala sintaxe ou máis ca unhas escapadas pola fantasía solipsista para sacarnos a todos desta tolería falocéntrica decadente pero que aínda opera.

O que necesitamos, máis ben, é unha maior complexidade, multiplicidade, simultaneidade, é volver formulamos sexo, clase e raza para buscar esas múltiples e complexas diferenzas. Tamén creo na necesidade de dulzura, compaixón e humor para supera-las rupturas e felicitos da época.

A ironía, rimos de nós mesmos nos elementos importantes neste proxecto e son necesarios para o éxito, como feministas de corte tan diverso como Hélène Cixous e French & Saunders sinalaron. Como di o Manifesto of the Bad Girls: "A través da risa, a nosa ira convértese nunha arma de liberación".

Coa esperanza de que a nosa risa dionisiaca, negociada colectivamente, poida, en efecto, enterralo dunha vez por todas, o ciberfeminismo necesita cultivar unha cultura de deseñado e afirmación. As mulleres feministas teñen ás súas costas unha longa historia ó longo da cal bailaron sobre campos potencialmente minados para busca-la xustiza sociosimbólica. Hoxe en día, as mulleres teñen que bailar polo ciberespacio, anque só sexa para que os *joy-sticks* dos vaqueiros do ciberespacio non reproduzan falismos unvocais baixo a guisa da multiplicidade, e tamén para asegurarse que as mozas disturbio, na súa ira e paixón visionaria non creen a lei e a orde baixo o disfraz dun feminismo triunfante.



**Hai mulleres cuia voz diminúe como unha chama,  
cáseque non fala, pero avanza e vaise achegando  
cada vez máis ós segredos das cousas, decrece ata  
tocar a terra, roza coa man o chan a tremer,  
escoita a música da terra; hai mulleres cuia voz  
percibe os signos da vida nos seus comezos.**

**aLESSANDRA bOCCHETTIi**

**Filosofía e deporte**



# Un achegamento ao impacto do deporte como mísil ideolóxico

¿AO SERVICIO DE QUE DIVINDADE ESTÁ O DEPORTE? ¿PRODUCE NOVOS MITOS, NOVOS HEROES? ¿QUE FUNCIÓN SOCIAL TEÑEN ESES NOVOS DEUSES? ¿O DEPORTE É UN INSTRUMENTO DE LIBERACIÓN OU DE APRENDIZAXE?, ¿É UNHA ALIENACIÓN, UNHA SUBLIMACIÓN, ALGO QUE USA O PODER PARA QUE A XENTE NON PENSE NOS PROBLEMAS? ¿É A CULTURA DOS IDIOTAS?. O IMPACTO DO DEPORTE COMO AUTÉNTICO MÍSIL IDEOLÓXICO FOI ABORDADO NA RECENTE XIX SEMANA GALEGA DE FILOSOFÍA QUE, ORGANIZADA POLA AULA CASTELAO, ADVERTIU SOBRE A MERCANTILIZACIÓN E SOMETIMENTO ÁS LEIS DO MERCADO E A VIXENCIA DA TESE DE QUE O DEPORTE É HOXE O OPIO DO POBO POR EXCELENCIA. CUNHA ORIXE RELACIONADA COS DEUSES E OS CICLOS DA NATUREZA, CANDO ERA UN RITO A TRAVÉS DO CAL A DIVINDADE SE FACÍA PRESENTE E XUNGUÍA AS PERSOAS CO UNIVERSO DO QUE FORMABAN PARTE, O DEPORTE PASOU A SER HOXE COMPETICIÓN CUN OBOXECTIVO: A VICTORIA. TRAS DEL ESTÁ, POIS, O BENEFICIO DO ÉXITO, PERO NON SÓ ISTO, HAI OUTROS BENEFICIOS, QUE SE DIRIXEN A CONTROLAR OS DEPORTISTAS, SON OS RENDEMENTOS EMPRESARIAIS. O DEPORTE CONVERTEUSE NUNHA XIGANTESCA INDUSTRIA ONDE TODOS QUEREN OBTEN RESULTADOS. AOS VALORES TRADICIONAIS -COMPETICIÓN, ESFORZO, ÉXITO- SÚMANSE OS VALORES DA SOCIEDADE MERCANTIL: BENEFICIO E ACUMULACIÓN. A RELEVANCIA DO DEPORTE FIXO QUE O PODER POLÍTICO SE DESE CONTA DA CAPACIDADE QUE TEN. PROPÓNSE CONTROLALO, DIRIXILO, ORGANIZALO. BAIXO A CAPA DO “DEREITO”, DA “SÚA NECESIDADE INSTINTIVA”, VANSE CREANDO NOVAS NECESIDADES DEPORTIVAS E NOVOS CONTROIS SOCIAIS, O QUE CONVERTE AO DEPORTE NUNHA ARMA PARA ABRIR OS OLLOS E PECHALOS, PARA CONFORMAR E DIRIXIR E PARA REBELARSE SE É NECESARIO. DA MAN DA PROFESORA NÚRIA PUIG BARATA, DO INSTITUT NACIONAL D’EDUCACIÓ FÍSICA DE CATALUNYA (BARCELONA), A RDL RECOLLE UN EXTRACTO DO SEU RELATORIO ONDE ABORDA FILOSOFÍA E DEPORTE DENDE A PERSPECTIVA DE XÉNERO E OS “NOVOS E NON TAN NOVOS ESPACIOS SOCIAIS”.

# Deporte e cultura: xénero e novos e non tan novos espaciais sociais

Núria Puig Barata

ntendo por cultura tódolos aspectos da vida material, intelectual e espiritual que constitúen unha sociedade. Así, as formas de vida, os comportamentos, os valores, os gustos (gastronómicos, deportivos, artísticos...) son cultura. É así como os estereotipos asociados a homes e mulleres, os roles que socialmente se asignan en razón do sexo, os valores e normas atribuídos a cada cal e mesmo as leis que lles dan forma legal a estas relacións constitúen un punto de mira excepcional para comprendermos unha sociedade, a súa vida material, intelectual e espiritual; a súa cultura, en suma. As relacións de xénero, xunto coas de clase, son un aspecto fundamental para entende-las relacións sociais e as estruturas e formas de organización que se derivan destas.

O obxectivo do relatorio é analiza-la situación no deporte da muller das sociedades avanzadas tendo como pano de fondo as relacións de xénero que se dan nelas. Estas condicionan o modo de facer e de sentir deportivos das mulleres así como as súas interaccións cos homes neste contorno; interaccións que se dan en termos de igualdade, de desigualdade e de opresión. Esta triple perspectiva é necesaria porque inda que se deba recoñecer que a única revolución que tivo éxito no século XX fose a das mulleres das sociedades avanzadas e que, en consecuencia, tamén vivísemo-la súa "revolución deportiva" (García Bonafé, 2001), non é menos certo que persisten situacións que perpetúan a súa desigualdade e ata opresión. De aí que titúlase o meu relatorio "novos e non tan novos espaciais sociais". Nunha mesma reflexión tratei de dar conta dos cambios que se produciron e do que persiste. O panorama é moi complexo xa que se por un lado se crearon espaciais sociais novos e favorables para a práctica deportiva das mulleres, polo outro hai enormes resistencias para que estes se amplíen e adquiran presenza no deporte.

Para dar conta de todo iso pareceume oportuno utiliza-los tres grupos de perspectivas teóricas que configuran a socioloxía feminista (Madoo Lengermann/Niebrugge-Brantley, 1993): a da diferenza, a da desigualdade e a da opresión. En cada un destes grupos de teorías ofrécese puntos de mira que serven para analizar unha parcela da realidade. Deste modo, utilizando os instrumentos metodolóxicos que nos brindan algunhas delas, podemos ter unha visión xeral sobre a situación actual da mu-

ller no deporte nas sociedades avanzadas e, en especial, en España. O relatorio estrutúrase, pois, seguindo a secuencia marcada polos tres grupos de teorías.

## [Dúas culturas deportivas en interacción]

Xa me referín con anterioridade a esta cuestión inda que agora desexo afondala coas novas reflexións que se realizaron en torno ó tema (Puig, 1999, 2001a, 2001b, 2002).

A tese inicial foise confirmando con novas achegas empíricas. A súa formulación é a seguinte: a medida que as españolas foron accedendo ó deporte, lonxe de reproduciren comportamentos masculinos, modelárono segundo outros parámetros de modo que, analizando as sucesivas enquisas sobre hábitos deportivos da poboación, pódese falar de "formas diferentes de relacionarse co deporte" (García Ferrando, 1997:216). É así como, no momento actual, a sociedade española xerou o marco para a emerxencia dunha cultura deportiva feminina que reflicta os valores e modos de facer propios da socialización das mulleres: os espaciais e tempos do deporte, as organizacións preferidas, os tipos de deporte, etc. diferéncianse dos masculinos. Podemos, así, falar da existencia de dúas culturas deportivas, unha masculina e outra feminina que interactúan pero que, cada unha por si soa teñen trazos diferenciados con relación á outra.

En síntese, o que quero dicir ó falar de dúas culturas é que a experiencia das mulleres no deporte difire da dos homes, calquera que sexa o tipo de deporte. Para ver estas dúas culturas foi necesario adoptar unha perspectiva que parte da presuposición segundo a cal: "A localización das mulleres e a súa experiencia na maioría das situacións difire da dos homes nesas mesmas situacións" (Madoo Lengermann/Niebrugge-Brantley, 1993:364). Estoume a referir ás teorías feministas da Diferencia. Algúns comentarios referidos a elas antes de seguimos adiante.

As teorías da Diferencia foron moi criticadas por considerar que aceptala Diferencia era perpetua-la desigualdade e a opresión. Recentemente, sen embargo, son entendidas como o modo de achegarnos á vida das persoas desde a súa individualidade, polo que son e non en oposición a outros ou outras (Balbo, 1999; Bochetti, 1996; Martín 2001; Subirats, 1998). No noso caso, trátase, pois, de entende-lo mundo das mulleres desde as súas vivencias, as súas atribucións de significado, os seus valores, a súa tradición... Inda que a vida das mulleres discorre no seo dunha sociedade patriarcal, as teorías da Diferencia permiten dar luz á individualidade feminina. Iso significa que, sen esquecer situacións de desigualdade e opresión con relación ó xénero masculino (ocupareime diso noutros apartados deste relatorio), vaise máis aló e examínase en concreto o que as mulleres achegan especificamente á vida social, ó deporte no caso que nos ocupa. As teorías da Diferencia rompen coas aproximacións dualísticas, con análises polarizadas e permiten facer emerxer "unha nova forma de relación e de valores na sociedade" (Subirats, 1998).

Montse Martín (2001) explica como o recoñecemento da igualdade de dereitos das mulleres fronte ós homes se prestou a minusvalora-lo mundo das primeiras en favor dos segundos. Verbo disto escribe: "Reivindicando a igualdade mellórase a situación social das mulleres fronte ós homes pero asemade recoñécese que o xénero masculino e as actividades masculinas son as máis importantes e as que todo ser humano, independentemente do sexo con que naza, ha de tender a desenvolver" (Martín, 2001:84). Algo similar é a reflexión de Simmel (1999) cando considera que o mundo obxectivo non é o dos seres humanos senón o dos homes e pídeselles ás mulleres que abandonen a súa propia subxectividade ó entraren neste suposto mundo obxectivo. Propondo analiza-la contribución das mulleres á vida social, polo que son e non en oposición binaria respecto dos homes, tómanse outros parámetros de medida e, por mor diso, "vense outras cousas" que doutro modo carecerían de interese.

En España practican un deporte ou máis un 46% dos homes e un 27% das mulleres. A influencia dos valores e normas adquiridos durante o proceso de socialización é importante para este feito. Asíócianse ó deporte valores tradicionalmente considerados como masculinos (competir, se-lo mellor, forza, potencia, ter éxito...) razón pola que moitas mulleres, se non tiveron unha educación deportiva, non se senten atraídas pol el.

Polo que respecta ó interese polo deporte, o dos homes é un 23,3% superior ó das mulleres (71,6% con relación a un 48,3%).

A imaxe dos homes fronte ó televisor abraiaidos por un partido de fútbol ou de baloncesto e a das mulleres non interesándose por el e/ou reivindicando outro aparello para veren o que lles apetece é familiar en moitos fogares. Todo pode cambiar cando a retransmisión é de patinaxe artística ou ximnasia rítmica, deportes que requiren maior expresividade, acompañanse de música e son, cando menos en aparencia, menos competitivos.

Porque de fixármonos na competición ou na opinión que se ten dela e se se fai ou non no momento de practicar algún deporte vemos que é cando se aprecian maiores diferenzas entre homes e mulleres. Un 19% dos homes que practican deporte participan en competicións mentres que a porcentaxe de mulleres é de un 8%. O mesmo ocorre coa posesión dunha licenza federativa (26% de homes e 9% de mulleres) ou o marco no cal se realiza actividade deportiva organizada. Os homes frecuentan os clubs deportivos tradicionais mentres que as mulleres se dirixen ós servizos municipais ou á oferta comercial. Cando se trata de deporte sen competir a relación invértese: 57% dos homes fronte a un 80% das mulleres. (...). Máis da metade dos homes que practican deporte, xogan a fútbol xa sexa en campo grande (34%) ou fútbol sala e similares (22%). Inda que o fútbol sala teña un carácter máis recreativo que o practicado en campo grande, trátase dunha actividade de sociabilidade masculina coa que as españolas teñen pouco que ver. Prefíren, en cambio, a natación (53%)—que debe ser entendida como unha práctica de mantemento ou recreativa segundo as épocas do ano—, o aeróbic, a ximnasia rítmica e a danza (29%) e a ximnasia de mantemento (22%) actividades todas elas que reproducen os patróns tradicionais do estereotipo feminidade en España.

Esta diferenciación dun mundo masculino e un feminino no deporte reproducéase ó analizármolos motivos de práctica. "Facer exercicio" é o primeiro motivo aducido por homes e mulleres, 56% e 61%, respectivamente. No caso dos homes vén, a continuación, "por diversión e pasa-lo tempo" (50%) e "porque lle gusta o deporte" (38%); para as mulleres "por manter e/ou mellora-la saúde" (37%) e "por diversión e pasa-lo tempo" (36%), é significativa a gran diferenza que hai no caso de "por mante-la liña" (20% as mulleres e 9% os homes) Finalmente, inda que a competición deixou de ser un motivo importante para practicar, no caso das mulleres inda o é menos que no dos homes, 2% respecto do 5%.

Outros indicadores (frecuencia de práctica, instalacións onde se practica, práctica de deportes de aventura, paseo...) ofrecen resultados similares no sentido de que se observan notables diferenzas entre os comportamentos de homes e mulleres.

O interese das diferenzas mostradas nestes datos xerais confirman o que en investigacións de tipo cualitativo aparece repetidamente: as mulleres achegaron ó mundo do deporte os modos de facer e mailos valores que adquiriron no seu proceso de socialización. Ó chegar a un mundo que desde as súas orixes foi dos homes, non copiaron os modos de facer destes senón que o fixeron seus.

Para Montse Martín (1999: 28 e ss.; 2001), que se basea nas propostas de Bourdieu, as persoas que practican deporte configuran un campo con interaccións, diversidade, conflitos xerados polos capitais (económico, cultural, social e simbólico) de que son portadoras e que son específicos en cada situación. Cada campo é único e diferente dos demais. De aí que as mulleres configuren os campos deportivos de modo distinto ó dos homes.

Ademais, consonte Pirkko Markula (1995) hai que diferenciar entre os estereotipos asociados ó xénero, que configuran un sistema de crezas segundo o que hai unhas actividades deportivas máis adecuadas para homes ou para mulleres, e o que estas persoas en situacións concretas fan. No seu estudo sobre as prácticas do aeróbic este feito demostrase claramente. Máis alá do estereotipo hexemónico, as mulleres—que son maioría neste deporte— danlle sentido ó que fan creando un mundo que, inda reproducendo en parte as normas impostas polo estereotipo dominante, divértense ("aerobics is a source of enjoyment!"), axúdaas a facer amizades ("it is an opportunity to make friends"), fainas sentirse mellor ("it allows women to spend time on themselves")... (Markula, 1995); crean, seguindo a proposta de Montse Martín un campo propio, en definitiva.

A conclusións similares chegan Gertrud Pfister, Kari Fasting, Sheila Scratton, Benilde Vázquez e Ana Buñuel na investigación comparativa

sobre o deporte na vida das mulleres europeas (Fasting et al, 2000). As autoras, á vista das entrevistas realizadas con mulleres futbolistas en Alemaña, Gran Bretaña, España e Noruega, pensan se o fútbol practicado por mulleres é realmente un mundo de homes. Se ben poñen de manifesto os obstáculos e resistencias que encontran as mulleres para levaren adiante o deporte que lles gusta, porque se aparta do estereotipo hexemónico de feminidade, tamén destacan a importancia que tódalas mulleres lle dan ó mundo que construíron entorno ó fútbol; ofrecen numerosos testemuños ó respecto.

## O deporte feminino de alto nivel tamén é diferente

Poderíase crer que a cultura deportiva feminina só se manifesta no deporte recreativo e que, sen embargo, no momento de acceder ó deporte de alto nivel, as mulleres terminan por adoptar formas de comportamento próximas ó estereotipo hexemónico de masculinidade. Este deporte ten uns requisitos que se apartan do que se considera feminino: competir contra os demais, control emocional que permita logralo máximo rendemento, aproveitar ó máximo as incertezas do regulamento para sacar proveito en beneficio propio ou do equipo, proxecto individualizado construído a longo prazo coa finalidade de alcanzaloo éxito (a preparación é longa e mesmo dolorosa)... Non hai dúbida de que as mulleres que optan por este tipo de deporte son capaces de xestionar os requisitos que tal práctica esixe. Agora ben, inda así, seguen creando un mundo cultural propio que chega ata o mesmo modo de practicar e as transformacións que introducen nas tácticas de moitos deportes.

É moi interesante, tamén, ver como a práctica destes deportes se converte en algo moi importante para as vidas destas mulleres. O reto que lles presentan, o éxito e as derrotas, as amizades, o recoñecemento obtido, os esforzos feitos por superaren os malos momentos, os desprazamentos e as concentracións... configuran un mundo a través do cal construíron a súa identidade e autoestima. Numerosas investigacións efectuadas en todo o mundo dan proba diso.

Montse Martín estudou con detalle grupos de mulleres que practican deportes chamados "masculinos" de alto nivel en España (Martín 1993; Martín/Puig, 1996) e en Inglaterra (1999; 2001) e, en ámbolos casos, mostra a existencia de campos con características específicas. As inglesas foron no seu momento pioneiras do rugby en Inglaterra. No curso das entrevistas obsérvase que teñen conciencia de que chegaron a un mundo masculino ó cal, sen embargo, achegaron outros modos de comportamento; crearon un campo específico. Os testemuños recollidos así o mostran: "I think it was just our little rebellion against the men's rugby thing, we know we are different" (creo que foi unha pequena rebelión contra as cousas do rugby masculino, sabemos que somos diferentes), "no in the same level than men did... we were not interested in destroying places" (non ó mesmo nivel que o facían os homes... non estabamos interesadas en destruí-los lugares).

Algo moi propio das deportistas de alto nivel é que as diferenzas dos seus compañeiros é o modo como teñen de percibirse a si mesmas e o contorno institucional onde están. Inda que resulte paradoxal teñen maior autoexistencia a pesar de que son obxecto de maiores discriminacións. Consideran que elas son unha dificultade que lles impide seguir avanzando. Os homes, polo contrario, inda estando moito máis favorecidos polas institucións, son moito máis críticos respecto destas (Puig, 1996). Este comportamento é similar ó que se observa noutros ámbitos, en especial o mundo do traballo e outras actividades relacionadas coa esfera pública (políticas, directivas, presidentas de asociacións...). Naqueles mundos que tradicionalmente non foron considerados propios das mulleres, estas teñen a percepción que han de conquistar un terreo que ós homes lles vén dado polo simple feito de sérenas.

Por último, é necesario prestar atención ó reto lanzado por Milla García Bonafé ó afirmar que o deporte feminino de elite é o deporte intelixente (García Bonafé, 2001). Para a autora, "as mulleres transparen-

ron a práctica deportiva nun conxunto de accións nas que a intelixencia motriz, o uso intelixente do espazo teñen como consecuencia que deportes como o tenis ou o fútbol, por citarmos dous moi diferentes, alcanzasen un nivel de competencia que a mellora física por si soa non pode conseguir" (García Bonafé, 2001:67). O que a autora suxire é que as mulleres tamén proxectan no mesmo deporte—na súa técnica e na súa táctica—aspectos propios do seu ser. Nalgúns foro de persoas entendidas estase comezando a valorar máis o xogo feminino có masculino porque este último se converteu nunha ostentación de forza e potencia que conduce a enfrontamentos fuxidos e moitas interrupcións do xogo. As deportistas, en cambio—sen dúbida moito máis limitadas na súa forza e na súa potencia—recrean ó público cun "xogo intelixente" moito máis complexo, sofisticado, atractivo, en suma.

## Culturas deportivas individualizadas

A descrición que estou facendo das culturas deportivas—centrándome especialmente na feminina—sería incompleta se pasara por alto o impacto do proceso de individualización nas relacións de xénero. A consecuencia do mencionado proceso, xa é de todo visible que socialmente o xénero deixou de ser unha categoría estática definida a partir dunha oposición binaria, home-muller. O xénero individualizouse no sentido de que hai marxes moito máis amplas para definilo socialmente tanto se nos referimos ó masculino como ó feminino.

## Xénero e proceso de individualización

A individualización é un proceso que caracteriza as sociedades modernas e é consecuencia dos cambios estruturais que nelas se produciron (demográficos, sociais, laborais, educativos...) Tales cambios conduciron a unha diferenciación progresiva dos sistemas sociais (educativo, profesional, deportivo, medios de comunicación...) que son cada vez máis autónomos e esixen patróns de comportamento diferenciados. Cada sistema ten normas e expectativas distintas a cada persoa debe saber responder (Bette, 1995). Xa non valen normas xerais senón que varían consonte as situacións e as persoas que interaccían nelas. Hai, en definitiva, unha maior individualización dos comportamentos.

Para Bette (1995) o proceso de individualización dálle maior autonomía á persoa fronte ó peso das institucións sociais. Se ben estas ofrecían seguridade—non había que tomar decisións por si mesmo ou por si mesma—ó mesmo tempo eran moito máis restrictivas respecto da liberdade e o quefacer individuais. A modernización debilitou as posicións sociais asignadas en favor das tomas de posición individualizadas.

Os estereotipos asociados ó xénero víronse afectados por todo este proceso, nas sociedades avanzadas, estes fóronse facendo menos ríxidos, debilitáronse e favoreceron outras formas de identidade de xénero menos acordés co mandato tradicional.

Aínda así, convén recordar que o acceso á individualización se fixo a ritmos diferentes segundo as persoas foran homes ou mulleres (Subirats, 1998). Para os homes chegou coa mesma inicios do capitalismo. Á vez que o éxito profesional pasou a converterse na medida do que un home valía, comezaron a romperse os vínculos que freaban este desafío persoal. Era necesario maior grao de liberdade que o ofrecido polos vínculos tradicionais para darlle curso á creatividade que daría paso ó impulso industrializador.

As mulleres, en cambio, ó ter encomendadas tarefas do ámbito reproductivo seguiron sometidas ós vínculos tradicionais e toda transgresión do estereotipo hexemónico era duramente sancionada. Consonte Marina Subirats (1998) "a situación de individualización masculi-

na fronte ó mantemento do mandato xenérico para as mulleres implicou un desequilibrio que estas non puideron soportar, e que se foi agravando a medida que o proceso de individualización se universalizaba entre os homes".

O cambio de esquemas de valores tendentes a valoralo éxito individual foi estendéndose de tal xeito que "o primeiro impulso do feminismo moderno (...) vai no sentido de conseguir o dereito á individualización para as mulleres" (Subirats, 1998). Co paso do tempo, e sobre todo, na segunda metade do século que agora finaliza o recoñecemento da propia individualidade converteuse en patrimonio de moitos homes e mulleres das sociedades desenvolvidas.

Na actualidade produciuse, consonte Félix Ortega (1996), unha individualización do xénero. O autor sostén que no contexto do proceso de individualización "o xénero desprazouse ó ámbito da individualidade" (Ortega, 1996:310). Inda que os estereotipos segan exercendo a súa influencia, na actualidade "construímos" a nosa identidade de xénero de acordo coa imaxe que desexamos dar, consonte as pautas coas que nos sentimos máis cómodos ou cómodas. Ademais, ó ter pasado á esfera da individualidade, o xénero converteuse nunha categoría tremendamente dinámica que se transforma continuamente: "o xénero convértese nunha categoría dinámica, que non desaparece, senón que está continuamente transformándose. Así mesmo, é tamén un concepto relacional, no que o perfil de cada xénero depende do tipo de reciprocidade que mantén co outro" (Ortega, 1996).

Vexamos, agora, cómo afecta todo este proceso ás culturas deportivas.

## Culturas deportivas e proceso de individualización

A masculinidade hexemónica—no deporte e fóra do mesmo—é cada vez máis obxecto de críticas. A evolución do sistema deportivo—dentro do cal, como xa vimos, as mulleres adquiren un protagonismo crecente—o hedonismo ascendente, os cambios de valores na sociedade post-industrial etc. xeraron patróns de relación co corpo e de comportamento contra o que representa a masculinidade estereotipada levada ó extremo: lesións de por vida, brutalidade e agresividade no trato cotián, homes que xa non saben quié ou quen son... (Messner, 1985; 1990). Hai unha reacción social xeralizada contra estes extremos.

O mesmo que noutras esferas da vida cotiá, asistese a unha redefinición da masculinidade no deporte. Hai grandes incertezas. Unha vez rexeitado o machismo deportivo, ¿cal—ou cales— é a nova masculinidade deportiva?

Michael Klein (1990) reivindica facer visibles "os lados ocultos da masculinidade", algo que Aarto Tiihonen (1994) exemplifica moi ben a través da súa autobiografía de deportista asmático. As súas propostas consisten en revalorizar aquilo que a principio de século era tabú para os homes e que, en consecuencia, non podían mostrar. As emocións, as debilidades, as inseguridades poden pórse ó descuberto e non ser negadas.

Centran a súa proposta no concepto de "auto-exploración do corpo". Consiste en que os homes reencontren o seu corpo esquecido na práctica deportiva tradicional onde o obxectivo máis importante é o rendemento e o corpo só é considerado como un instrumento para acceder ó mesmo. O corpo convértese no centro da actividade de xeito que é posible chegar a coñecer os seus puntos fortes e os seus puntos débiles; estes últimos non han de molestar nin deben ser rexeitados. Ó contrario, ten interese incorporalos na conciencia do propio corpo e transformalos para que se convertan en experiencias positivas individuais. O respecto exprésase Tiihonen: "Actualmente percibo que a asma me enriqueceu e non a quero borrar do meu mundo de experiencias. Qué corporalidade tería agora se fose unha moza atleta, con saúde, disciplinada e auto-satisfeita?".

Inda que haxa unha cultura masculina de referencia, o proceso de individualización característico da sociedade contemporánea, fai posible un espazo onde cada home, cunha biografía e un contor-



específicos, adopte un comportamento deportivo que lle dea identidade e o faga sentirse ben cos demais. Debido á diminución –que non desaparición– do control social, pode vivir confortablemente “o seu” deporte in da este entre en contradición flagrante co deporte que a norma dominante considera apropiada para homes.

Algo semellante ocorre co deporte feminino onde tamén emerxen subculturas que se apartan da hexemónica. Vímolo nos casos estudados por Montse Martín porque as mulleres por ela analizadas practican rugby e outros deportes considerados masculinos sen que por iso sexan obxecto dunha grande intolerancia ou reproduzan un mundo tipicamente masculino ou feminino. Constrúen un campo que achega valores da súa socialización, que é específico en si mesmo, e que se aparta do estereotipo hexemónico de feminidade.

Un exemplo extremo dado ó respecto e que suscita moita discusión é o dado por Camilla Obel (1996) sobre as mulleres vinculadas á práctica competitiva do *bodybuilding*. Unha primeira lectura dos seus comportamentos podería facer crer que non fan máis que reproducir as experiencias da feminidade hexemónica. Numerosos aspectos poden facer crer niso: as probas que realizan só consisten en cinco poses en lugar de sete como os homes por considerar que dúas delas non son femininas; nas competicións, os xuíces avalían a “feminidade” das deportistas; han de levar traxes bonitos e evitar calquera confusión respecto do xénero; por último, o mundo do *bodybuilding* feminino ten unha consideración institucional inferior ó masculino. Camilla Obel, sen embargo, vai máis lonxe na súa análise e fai notar que a construción da identidade de xénero entre quen –homes e mulleres– practica o *bodybuilding* é unha ruptura cos tradicionais conceptos do xénero. Para a autora “binary oppositions are disrupted” (ráchanse as oposicións binarias) (Obel, 1996). Efectivamente, tanto o concepto de masculinidade como o de feminidade que se xeraron rompen coas categorías tradicionais e, en especial, co concepto binario de xénero dando paso á emerxencia de múltiples categorías asociadas ó mesmo. O xénero desconstrúe: os homes afeitan todo o vello do seu corpo, exercen ante espellos e toman clases de ballet e danza; e as mulleres elaboran criterios de beleza moi diferentes ós habituais. Unha das deportistas expresou así: “My idea of the perfect female bodybuilder is (one with) a body that is muscularly as close to the male’s as possible, but with the expression and the personality of a female coming out” (“A miña idea da muller perfecta *bodybuilder* é a dunha persoa que ten un corpo musculoso tan próximo ó masculino como sexa posible, pero que trasluzca a expresión e a personalidade dunha muller”) (Obel, 1996).

Este exemplo e tantos outros mostran cada vez máis con maior insistencia as resistencias ás tradicionais nocións de feminidade e de masculinidade. Camilla Obel denomina este proceso como o da creación de ambivalencias de xénero. A construción social do xénero entendida a partir de dous grupos –homes e mulleres– está sendo posta en dúbida. Como consecuencia do proceso de individualización, o xénero non desaparece pero desconstrúese, xorden novas formas de identidade asociadas a este.

## As desigualdades persisten

A visión dada no apartado anterior pode suxerir un xuízo quizais excesivamente optimista da situación deportiva analizada desde a perspectiva do xénero. Negar, actualmente, a existencia dunha cultura deportiva feminina representaría ter tanta cegueira como considerar que as dúas culturas –a masculina e a feminina– están en condicións de igualdade e son idénticamente recoñecidas. A cultura masculina segue a se-la hexemónica e prodúcese e reproduce como tal. A feminina, pola contra, é invisible, está discriminada tanto voluntariamente como polo simple feito de darse no marco dun sistema patriarcal que se rexe polas normas, sistemas de valores e poder masculino.

Neste apartado cómpre da desigualdade de condicións en que se encontran as mulleres en moitos ámbitos do deporte, ámbitos nos ca-

les a expresión dos seus modos de facer ou non está permitida ou non merece o mesmo recoñecemento cós homes. Refírome, sobre todo, ó deporte de alto nivel pero non unicamente, como veremos.

## Claras discriminacións tanto xustificadas coma non

A contribución das mulleres á vida social non é, en termos xerais, valorada igual cá dos homes. O que elas fan non se considera tan importante como o que eles fan. Así, chegamos a situacións tales como que se suxire que cobremos pensións de xubilación inferiores porque vivimos máis, hai menos mulleres que traballan ou traballan menos anos. Aínda que hoxe en día a reacción a unha proposta deste tipo adoita ser de rexeitamento, pregúntome se non é máis porque non é politicamente correcto que porque moitos non o crean. Está claro que, fóra da máis que frecuente dobre xornada (traballo no fogar e traballo profesional), a contribución esencial realizada polas mulleres –e escasísimos homes– mediante o complexo traballo de coidado non se ten en consideración –é invisible– aínda que sexa fundamental para o devir de calquera sociedade. Só a título recordatorio enumerar en qué consiste este traballo que, segundo Marina Piazza (1999) “se fai coa cabeza e non co corazón”: un traballo material centrado no coidado da casa; un traballo de consumo no que as mulleres actúan de mediadoras entre o mercado privado e as necesidades da familia; un traballo de relacións (atención, resolución dos conflitos no interior da familia ou co exterior); un traballo de manutención do equipamento tecnolóxico doméstico; un traballo de mediación coas institucións de benestar (garderías, escolas, hospitais...); un traballo de administración; e, sobre todo, un traballo de organización “para articula-las voces diversas que o compoñen” (Piazza, 1999). Gracias a este traballo os homes liberan moito do seu tempo para realizar actividades públicas que, eles mesmos, valoran ó mesmo tempo que esquecen a importancia das actividades que eles non realizan.

É así como unha cidade ou unha rexión desexa facer unha valoración sobre a situación do seu sistema deportivo e propoñer estratexias de futuro, tende a elixir maioritariamente a homes nos foros de discusión. Estes discutirán o que convén a todos e a todas. Decidirano evidentemente seguindo as súas percepcións e vivencias que, como xa vimos en páxinas anteriores, son ben diferentes das das mulleres. A selección realízase segundo uns parámetros a partir dos cales, efectivamente, “non hai mulleres”. Porque xa vimos que os espazos, tempos, aspiracións, realizacións, etc. deportivos das mulleres son distintos; sen dúbida, utilizando outros criterios de selección, aparecerían outras persoas representativas do sistema deportivo ‘invisible’. En cambio, de acordo co marco de actuación establecido, decidirase sobre o futuro destas –e doutros grupos marxinais, non mediáticos– sen que realmente se reflexionase sobre o seu mundo e as súas necesidades.

Vaíamos agora ó caso do deporte de alto nivel porque, en relación con estas maneiras diferentes de ‘medir’ segundo se trate de homes ou mulleres, é máis paradoxal do que parece.

En total, posúen licenza federativa nalgunha das 55 federacións nacionais existentes en España e que proporcionaron datos desagregados segundo xénero, 375.139 (20%) mulleres e 1.860.628 (80 %) homes (García Ferrando, 1997). A diferenza é moito maior ca no deporte de ocio. Ademais, segundo o deporte que se trate a participación de mulleres é maior ou menor (García Ferrando, 1997). A existencia de mulleres é moi escasa en deporte aéreo, automobilismo, billar, bolos, boxeo, ciclismo, colomófila, fútbol, motociclismo, petanca e rugby. Unha distribución máis equibrada atópase en atletismo, baloncesto, balonmán, deportes de inverno, esgrima, golf natación, patinaxe e tenis. En ximnasia e voleibol o número de licencias femininas supera o das masculinas. Estes datos xerais tamén se repiten en análises de ámbitos xeográficos máis reducidos como é o caso do estudio realizado por Gambau (2001) en relación cos equipos de competición dos clubs deportivos en Galicia.

A menor presenza de mulleres no mundo do deporte federativo tamén se reflicte na participación dos equipos españois nos XXOO. En total, o 86% dos participantes foron homes e o 14% mulleres aínda que desde Barcelona 92 a proporción de mulleres incrementouse considerablemente (Consello Superior de Deportes, 2000).

En termos xerais, se nun club faltan cartos, os máis afectados son os equipos e as atletas femininas, de onde primeiro se restrinxen os apoios técnicos (adestradores, masajistas, delegados) ou onde van parar os de peor cualificación é nos equipos femininos, ante a dúbida selecciónase ó home, non faltan tampouco as humillacións cara a mulleres que viven a súa identidade de xénero segundo parámetros afastados do que se considera feminino, incomodan as mulleres que reclaman os seus dereitos e os homes case non deben protestar porque se considera de xustiza satisfácelos... Situación que se ve reforzada por: 1. os medios de comunicación tal como demostraron concienciadamente María Eugenia Ibañez e Manuela Lacosta (1998, 1999); segundo as autoras, o deporte feminino nestes medios “non ten rostro” (Ibañez/Lacosta, 1999); e 2. o repartimento de tarefas domésticas que se van asumindo en gran parte as mulleres; verbo disto Cristina Mayo, adestradora da selección nacional de balonmán e profesora no Instituto Valenciano de Educación Física, indicaba en 1992 que as poucas deportistas de alto nivel que están casadas ven incrementado o seu traballo doméstico posto que deben poñer máis roupa a lavar (escarpíns, chándales, camisetas, suadeiras...) e cocíñar máis atentamente para segui-la dieta apropiada para o seu traballo deportivo (Maio, 2001).

Podería pensarse que a desigualdade no trato se debe a que as mulleres están menos interesadas polo deporte de alto nivel e a que non renden igual cós homes. Neste caso, o papel secundario do deporte feminino de alto nivel non sería máis que a consecuencia da propia actitude das mulleres. Agora ben, e só a título de exemplo posto que hai máis evidencias empíricas do fenómeno, veremos que as mulleres obtéñen iguais se non moiores resultados.

Ata Atlanta 96 as mulleres representaron o 12,3% da participación española nos Xogos Olímpicos e proporcionaron o 15,2% das medallas obtidas. En Sidney foron o 28% da delegación española e obtiveron o 36,3% das medallas. Nos dous casos, o seu rendemento foi superior ó dos homes. A menor atención que se lles presta non é debido a peores resultados. É paradoxal, polo tanto, que non reciban un trato igualitario.

Ante todos estes datos, máis alá de quedarmos en lamentos, hai que intentar buscar unha explicación ó trato discriminatorio que, aínda hoxe, teñen as mulleres no mundo do deporte (e nos outros mundos, por suposto).

## Xogar en campo contrario

O título deste apartado é o que, na miña opinión, sintetiza mellor a problemática á que se enfrenta a muller en moitos ámbitos do sistema deportivo. Este mundo foi tradicionalmente dos homes. Pouco a pouco as mulleres foron entrando nel e creando unha cultura propia e diferente á masculina. Sen embargo, aínda que a súa presenza xa sexa clara, e haxa contornos –sobre todo o creado polo sector comercial e o sector público– onde o seu protagonismo é moi importante, segue habendo outros –moitos– cuns parámetros de actuación que non son os seus. As mulleres, polo tanto, “xogan en campo contrario”.

No ano 1911, Simmel xa explicou que o mundo obxectivo –o da vida exterior, pública– non era un mundo neutral senón que era un mundo masculino. Berian (2000) resume do modo seguinte esta idea central do autor:

“A cultura humana componse como cultura do home. Determinadas categorías sociais preséntanse como algo dado, natural, ‘esquecendo’ a súa construción e xénese sociais. A posición de poder ocupada polo varón na sociedade leva a ecualiza-lo obxectivo e o masculino (obxectivo = masculino) (...) A confusión dos valores masculinos

cos valores en xeral ten a súa explicación nas relacións históricas do poder, é dicir en algo socialmente construído”. Para Simmel, historicamente foise consolidando a dimensión masculina da vida pública. Fala abertamente dunha instancia superior masculina que se fai universal e mediante a cal se miden as actuacións de tódalas persoas. O matiz importante dado polo autor é que pode haber valores universalmente humanos pero que, debido á súa realización histórica, devéñen puramente masculinos (Simmel, 1999). Isto fai que tódolos parámetros de medición se fagan segundo a percepción do mundo que teñen os homes e, en consecuencia, é difícil que os modos de facer femininos sexan entendidos. Verbo disto escribe o autor: “Pero no momento en que esta instancia superior é masculina, hai pouca esperanza de que o ser feminino sexa xulgado segundo normas aplicables a el”. (Simmel, 1999)

As mulleres que vivímo-lo mundo do deporte estivemos afrontadas moitas veces a estas situacións. Os nosos modos de facer no ‘mundo obxectivo’ non son sempre comprendidos nin aceptados. Consciente ou inconscientemente, o que facemos e dicimos vese distinto e, de entrada, non se valora; hai que facerse valer, facer un espazo no mundo obxectivo, o dos homes. Verbo disto é moi interesante o testemuño de Mercè Curull, directora xeral de deportes da comunidade autónoma de Cataluña de 1998 a 2000. Expresaba con estas palabras as súas vivencias cando accedeu ó mundo do deporte: “Tiven unha mestura de sentimentos moi complicada (...) sentínome soa, anormal (...) como un adorno de Nadal (...) rodeada de homes, cun círculo de homes que se ían cerrando no seu círculo e eu quedaba fóra, e eu tiña que facerme un espazo alí cos cobbados para poder entrar no círculo...”. (Curull, 1999)

Vemos, pois, que a vida das mulleres en moitos ámbitos do deporte discorre nun mundo ‘obxectivo’ = masculino, non adecuado ós seus sistemas de valores e normas, o cal fai máis difícil a súa aceptación e é fonte de discriminación. As mulleres deben saír do seu eu (feminino) e amoldarse ó social (masculino). Ademais de falar de moitos diferentes –algo que, de por si, xa axuda a entender moito da situación que analizo– Simmel tamén destaca co desenvolvemento histórico das estruturas de poder masculinas, algo que posteriormente foi analizado por moitas persoas e que recoñecemos mediante o nome de patriarado. Este non só creou situacións obxectivamente favorables para os homes –motivo de desigualdade e discriminación para as mulleres na vida pública– senón que, ante a ameaza de que esta posición dominante puidese ser posta en perigo actuou activamente en defensa propia exercendo a dominación, por vías que van moito máis alá da simple discriminación e foi fonte de opresión e sufrimento para moitas mulleres. Desafortunadamente o mundo do deporte non está exento delas.

## Opresión e sufrimento: acoso sexual no deporte

Antes de entrar nunha explicación do fenómeno desexo cómpre coomezar polas consecuencias do acoso sexual que non son exclusivas do deporte senón de tódolos ámbitos da vida social. Quero facer así porque, a pesar de que a análise revista bastante complexidade, o importante é coñecer-las consecuencias que ten sobre as vítimas. Nunha recompilación sobre os efectos do acoso sexual, Nadine Vázquez, Ernestina Bastanchury e Nadia Fernández (2001) relatan, en maior ou menor escala e segundo os casos, os seguintes: Insomnio, menor capacidade de concentración, diminución da ambición e da autoestima, menor rendemento, baixas por enfermidade, efectos negativos na vida familiar, relacións de amizade e con outros atletas, sentimentos de vergonza e culpa, depresións, abandono da carreira deportiva e/ou das actividades sociais, problemas emocionais e psicolóxicos, medo ó cambio, sentimento de perda de control sobre si mesmo ou a si mesma, suicidio, sentimento de baleiro, sentimento de rexeitamento e rexeitamento ás relacións sexuais. A persoa que o sofre pérdese a si mesma e vemos cós modos vive situacións que poden chegar a provocarlle grandes sufrimentos.

Segundo as autoras mencionadas, ante tal situación é importante intervir para: 1. Evitar que o acoso se converta en abuso cando non en violación. Segundo Celia Brackenridge, (1997) a división entre as tres situacións—acoso/abuso/violación—é pouco clara, pásase moi facilmente da primeira ás seguintes: 2. Comeza a haber algunha evidencia empírica de que é un fenómeno ben estendido no mundo do deporte profesional; e 3. As institucións nacionais e internacionais xa se fixeron eco do problema e veñen facendo campañas para combatalo o problema. É bo, xa que logo, utiliza-los foros de discusión para que entre todos e todas vaimos comprendendo mellor o problema e sexamos capaces de arbitrar medidas para combatalo. A primeira cuestión que se debe abordar e que é máis complexa do que parece é:

¿a que nos referimos exactamente cando falamos de acoso sexual? Naomi Fejgin e Ronit Hanegby (2001) amósano ben claramente nun estudio comparativo sobre o tema realizado entre mulleres estudantes de educación física de Israel e dos Estados Unidos. Enfrontadas ás mesmas situacións e tipos de preguntas os resultados nun caso e outro eran diferentes. Polo tanto, a percepción do acoso sexual pode variar dunha cultura a outra. Ademais, ás veces cando se produce, a persoa afectada nin sabe o que lle está ocorrendo. En xeral atópase nunha situación de submisión fronte á persoa agresora e pode chegar a crer que "o seu" é amor. Posiblemente, só moito tempo despois, a vítima tomará conciencia do que lle ocorreu no pasado, probablemente polos custos posteriores que a experiencia lle supuxo. Por último, e tamén sabemos que ocorre, pódese argumentar acoso sexual cando non se dá polo simple desexo de vinganza ou obtención de certas vantaxes (popularidade, diñeiro, mellora do estatus no equipo ou no lugar de traballo...) mediante a acusación.

Feitas estas advertencias de carácter metodolóxico, suxerimos partir da definición que figura no Código de Conduta do Comité Olímpico e a Confederación de Deporte dos Países Baixos segundo a cal acoso sexual "é calquera forma de conduta ou suxestión sexual, en forma verbal, non verbal ou física, sexa intencionada ou non, que é apreciada pola persoa que a experimenta como desexada ou forzada" (Vázquez et al, 2001).

Non hai dúbida de que, ó tratarse dunha percepción subxectiva, as fronteiras entre o que é acoso sexual e o que non son imprecisas. Por iso, é interesante o cuestionario realizado por Volkwein et alii (1997) para medir empiricamente o acoso sexual de adestradores a mulleres deportistas. Propoñen catro variantes de acoso sexual e no marco de cada un enúncianse situacións que a persoa que responde ó cuestionario debe valorar de 1 a 4 sendo 1 una clara situación de acoso sexual e 4 outra que non o é.

As catro variantes e algún exemplo de situacións son: 1. Suxestións verbais ou físicas (bicar na boca, acariñar, ofrecer facer unha masaxe, preguntur sobre a vida sexual, mostrar interese sexual pola atleta...); 2. Comportamentos incitantes (invita a tomar un café, suxire acompañala deportista á súa casa, pregunta sobre os proxectos da fin de semana...); 3. Comportamento sexista (gabañas, comentarios desagradables acerca das mulleres, informa sobre os propios proxectos da fin de semana, chama á deportista polo seu diminutivo...); e 4. Comportamentos relacionados coa actividade profesional (acariña á deportista como a felicitada, toca á atleta no momento de darlle instrucións, achégaselle moito cando fala con ela, pecha a porta do despacho cando teñen unha entrevista, bicar na meixela...). O cuestionario que estou comentando foi aplicado por Naomi Fejgin e Ronit Hanegby (2001) no estudio comparativo a que me referín. Os resultados eran moi diferentes entre as estudantes de Israel e as dos USA tendo estas últimas criterios moito menos rixidos que as primeiras en canto ó acoso sexual. As autoras remitense ós respectivos contornos culturais para interpreta-los resultados obtidos. Claro que, pois, que hai que ter moita precaución á hora de trata-lo tema que nos ocupa.

É moi difícil saber exactamente o alcance do acoso sexual no deporte. E iso por dúas razóns fundamentais. A primeira ten que ver coa incredulidade que suscita o tema ó ser cuestionado. ¿Como é posible que no mundo do deporte coa súa imaxe de neutralidade, xogo limpo, apoliticismo, transmisor de valores... se dea algo tan pouco digno como o acoso sexual?. En cambio segundo Celia Brackenridge, precisamente debido a esa incredulidade, o deporte é un campo privilexia-

do para o acoso sexual (Brackenridge, 1997: 115 e 117). A segunda razón ten que ver coa personalidade da persoa que acosa. En xeral goza de posicións de poder e a vítima sabe que, se non cede ós seus desexos, as consecuencias poden ser graves para a súa carreira deportiva. Vimos como, entre outras consecuencias, fálase de abandonos desta. Eu mesma tardei anos en captala importancia do tema a pesar de ter estado sempre preocupada polo acoso sexual en xeral; inconscientemente (agora vexo que se dan as condicións para que así sexa) non se me ocorría asocio-lo problema co deporte. En realidade, un feito tan anecdótico como falar nas miñas clases da carta dos dereitos no deporte de alto nivel, proposta por Kidd e Donnelly (2000) e na cal se menciona o dereito a non recibir agresións sexuais, foi o motivo que me alertou sobre a súa existencia.

Sistematicamente, ó final da clase durante a cal trato o tema, algunha alumna achégaseme e comenta que "se dea un caso que..." e, en certo modo, agradece que faga visible o tema. Despois de varias veces en que se repetiu a mesma escena, xa comencei a pensar que, aínda falando en terceira persoa, a alumna se estaba referindo a si mesma. Así pois, o outro problema que debemos afrontar á hora de estudia-lo acoso sexual no deporte é o da súa invisibilidade. As estratexias de investigación para estudia-lo tema son complexas e requiren grande imaxinación para chegar a mostras relativamente amplas de poboación (Brackenridge, 1997).

Ata agora referíme case exclusivamente á persoa acosada sen distinción de sexo. Agora convén precisar máis e deixar claro que, pese ás dificultades a que me refiro, o acosador é maioritariamente o adestrador e a vítima unha deportista. Celia Brackenridge, que estudou meticulosamente o tema, ofreceu o estado actual dos coñecementos proporcionados por catro investigacións con relación ó acoso sexual nas relacións entre adestradores/as e atletas.

Outra das particularidades do acoso sexual no deporte é a personalidade do acosador que Brackenridge (1997) cualifica como predador en contra da figura habitual noutros ámbitos cualificada como pedófilo. Nas entrevistas realizadas pola autora púidose constatar que o acosador no deporte é unha persoa valorada polo traballo que realiza, competente, intelixente, paciente—o acoso é un proceso lento que vai envolvendo á deportista ata mercala—capacidade para as relacións interpersonais e boa autoestima perfil que é moi diferente ó que se dá noutros contextos. Polo visto, o camiño característico do acosador habitual só coincide en dous puntos co do deporte. Estes son: agariño e fuxida. Brackenridge, referíndose a estudos anteriores xa ás súas propias achegas, fala de ciclos de ofensa (1997: 127).

Por último, outro aspecto clave para entender o fenómeno é o modo como os acosadores xestionan o tema en caso de denuncia. Brackenridge (1997:124) fala de catro xeitos de facelo:

- \* Negación ("Non ocorreu nada")
- \* Minimización ("Só foi para se divertir un pouco")
- \* Acusando á vítima ("Estábo pedindo")
- \* Desacreditando á vítima ("Non podeades crer a alguén coma ela")

Cando sabemos que a vítima adoita ser unha moza nova en condicións de dependencia—deportiva, profesional, espiritual...—do acosador, sorpréndese—non escandalízase—ver este tipo de respostas que en ningún caso dan a entender o mínimo asomo de emenda. Non deixa de ser sorprendente, en suma, que os acosadores "dean sentido" ó seu propio comportamento deste xeito" (Brackenridge, 1997:124). ¿Por que os acosadores reaccionan como o fan? ¿que contorno cultural viven para que isto sexa posible?.

¿E por que?

En realidade, este tipo de comportamento—que consiste en negar evidencias e reaccionar mediante o ataque—dásese con maior ou menor intensidade, segundo os casos, na vida cotiá e adoita ser máis practicado por homes que por mulleres. Os homes interiorizaron his-

toricamente este modo de facer da mesma maneira que as mulleres interiorizamos outros. É algo moi arraigado, case inconsciente, que nos sae "espontaneamente". Non é outra cosa que unha das tantas manifestacións empíricas do patriarcado que foi definido coma unha estrutura básica de dominación. Pertencemos a unha cultura de estrutura patriarcal e esta é a que posibilita comportamentos coma o descrito no apartado anterior. Por suposto que non todo o mundo se comporta igual—é practicamente innecesario facer esta aclaración—pero o importante é ver as condicións obxectivas que fan posible a súa emerxencia.

Segundo Simmel, o curso da historia deu legalidade obxectiva a esta situación. Formulao do seguinte xeito: "Na medida en que a vontade do *pater familias*, imposta nunha casa, se presenta como *autoridade*, este xa non é o portador arbitrario do poder, senón o portador dunha legalidade obxectiva que abrangue o suprapersonal-universal dos intereses familiares" (Simmel, 1999: 75). Deste xeito xorde a "evidencia" de que as cousas son como son e non poden ser doutra maneira.

Agora ben, xa non hai dúbida que esta situación é hoxe en día obxecto de rexeitamento. A resposta a iso é, por unha banda de aceptación e apoio á igualdade entre os sexos, pero tamén, pola outra, unha enorme resistencia á ruptura das estruturas patriarcais. Madoo Lengermann e Niebrugge -Brantley (1993:379) consideran que o patriarcado constitúe unha estrutura primaria de poder que se mantén intencionada e deliberadamente. Ó respecto Vázquez et al. (2001), como resultado da súa investigación bibliográfica conclúen que é precisamente ante a resistencia e a negación do patriarcado que se fomenta unha cultura da violación. "É dicir, a sociedade actual prepara ó xénero masculino para reafirmar a súa identidade tanto individual como de grupo de poder sobre a crecente competencia das mulleres (...). Cada vez hai menos lugares, menos ocupacións, sectores e ámbitos, exclusivamente reservados ó home. Como resposta a isto, existe unha "contrarresistencia", baseada na violencia sexual contra as mulleres. (...) As mulleres, dentro do ámbito deportivo, son percibidas por algúns coma intrusas, constituindo unha ameaza para o poder exclusivamente masculino" (Vázquez et al. 2001).

Chegados a este punto da reflexión segue quedando pendente a resposta a unha pregunta clave: "¿Por que os homes invisten continuamente e en todas partes unha enorme cantidade de enerxía no mantemento do patriarcado, e ¿por que as mulleres non contrarrestan esa enerxía?" (Madoo Lengermann/Niebrugge-Brantley, 1993). Busquei moito e as respostas que se ofrecen adoitan proceder do mundo psicanalítico ou filosófico. En ambos casos escapan moito ó meu ámbito de formación e cústame valora-lo alcance das interpretacións.

Desde o ámbito psicanalítico acostúmase a xustificar este ano de dominación do home pola súa incapacidade reproductiva. Esta condúceo a unha necesidade de mostrar a súa superioridade fronte á muller noutros ámbitos da vida social. Pola súa banda Simmel, a interpretación do cal me parece máis próxima ó pensamento hegeliano, fala da dualidade do home e o seu non ser nada se non é mediante a súa proxección externa. De aí que, para o seu benestar, para o seu sentirse vivir, deba obter o recoñecemento público sen cesar. A muller, en troques, é ela en si, de modo que "podería ser tida polo verdadeiro *ser humano*, que reside no humano máis circunscrito (...)" (Simmel, 1999). No terreo sexual "para o home o seu sexo é un facer, para a muller un ser" (Simmel, 1999); de aí, a necesidade de afirmación permanente. O mesmo que outros autores e autoras, Simmel fala tamén da traxedia masculina no sentido de non poder ser como un sente senón sempre de acordo co mandado público (mandado ditado polos homes dito sexa de paso). En palabras do autor: "A traxedia do home consiste na relación entre o esforzo temporal e a esixencia infinita" (Simmel, 1999).

Así, pois, o patriarcado e as consecuencias negativas que ten para a muller, pero tamén para moitos homes que racharon cos estereotipos impostos polo mesmo, explicariase por razóns profundas da natureza do home e da muller e, en certo modo, pola incapacidade do primeiro por asumir o seu propio ser. Sendo algo tan enraizado e profundo non hai dúbida que os procesos de cambio que xa se desentencan dearanse á custa de enormes resistencias e, como tamén te-

mos visto, moito sufrimento.

## Arredor do xénero e novos e non tan novos espazos sociais

Nesta presentación quixen dar conta da complexidade das situacións que se dan no sistema deportivo polo que respecta ás relacións de xénero. Xa non podemos falar exclusivamente dunha cultura hexemónica onde só se dea un tipo de valores, normas, comportamentos, etc. En efecto, á vez que se produciron cambios moi importantes favorables á igualdade entre homes e mulleres, tamén hai grandes resistencias ó cambio que, quizais, ata estimulen as actitudes sexistas no deporte como ocorre noutras esferas da vida social. Unha breve recapitulación de conxunto.

Comencei por referirme á existencia de dúas culturas deportivas en interacción. No mundo do deporte, e mercé á cambios xerais acontecidos na sociedade (Puig, 2002), creáronse espazos para a expresión de dous xeitos de facer afíns a homes e mulleres respectivamente. En España, a cuestión perfilase cada vez máis, feito que podemos comprobar gracias ás enquisas de hábitos deportivos da poboación realizadas por García Ferrando cada cinco anos desde 1980. Polo tanto, dicir que o mundo do deporte é cousa de homes xa non é real o cal non exclúe que a cultura deportiva masculina sexa claramente hexemónica respecto á feminina. A cultura deportiva feminina non é algo exclusivo do deporte de ocio senón tamén do de competición; as deportistas de elite crean campos acordos coa súa identidade de xénero e ata o deporte que practican é distinto debido ó xeito como abordan a técnica e a táctica. Tamén é importante resaltar o impacto do proceso de individualización nestas culturas que cada vez se heteroxeneizan máis á vez que o xénero taméno fai. Unha sociedade que permite a libre expresión da coreporiedade, entre outras cousas mediante o deporte, é una sociedade que debe alegrarse polos seus avances na igualdade e a aceptación da Diferencia.

Sen embargo, aunque aínda que se crearan espazos e culturas diferenciadas as discriminacións existen porque o mundo do deporte—tal como a ideoloxía hexemónica o concibe, non tal como é—segue a ser un mundo que favorece os homes en detrimento das mulleres. Í tentar comprender o porqué desta situación referíme a Simmel por canto que xa en 1911 chamou a atención da ecuación que se dá entre o mundo obxectivo e o masculino. Este mundo obxectivo, o da esfera pública, non é un mundo neutral en canto a valores e normas senón que é masculino e quen accede ó mesmo debe medirse a partir destes.

As mulleres, polo tanto, xogan en campo contrario. De aí que teñan moitas máis dificultades para ser recoñecidas e valoradas. Ademais, xunto a estas condicións obxectivas xa de seu desfavorables, hai claras manifestacións por parte de sectores de homes para que nada mude; resistense activa e conscientemente a dar entrada ás mulleres no deporte. Entramos, aquí no terceiro punto da miña reflexión centrado no significado do patriarcado e o seu papel fundamental no arte llamento das relacións de xénero. A expresión máis aldraxante desta resistencia para que as mulleres adiquiran igualdade de trato no deporte que lles permita desenvolver a súa propia cultura é o acoso sexual. Acoso que moi doadamente pode pasar a ser abuso e violación.

A reacción dos acosadores, maioritariamente homes, é o punto máis negro de todo o proceso. ¿Como poden negar, minimizar, acusar e desacreditar fronte ás evidencias? Desde unha lóxica racional parece inexplicable. Pero isto é o patriarcado que foi definido coma unha estrutura primaria de poder que se mantén intencionada e deliberadamente, un dos mecanismos de dominación máis eficientes da historia da Humanidade.

Cando vexo os seus poderosos mecanismos de actuación debo confesar que, así como ó constatar os logros de que falei na primeira parte da miña presentación sintome optimista, ante este feito invádeme un profundo e terrible pesimismo.

## Desacordo sobre un suceso

Disque unha cousa é o que existe e outra o que sucede.

Ssssh. Non dicir que morreu. Non llo dicir a ninguén. Tampouco hai que mentir, claro. Non dicir nada. Temos que admitir a realidade. Pero a realidade tamén debería ser máis dialogante. Non pode chegar como unha ladraa na noite, e levarse, así como así, do melloriño que temos, a lúa polo prezo dunha mazá reineta.

Podemos chegar todos a un acordo. Para iso está a literatura. Pararlle un pouco os pés á realidade. Non aceptala cando se comporta como un rufián que anda acoitelando corazóns e reloxo desta maneira. Independentemente do que sucede, Carlos Casares existe. Si, señor. É un granbde escritor e un gran tipo. Un froiteiro en flor. Da mellor estirpe de Galicia, a da liberdade, o humor e un pisco de melancolía.

Sempre haberá algún túzaro que veña coa verdade por diante como unha máquina cortadora de céspede: "iMorreu, morreu, morreu!".

Non facerlle caso. É a realidade que anda a meter ruído. Nós escoitamos a voz de Casares escribindo no aire. Abrimos o libro como quen abre unha cancela e imos por esa corredoira do segredo: ¡Alí está Carlos falando coa rosa, o raposo e o principião!

E o tipo da cortadora, dalle que dalle: "iMORreu, morreu, e morreu!".

Hai que manterse firmes. Non deixarse comer a moral. ¿Morreu? ¿E sábela ti, eh, listo espelido? Porque unha cousa é morrer un día, por exemplo o 9 de marzo do 2002, e outra moi distinta morrer toda a vida.

**mANUEL rIVAS**



## O derradeiro Casares



# O gran contador



A inagardada morte de Carlos Casares o pasado marzo deixou nos caixóns de O Correo Galego unha entrevista inédita, realizada por Cristina Domínguez, que é a última realizada polo escritor para a nosa editorial. A entrevista pertence á serie que, naqueles meses, realizou o xornal a xeito dunha radiografía de todos os membros que forman a Real Academia Galega e, por esta razón, o tema fundamental do texto é a propia institución, coas engádegas das habituais anécdotas que Casares calaba para converter a súa conversa nun auténtico acontecemento.

# C

arlos Casares, o gran narrador de historias, naceu en Ourense en 1940, e tras unha curta pero completa viaxe entre *Os escuros soños de Cilo*, *Ilustrísima* ou a súa última obra póstuma *O sol do verán*, Carlos Casares dixo adeus no pasado mes de marzo cunha apresurada despedida.

Destacou como escritor, articulista, catedrático de literatura, director da editorial Galaxia, presidente do Consello da Cultura Galega e representante da Real Academia Galega, á que Casares adicou tanto tempo e da que falou na última entrevista concedida a este medio, lembrando memorables historias de personalidades galeguistas como Blanco Amor ou Ramón Piñeiro, e analizando a situación social do galego actual.

O escritor lembrou os comezos da Real Academia Galega cando "estivo a punto de desaparecer, xa que chegou haber 15 vacantes, que foron cubertas por amigos de Manuel Casás e así salvou a entidade" comentou Casares que falou da recuperación da Academia a partir dos anos 60, xa que antes existía "unha batalla claramente política" que chegou a ser moi igualada, polo que o expresidente da Academia, Francisco Fernández del Riego entrou na entidade por un voto de diferenza, e tamén a institución tivo un carácter restrictivo xa que "a Ramón Piñeiro lle querían poñer o veto porque estivera na cárcere" resaltou o que fora académico.

Carlos Casares continuou relatando como "os galeguistas foron reconquistando a Academia" e como el entrou naquelas batallas. Tres eran os obxectivos que perseguían naquela época os membros da institución, quenes tiñan as prioridades de "primeiro salvata, segundo reconquistala para a cultura galega e por último dotala dunha sede" comentou o escritor cando comezou a narrar unha desas anécdotas, que poucas veces saen á luz: a Academia atopábase nunha mala situación polo que "Don Sebastián Martínez, Risco e o Presidente foron a Madrid a ver a Fraga, que foi alumno de Don Sebastián, e foron ó Ministerio e non lles deixaron entrar, porque daquela había moitos atentados e eles sacaron as tarxetas de visita e as deixaron alí" e así voltaron a Galicia, pero "de camiño, xa en Arévalo a Garda Civil escoltounos de novo ata Madrid e Fraga conseguíulles 12 millóns de pesetas para a sede", relataba Casares entre tons de risa pola situación que viviran os tres académicos.

A inauguración da sede nova foi para o autor de *Ilustrísima* un feito a resaltar da súa longa estadia na institución, do que comentou "teño unha escena que nunca olvidarei, estaba o rei rodeado de vellos republicanos, estaba Isaac Díaz Pardo, Rafael Dieste, Luis Seoane, entón eu acheguei-me a Seoane e díxenlle Luis, vexo aquí unha claudicación en pleno do republicanismo galego" e para rematar esta contradictoria escena "ningún leváramos a invitación e non nos

deixaban entrar nin a Blanco Amor, nin a Piñeiro, nin a mín e tivemos que ensinar a medalla".

É a súa entrada na Academia, a que quizais chamou máis atención do escritor xa que segundo relatou "propuxéronme que entrara García-Sabell e Piñeiro, eu supoña que sería académico algún día, pero non agora con trinta e tantos anos. Ser académico a miña idade, era disparatado". Carlos Casares entrou substituíndo o que foi o seu profesor, Ferro Couso e describiu os seus primeiros momentos na institución: "as reunións da Academia non tiñan interese ningún e cheguei a decepcionarme". De tódalas personalidades coas que o escritor tivo a oportunidade de compartir as súas vivencias resaltou sobre todo a de "Dieste, que é a persoa máis fascinante que eu coñecía na miña vida, co que compartín numerosas comidas, nas que empezamos a facer estratexias" e engadiu que o estar acompañado por estes membros de honra da cultura galega "foi un privilexio magnífico".

"Naquel momento a Academia era a única institución oficial que pertencía a Galicia" dixo o escritor, quen comentou que xa con "García-Sabell se creou o Seminario lexicográfico, para exercer as competencias de normalización lingüística, publicáronse os cadernos de lingua e comezaron os proxectos dos dicionarios".

Da marcha de Francisco del Riego da presidencia da institución, Casares manifestou que "para del Riego, que fará 90 anos e que reside en Vigo, ir constantemente a Coruña é un esforzo tremendo" e que "se reanudara o seu mandato variaríamolle todos", tamén resaltou a labor de Del Riego como encauzador da Academia.

Xosé Ramón Barreiro, o novo presidente da RAG, foi calificado por Casares como "unha persoa que reúne todo, respecto ó intelectual e ó persoal e que pode darlle unha volta importante á Academia" ademais destacou a andaina de Barreiro dentro da entidade como "un puntal na etapa de Del Riego, con carácter para coordinar a 30 señores".

Con respecto á normativa da concordia, Carlos Casares manifestou a súa posición, na que defendía que "a normativa plátexouse mal. Na opinión pública creouse a idea de que se ía facer unha revolución ortográfica que pretendía aporтуguesar o galego" cando sen embargo segundo o autor de *Os mortos* daquel verán "era unha reforma mínima, xa que eu non tiña que cambiar practicamente nada de como escribo". Aínda que para Casares a reforma "nacía mal e coxa" tamén entendía que o tema non podía ser ignorado porque "o problema existe, no ensino hai unha porcentaxe altísima que non cumpre a normativa cos rapaces e ¿porque non se lles fai cumprir a lei ós mestres?" preguntábase ante esta situación que esta a vivir o ensino galego.

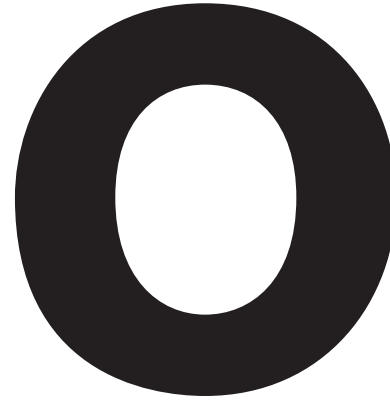
O momento literario de Galicia foi valorado por Casares nesta entrevista, na que sentía que "a literatura está pasando un bo momento tanto na narrativa coma na poesía". Pero respecto á lingua "se avanzou moito no plano institucional, no Goberno, nas Universidades, nos partidos políticos pero no plano social aí temos un gran problema" que explicou entendendo que en Galicia hai dous sectores, as familias que teñen como lingua o castelán e outras que teñen como idioma materno o galego, polo que os pais que falan galego cambian a castelán cos seus fillos, mentres que os que falan castelán non o cambian no ensino dos seus fillos, e deste xeito "invertimos a tendencia, e cada vez hai menos falantes en galego, convertindo a esta lingua en minoritaria".

Carlos Casares xa non está, pero as súas ideas e obras continúan na historia de Galicia, á que se lle poden engadir e levar á práctica aquelas solucións que daba para evitar a extinción social do galego como "facer un plan elaborado por sociolingüistas, psicólogos, que sexa asumido polas forzas políticas e trazar uns obxectivos a curto e longo prazo e sobre todo favorecer a galeguización da Administración. E cada certo tempo facer unha avaliación de si se conseguiron os obxectivos ou non e cales foron as razóns".

Cristina Domínguez



# Ser e sentir



a aparición da nova —e derradeira— novela de carlos casa-  
res, ‘o sol do verán’, obríganos a adoptar unha nova  
perspectiva interpretativa ante o conxunto da súa  
obra, agora definitivamente concluída, porque nela  
os textos recolócanse e interaccionan, cobrando  
novos significados, que nos revela a luz que pro-  
xecta este sol do verán.

sol do verán continúa sen dúbida, con coherencia a traxectoria narrativa de Carlos Casares. En primeiro lugar, porque supón un avance decidido no camiño —e tantas veces Casares confesara estar empeñado en percorrer— depuración estilística, de búsqueda dun rexistro literario fundamentalmente comunicativo, que non actúase como barreira senón como ponte cara ós lectores. Este empeño resultaba xa moi evidente en *Vento ferido*, a maxistral e iniciática colección de contos que o público galego recibiu como aire fresco no abafante ambiente literario dos 60, e seguiría séndoo en obras posteriores, sobre todo na paradigmática —dende este punto de vista— *Ilustrísima*.

Sen embargo, Carlos Casares foi quen de compatibilizar este obxectivo cunha innegable inquietude constructiva, na procura sempre de diferentes solucións técnicas para cada un dos seus proxectos narrativos: narradores omniscientes en terceira persoa, narradores en primeira, monólogo interior, xuxtaposición de voces peneiradas polo discurso dun funcionario xudicial... diversas estratexias modalizadoras que supoñen un esforzo por atopar a fórmula máis axeitada para contar unha determinada historia. Porque Casares sabía ben que cada historia pide ser contada dunha maneira diferente; a cuestión é dar con ela, e a esa tarefa aplicouse como escritor, sen regatear adicación (sabemos cantas versións corríxía antes da que consideraba como definitiva) nin tempo, pois os ritmos creativos de Casares impuñaos a propia historia, que ás veces se resistía a ser narrada, de aí eses silencios editoriais —en ocasións case dunha década—, silencios que nos fan dun escritor fiel, sobre todo, ó seu propio proxecto. En *O sol do verán* é a voz dunha muller nova a que nos relata a súa propia historia por medio de sucesivos flash-backs que nos remontan a distintos momentos, máis ou menos afastados, do seu pasado.

Certamente Ourense é o particular Macondo de Carlos Casares, o espacio que fixo seu, sen fanatismos localistas pero con singular insistencia. Un Ourense caleidoscópico e mutante: urbano en Deus sentado nun sillón azul, episcopal e decimonónico en *Ilustrísima*, blancoamorianamente proletario en Cambio en tres... Agora Casares trasládanos ós arredores da cidade, á bisbarra de Beiro, de marcadas connotacións quase lendarias dende que a guíara eclesiástica e revolucionariamente Basilio Álvarez, e onde o escritor tivo un tío abade que asoma con simpatía entre as páxinas de varias das súas novelas. Beiro constitúe un microcosmos idílico, a metáfora perfecta do paraíso perdido da infancia. Que parte da infancia do escritor transcorre neses paraxes non nos obriga ás sempre limitadoras lecturas biográficas, pero si que lle engade á novela unha dimensión íntima á que máis adiante me referiréi de novo.

*O sol do verán* é, coma *Ilustrísima* ou coma *Deus sentado nun sillón azul*, unha novela de personaxe, na que os dous protagonistas —Helena e Carlos— forman un dúo perfecto, afinado con maxistral harmonía, pois é ela —súa é a voz narrativa— quen nos transmite a súa particular visión de Carlos pero ta-

mén a imaxe que de si mesma contempla reflectida nos ollos del. Ambos personaxes resultan imprescindibles porque cada un deles emite uns sutilísimos acordes que nos permiten instalarnos na tesitura axeitada para entender ó outro. Pero, ademais, é preciso suliñar a soledade con que están construídos os personaxes secundarios: a engaiolante e misteriosa nai de Helena; Leopoldo, o pai de Carlos, exercendo a distancia a súa capacidade de seducción; o devoto Indalecio; a rabuda Tía Mercedes; os criados, que semellan rescatados das páxinas dunha novela de Otero Pedrayo, o gran cronista do devalar da fidalguía galega... Mesmo os mortos proxectan a súa poderosa sombra sobre os vivos.

A acción desenvólvese nun marco temporal ben definido pois, aínda que ceibe de rixidas fronteiras cronolóxicas, o texto está sementado de datos que nos permiten ubicarnos entre 1950 e o solpor da década dos 60. Nestes vinte anos medra a relación que venciñará os protagonistas dende a infancia e que só rematará co suicidio de Carlos. Sen embargo, ó fio das lembranzas de Helena pescudaremos no seu pasado e no da súa familia, de xeito máis e máis difuso e fragmentario canto máis lonxano sexa o episodio evocado: así, os días da guerra serán só unha sombra escura proxectada sobre os habitantes da casa de Beiro, tan leve que non chegará a nublar a espléndida luz da infancia de Helena, unha infancia alumeada polo sol estival de Beiro, un sol que difundía unha luz transparente, intensa, empeñada en esmaltar o cielo de azul, pero que o disparo de Carlos transformaría en “un sol negro e violento”. Metáfora da perfecta brillantez de tantos e tantos soños e xogos compartidos por ambos, a novela remata xustamente cando Helena lle pecha as fiestras da biblioteca a ese sol teimudo que, trala morte de Carlos, se afana en seguir alumendo un mundo que para ela é só unha “desorde ingobernable” na que, malia todo, terá que seguir vivindo.

O sol funcionará, efectivamente, como unha sorte de leit-motiv da novela, unha novela moi camusiana (aínda que careza do determinismo fatalista de L’*étranger*), e non é casualidade que Casares manifestara reiteradamente a súa devoción xuvenil polo autor francés, atípica nunha época en que os paradigmas literarios dos escritores galegos se atopaban máis ben entre os autores do Nouveau roman francés. Como tampouco é casualidade que sexa de Camus a cita que abre a novela: “A verdade de ser e de sentir”.

*O sol do verán* é, sen dúbida, unha novela de amor. Pero non só. É tamén unha novela de búsqueda, que nos convoca a perseguir a auténtica felicidade, unha felicidade que equivale, dalgunha maneira, á verdade —“a verdade de ser e de sentir”—, unha verdade que para Casares é condición indispensable para conseguir esa estraña fórmula de benestar que agocha o coñecemento, aínda que ese coñecemento sexa xustamente o da radical imposibilidade da felicidade e aínda que, por iso mesmo, sexa o seu principal obstáculo. No caso de Helena e Carlos, a verdade, as súas verdades, son imposibles de conciliar: non poden facer compatibles os seus sentimentos co que eles verdadeiramente son, e por iso Carlos negáase a vivir instalado nunha dobre mentira. O coñecemento, en última instancia, fará estoupar a burbulla de cristal na que Helena vivía feliz na súa ignorancia. Entón, se a verdade posúe tal poder de destrución, ¿será logo que a literatura, a mentira por definición, é o único lugar habitable? ¿será que a felicidade só é posible na inocencia do descoñecemento? Estas son algunhas das interrogantes que a novela suscita nos seus lectores.

Díxame eu ó comezo destas reflexións que *O sol do verán* supón un paso máis na coherente traxectoria narrativa do escritor, unha peza que encaixa á perfección no mosaico macrotextual que forman as súas novelas. Sen embargo, a obra de Casares estaba en pleno proceso de evolución, unha evolución inapreciable quizais dende a distancia curta pero moi evidente cando se contempla globalmente o corpus dende unha certa perspectiva. Así, nela adquirirían cada vez máis protagonismo os personaxes e as voces femininas, porque só dende a madurez se pode asumir a radical alteridade do outro, unha alteridade que Casares —mesmo polo seu talento— cada vez entendía mellor. Esa alteridade que fai de Helena y Carlos dúas caras da mesma moeda: mutuamente imprescindibles pero condenadas a vivir de costas.

Por outra banda, esta é unha novela máis íntima, máis introspectiva, na que o devir histórico é só un transfondido ó que se alude como de esguello, por medio de referencias ós artigos de Pemán no ABC, ou ás revoltas universitarias dos 60. Porque o verdadeiro conflito de *O sol do verán* acontece no interior dos personaxes, posúe unha dimensión privada que se proxecta, en todo caso, cara ós particulares abismos que cada quen agocha no seu interior. Uns abismos que poden chegar a ser infernos e que, coma un sol negro, poden ocultarnos o devir da Historia. Esa Historia que prossegue imparable o seu camiño, máis alá do Edén de cristal no que viviron Helena e Carlos, e que Casares nos convida a visitar dende o coñecemento de que, como seres humanos, o noso destino é ser expulsados do paraíso.

dOLORES VILAVEDRA

# Contradiscursu

‘Putain’ é un libro autobiográfico, escandaloso, no que a autora conta todas as súas experiencias pero coa suficiente calidade literaria como para ser editado en Éditions du Seuil

# S

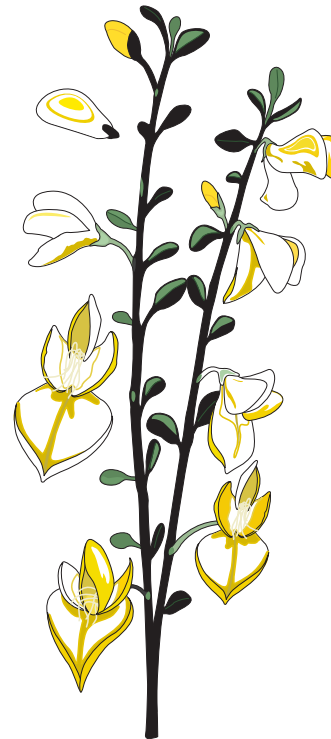
upervendas ou, polo xeral, polémico. É o axioma que impera no eido da escrita e o que está a acontecer coa novela confesional *Putain*, escrita pola moza quebequesa Nelly Arcand (ou Arcan), estudante de letras e de creación literaria na Universidade de Montreal e que financiou os seus estudos traballando de “scorte”, moderno eufemismo de puta. Libro autobiográfico, escandaloso, no que a autora conta todas as súas experiencias pero coa suficiente calidade literaria como para ser editado en Éditions du Seuil e merecer o nomeamento para os premios Médicis e Fémina. Outro exemplo, no que nos concentraremos netas liñas, é a publicación *Le vie sexuelle de Catherine M.*, asinado por Catherine Millet, con centos de miles de lectores no país veciño e traducido a máis de vinte idiomas nos pasados meses: alemán, italiano, catalán, español, coreano, inglés, portugués... A tradución española, baixo o selo de Anagrama, levaba vendidas seis edicións no período que vai de novembro de 2001 a febreiro de 2002. Xa que logo, un público cómplice. “Non hai protestas morais ou relixiosas, non hai seminaristas encolerizados, non hai excomuñóns de ningún tipo”. A mesma autora semella sorprendida e confesa que o único eclesiástico co que tivo un debate público, o arcebispo de Côme, foi extremadamente cortés e soa-

mente lle fixo dúas observacións: que o libro que acababa de publicar era menos filosófico que os de Sade (a autora di non estar de acordo xa que de ser como afirma o arcebispo teriamos nel un consumado lector de Sade...), e que non lle tería apetecido ser o seu marido.

O éxito entre os lectores protexeu se cadra a escrita de Catherine Millet fronte ao retorno da censura en materia sexual e contra posibles agresións e condenas. E significa ademais, segundo a autora, que hai máis espíritos libres dos que un podería ter imaxinado. Mulleres anónimas que, ao recoñecerla no autobús ou no metro, felicítana en dille “bravo” porque ven nela a femia que lles tería gustado ser. O mesmo que os centos de cartas que recibe a diario recoñecendo ter mantido prácticas sexuais moi semellantes ás que ela describe.

¿Pero quen é Catherine Millet e que relata neste seu libro do que se multiplican traducións e edicións? A autora de *Le vie sexuelle de Catherine M.* é unha recoñecida crítica de arte francesa. A súa esparta ollada estética converteuna en directora de *Art Press*, a revista de arte de máis prestixio que se edita no país veciño. Autora en 1978 da obra *Arte contemporánea en Francia*, así como de monografías e traballos sobre as vangardas, o pintor Ives Klein e o deseñador Roger Tallon. Personaxe dunha gran competencia profesional e moi coñecido alén das nosas fronteiras, exerceu de comisaria da sección francesa da Bienal de San Paulo en 1989 e do pavillón francés na Bienal de Venecia do ano 95. Unha autoridade pois no eido da estética. Mais o salto á fama non llo debe á súa categoría como especialista ni á meticulosidade coa que dirixe a mellor revista francesa de arte, como escribe Fernando Arrabal, senón a inesperada e sorprendente confesión da súa vida sexual que se converteu de contado nun fenómeno literario en medio mundo. Hai uns meses *Le Monde* falaba de dez traducións, hoxe supera as vintecinco.

Son catro capítulos (*O número, O espazo, O espazo repregado, Detalles*) nos que autora subministra aos lectores, sen pinturas nin camuflaxes, coa mesma exactitude dun encefalograma, un pomeñorizado reconto e mostrario das súas actividades fornicadoras. Os corpos coas súas esquinas e recunchos, as aventuras sexuais multiplicadas, o sexo promiscuo, as “partozos” no Bois de Boulogne, en clubs privados, na beira das estradas, en edificios públicos. Todo descrito co rigor milimétrico dun informe clínico. A autora, que se confesa timorata e apoucada nas relacións sociais, fixo das sexuais un refuxio no que se abismaba prazenteiramente e non soamente narra os seus actos fornicatorios, senón tamén as súas imaxinacións, os seus fantasmas sexuais, próximos moitas veces á perversidade. Para C. Millet é importante o factor cuantitativo e a ese reconto dedica toda a primeira parte do libro, contabilizando corenta e nove homes dos que pode manter con absoluta seguridade que a penetraron. Outras veces o inventario refírese a períodos temporais



e así afirma que nunha hora foi posuída por unha trintena de homes de todos os xeitos imaxinables. Pero tamén os detalles, as diferentes manifestacións do pracer sexual, son do seu interese e a iso dedica a última parte da obra. A historia sexual descrita coa “acuciosidade glacial e obsesiva deses miniaturistas que constrúen barcos dentro de botellas”, como escribe Vargas Llosa, non pretende ser un estímulo sexual para ningún. Tampouco un tratado de erotismo sentimental e romántico, porque os compañeiros de leito de C. Millet nunca foron os seus amantes, senón perfís, sombras sen nome dentro dunha fauna que xamais a tratou dunha forma torpe ou brutal, senón con amabilidade, mais sen que mediara entre os dous polos ningún tipo de relación estable, ningunha paixón, ningunha caste de sentimentalismo.

A autora entrou neste mundo extremadamente promiscuo, no abeiro da liberdade sexual dos setenta e dos oitenta, semellando a nena que se mete no túnel do tren pantasma: a cegas, polo puro pracer de que a bambearen e posúiran ao chou e mesmo polo desexo de que a absorberan como unha serpe engule a unha ra. Grandes figuras do mundo das letras teñen opinado a favor ou en contra do libro de Catherine Millet. Nomes como François Giroud, Philippe Sollers, Catherine Robbe-Grillet, e mais cerca de nós, Fernando Arrabal e Mario Vargas Llosa enxuzaron o relato desta vida sexual tumultuosa e intensa. “¿Por que unha muller non vai ter o dereito de decidir que quere ser muller-obxecto?”, pregunta por exemplo C. Robbe-Grillet. Sen embargo as razóns ás que apela Catherine Millet para poñer a disposición da mirada allea a súa vida sexual son outras e están baseadas, non na pretensión de exhibir as súas intimidades, senón na teima de deconstruír, desde unha literatura confesional escrita por mulleres, os discursos ideolóxicos, filosóficos e morais verbo da sexualidade a partir da súa persoal experiencia.

Literatura xa que logo obxectiva, encadrable nese realismo non ficcional que está emerxendo entre os mellores escritores dos nosos días. Sen a súa técnica, pero cunha escrita que nada ten que ver coas redaccións dunha colexial. Catherine Millet non escribe con grandes alardes técnicos. A súa escrita é coma un email (Alberto Noguera). Como unha confesión, nunca como unha novela de xénero. Sen profundidades, sen matices psicolóxicos, pero iso nunca formou parte do horizonte da crítica francesa. ¿Pomografía? Sen ningunha dúbida. Mais ¿que outra cousa é a pomografía senón unha linguaxe que sitúa as obviedades no lugar que lles corresponde, dentro dunha sociedade hipócrita e faisaica?

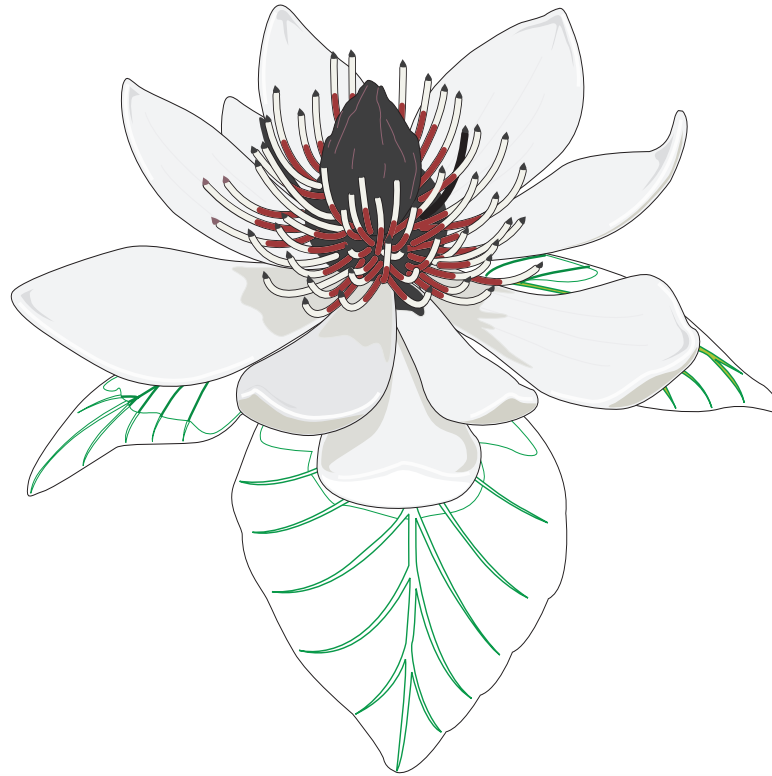
f. MARTÍNEZBOUZAS

# Vocación

En Manuel María, e na súa 'ópera omnia' que editou *Espiral Maior*, están vivas todas as correntes poéticas dos últimos cincuenta anos: existencialismo, paisaxismo, belixerancia, tendencia "beat"

# m

o que se refire a poesía, a "ópera omnia" de Manuel María, gaardado co premio ao libro mellor editado do ano, leva desde hai uns meses circulando nos ámbitos lectores —*Obra poética completa*. Tomos I e II (*Espiral Maior*, A Coruña 2001)—; dos críticos nada direi, porque a crítica no noso país é, cando non existe, guadianca, o que impide facer unha valoración global dela. Así as cousas eu teño que recomendar forzosamente este libro, polo seu contido (fermoso na presentación e maquetaxe, discreto na ausencia de notas a pé de páxina, que tantas veces atrancan a lectura de libros, aos que mellor lles iría sen semellantes "lazarillos"). Desde logo estes dous volumes precisan dunha lectura pracenteira e demorada, e en todo caso a segunda condición leva implícita a primeira. Porque ler de corrido toda a poesía de Manuel María non semella moi de recibo. Entre outras cousas polo seu valor enciclopédico, xa que aquí hai múltiples tendencias, estilos, tipos de estrofa, etc. Isto é, Manuel María é un máxico prodixioso (e pródigo) que, agás poesía experimental (nin falla que fai) ten abordado todas as posibilidades do pensamento poético. Por iso que manteño que o seu é un talante enciclopédico (para a poesía e para tantas outras cousas, desde a ollada dun poeta para quen anda do saber humano, nin da dor, nin do sentir, é alleo). En Manuel María, como digo, están vivas todas as correntes poéticas dos últimos cincuenta anos: existencialismo, paisa-



xismo, belixerancia, tendencia "beat" (por pasiva, a xeito de parodia, neste caso), etc. Todo isto ben misturado nunha cocteleira onde o humor e mais o amor son as salsas, o prebe no que o autor de Outeiro de Rei pon a mollar o seu concepto poético. A cincuenta anos vista o seu debú con *Muiñeiro de brétemas*, salientemos que o primeiro Manuel María entraba na poesía galega cun talante clásico e unhas feitura modernas. Ese Manuel María é o que deron —ou demos— en adscribir na "Escola da Treba", nun momento no que a literatura galega, tan escasa pero non cativa, a penas daba ecoado canto se viña facendo no exterior. Con todo sería "Terra Chá", e eu penso que o sigue sendo, o libro insignia de Manuel da musicalidade toponímica, pero baseándose na meirande calidade. O que demostra unha vez máis que "nihil novum sub solem", pero tamén que as cousas ben feitas ben parecen, e igualmente que o pasado e máis o futuro confluen no presente (como dixera F.S. Eliot e tantos outores, dunha ou doutra maneira). Logo, xa o vimos, Manuel María abordou todas ou case todas as tendencias, algunha tan pouco traballada como a relixiosa, e por certo que poetas posteriores a Manuel María teñen chantado bandeiras neste terreo tan pouco doado, así Alfaro ou Manuel Xosé Neira, co seu meritório e recentísimo *Templo*. Pois ben o *Libro de pregos* de Manuel María é un estupendo volume, do que se ten falado máis ben pouco (outras eran as urxenciais dos momentos), e que pide unha urxente lectura. Despois está o Manuel María socio-político e aquí, na prodigalidade, é onde pareceron algúns dos mellores poemas, tamén dos peores que todo hai que dicilo, do autor. Quen nos últimos anos ten decantado a súa poesía por uns camiños demorados, lentos, nos que a beleza (posuída ou ansiada) anda a reverter polo vaso ou copa do poeta; poeta en tempos en que había catro gatos poéticos, poeta agora que as estimacións optimistas (ou pesimistas segundo se vexa) andan a falar de dous mil vates éditos en Galicia, isto é unha barbaridade e que Deus nos colla confesados. Eu non sei se de verdade, é como se ven dicindo, a voz de Manuel María, a voz poética xa se entende, vai ficar definitivamente en silencio. Espero que non, porque o seu é un caso de vocación poética que nin o tempo nin as circunstancias políticas (e sociais) deron calado. Eis unha das características desta obra, "longa", "maestosa" mesmo, como o río Miño, un dos referentes poéticos de Manuel María.

VICENTE ARAGUAS



# Poeta

‘Canto de min mesmo’ aparece en galego case que coma unha obra nova, recién escrita, fresca, espida de engádegas; o texto núa, sen condicionantes de caste ningunha, para o gozo directo do lector

# C

ómpre saudármola publicación, nesta primavera, da versión galega dun libro excepcional, trátase do *Canto de min mesmo* (Song of Myself), do poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892), que tira do prelo Edicións Positivas na súa colección *Di-versos*. Esta colección de poesía, abofé que heterodoxa e pouco convencional, recolle entre os dezaseis títulos publicados polo de agora tres traducións, o poemario de Charles Bukowski titulado *Toca o piano borracho* como... e mais *A máquina de facer zume de laranxa* de Rolf Dieter Brinkmann, á parte do de Whitman que hoxe nos ocupa. Poderíamos afirmar daquela que esta tradución galega do poeta de Manhattan achega por primeira vez a traxectoria da colección ó eido da literatura “canónica”, segundo a terminoloxía usada hogano para cualifica-lo que antes chamabamos “clásicos”; sería se cadra así se non nos atopasemos ante unha edición nada canónica, pois que o texto de Whitman é entregado ó lector ceibe de calquera tipo de intermediación, sen limiar, sen notas, mesmo sen os datos do autor que

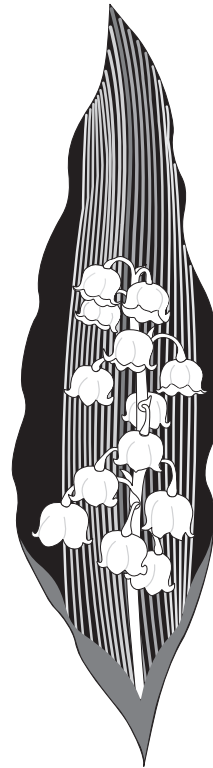
normalmente acompañan este tipo de libros. *Canto de min mesmo* aparece daquela en galego case que coma unha obra nova, recién escrita, fresca, espida de engádegas; o texto núa, sen condicionantes de caste ningunha, para o gozo directo do lector. De termos que dar unha opinión, diríamos que este xeito de editar ben lle había apracer ó poeta, que publicou a primeira edición (1855) do seu *Leaves of Grass*, libro do que forma parte este canto que agora ve luz en galego, sen nome de autor nin editor.

Respecto do texto, apuntar que a tradución galega, chea de acertos e perfectamente lexible para o lector de hoxe mercé a un traballo complexo pero para o que Xosé Manuel Freire encontrou solucións axeitadas nos máis dos casos, ten un antecedente na versión que Álvaro Cunheiro fixo do inicio da sección 24. A diferenza máis notable entre as dúas traducións, quitado o feito de que Cunheiro traduciu un fragmento dándolle a autonomía dun auténtico poema, é que se na versión de Freire o poeta fala de si en terceira persoa, na do mindoniense faino en primeira, polo que compara-las dúas versións pode ser un excelente exercicio para nos decatar da liberdade da que goza o creador fronte ó peso que a autoridade do texto orixinal supón para o traductor.

A edición de Positivas ábrese cunha fotografía do autor xa vedraño, o que nos fai lembrar un ensaio, publicado no ano 1933 co título de *Interpretación de Walt Whitman poeta*, no que Cesare Pavese fai unha interesante chamada de atención verbo de certa visión mifificada da súa figura coma a do vello poeta de barba branca, cunha imaxe de profeta, vidente e gran iniciado que se cadra foi propiciada pola foto que encabeza as máis das edicións da súa obra (nisto, a galega si que segue as edicións canónicas), un residuo desa trindade Tólstoi-Hugo-Whitman que en determinado momento se apoderou da fantasía do lector para derramá-lo que debería ser unha aproximación á obra destes autores máis textual, ou literaria, e menos mítica, ou mifificada.

Pero, lémbra-nos Pavese, a obra de Whitman non é a dun sabio ancián, senón a dun home que ós sesenta e dous anos, “ó dar ó libro de toda a súa vida (na edición de 1881, a sétima) a forma que había se-la definitiva, o único que facía era pó-lo ramo a unha obra que ós trinta anos xa intuía ben claramente e que ós corenta e oito, no 1867 (cuarta edición), xa levara a cabo na súa meirande parte”.

Esta obra de toda unha vida que é *Leaves of Grass*, o *Canto de min mesmo* é parte esencial, nel podemos encontra-los temas e preocupacións que serán constantes na obra de Whitman, un poeta que quixo renovar-lo estilo e os gustos do seu tempo, que consagrou o uso da frase ou do versículo como unidade e medida da súa poesía e que co catálogo descriptivo (*Song of Myself* está atelgado de catálogos) chegou se cadra ós seus mellores momentos. É inútil, para o pracer da lectura, procurar estrutura ningunha neste poema extenso, nas cincuenta e dúas seccións que o compoñen, e que inclúen, seguindo o esquema trazado por Pavese no ensaio citado máis arriba, partes nas que o eu proclama a súa independencia (seccións 1 a 8) para se anular logo ante as experiencias (da 9 á 19), reaparecendo logo en corpo e alma (20 a 24) para, ó remate, abraza-lo ti, o outro, o camarada perfecto, nun discurso no que



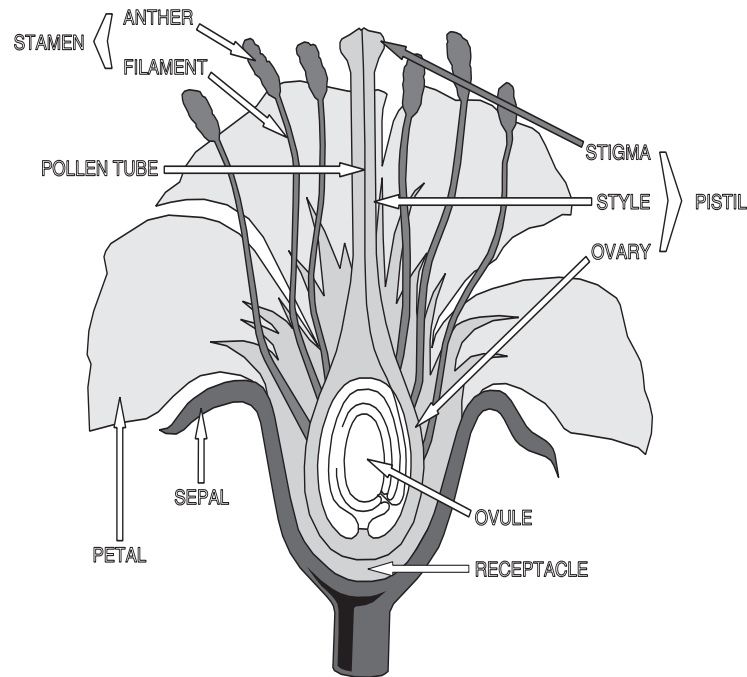
unha única figura -a do poeta e, a través del, a do lector- o abrangue e absorbe todo, o bo e o malo, o positivo e o negativo, a vida e a morte, a liberdade e a escravitude, a natureza e a civilización, nunha celebración panteísta que se expresa en versos coma este: “Sei que non me esvaecerei coma unha espiral trazada pola noite por un cativo cun paq acendido”.

Ó dito tan atinadamente por Pavese, engadírmolo eixe fundamental que para nós representan as seccións 30 a 33, nas que o poeta intenta concentrar un catálogo do cosmos que explica a súa concepción do mesmo e onde podemos segui-la pista das influencias de Whitman noutro poeta maior norteamericano, desta volta do século XX, Wallace Stevens. Para o lector curioso que desexe rastrexalo ronsel deixado pola obra do autor do *Canto de min mesmo*, recoméndámola lectura do libro do crítico, tamén norteamericano, Harold Bloom titulado *The Anxiety of Influence*, obra á que pode servir de magnífica introdución un artigo de Manuel Outeiriño aparecido en *A Trabe de Ouro* (nº 7, xullo-agosto-setembro, 1991). Pero esta insistencia en todo o norteamericano non é casual, pois Walt Whitman, que viviu no tempo da guerra de Secesión e loitou nela, tamén é a grande voz da epopea da nación, non tanto como destino colectivo, aínda que ás veces (as menos felices desde o punto de vista poético) si, senón como símbolo dun universo complexo no que todo cabe e ante o que o poeta non pode deixar de asombrarse. Nas seccións 34, 35 e 36 podemos atopa-la súa versión dalgúns dos feitos que hoxe constitúen a historia heroica dos EUA e que contribuíron á formación da nación norteamericana. É Whitman daquela un poeta tamén nacional, non en van Ralph Waldo Emerson recibiu a publicación da súa obra dicindo que era “a meirande e máis extraordinaria peza de enxeño e sabedoría coa que ata entón América contribuíra ó mundo”.

Naturalmente, como toda gran obra, o *Canto de min mesmo* presenta un relevo irregular, con cumes, vales e cavorros poéticos e estilísticos, coincidindo estes puntos máis álxidos do seu rexistro con aquelas seccións nas que a metáfora substitúe, como ferramenta coa que o poeta levanta a acta do universo, a maneira directa de nomear que caracteriza a obra cerna de Whitman, caendo así no recurso literario máis doado ou que máis doadamente encaixa no que a tradición canónica entende como discurso poético, ese que precisamente o *Canto de min mesmo* axudou a esmorecer. Porque, nese senso, Whitman tamén é un precursor da loita contra a poesía “artística”, a súa é unha poética na que a sucesión de pensamentos e sensacións impregna o verso dun pulo instantáneo de identificación coas cousas que están a acontecer, dunha inmediatez na que o poeta se deixa substituír polo lector permitindo así que o texto lle transmita a este o que, empregando as palabras de Cesare Pavese, é “a alegría de descubrir pensamentos”.

hADRIÁN IOUREIRO

# Aposta necesaria



# a

Editorial Mondadori acaba de presentar *The Next Generation* ([www.thenextgeneration.org](http://www.thenextgeneration.org)); un catálogo que constitúe o intento máis audaz efectuado por unha editorial española para dar a coñecer a derradeira xeración de narradores norteamericanos.

Aínda que non son moi partidario de “xeracionar” a literatura, parécese unha excelente idea, pois o que con iso se intenta é aproximar os lectores a un movemento narrativo a penas coñecido en España; algo que non se conseguira dende o *boom* nos anos 80 do denominado realismo sucio/xeración X (as principais influencias da chamada ‘xeración Kronen’ da narrativa española).

Os autores catalogados dentro do minimalismo/realismo sucio/xeración X (Carver, Ellis, Coupland, etc.) principiaron a investigar unha nova realidade na que os vínculos mediáticos substituíran tanto as tradicionais relacións intersubxectivas como o noso xeito de percibir o mundo. Sen embargo, demasiado atrapados pola fala da narrativa audiovisual e polo poder hipnótico das transmisións electrónicas, o seu xeito de dar conta desa realidade consistiu a miúdo en apropiarse do discurso mediático, despoñado de recursos literarios, inverténdoo ou deformándoo para sacar á luz as súas contradicións (propósito crítico bastante ineficaz, por outra parte, como ilustra o magnífico ensaio de David Foster Wallace *E inibus pluram* incluído na antoloxía *Algo supostamente divertido que xamáis volverei a facer*, que forma parte desta colección).

A característica máis importante da “vindeira xeración” (movemento *avant-pop* segundo Mark Amerika ou pos-pos-modernidade en verbas de Wallace) é, ó

meu entender, que os autores dos 90 xa non escriben “na linguaxe” nin “co discurso” dos medios de masas. Mentres que o minimalismo adoptaba o idioma da televisión e dos cómics engadíndolle un xiro irónico (no fondo, para lexitimar o seu valor artístico manténdose a unha suposta distancia do *entertainment*), os autores da ‘vindeira xeración’ recuperaron o gusto pola narración e a retórica ensaística para fundilos cos experimentos das vangardas e maillos códigos técnicos; sen deixar por iso de integrar no novo estilo os discursos electrónicos populares (televisión, rock and roll, publicidade), especializados (Xerga científica) e de culto (coleccionismo, ciencia-ficción, ciberpunk). Escriben dende a tecnoloxía acerca da tecnoloxía (a suposta distancia foi abolida), pero non ós dictados da tecnoloxía (David Cronenberg ou David Lynch, por citar dous célebres cineastas, conseguen algo semellante na narrativa cinematográfica). Publican auténtica novela pop, non canción-pop-un-pouco-máis- extensa con aparencia de novela. Son os herdeiros da mellor literatura norteamericana; de Poe, Faulkner, Salinger, Pynchon, Gaddis e DeLillo.

É labor das editoriais, ademais de publicar libros, informar os lectores acerca do contexto cultural provocado pola coincidencia de tendencias artísticas: Isto é o que Mondadori –en particular, Mónica Carmona e maillos seus colaboradores–, se preocupa de transmitir con esta colección.

Mondadori tivo o grande acerto de encargarlle, traducir, a un dos autores máis importantes desta xeración: David Foster Wallace. A súa novela *Infinite Jest* –pra min a mellor dos anos 90– sairá en breve en versión castelá gracias ó traballo de Javier Calvo. Pero ademais coidou se de presentar unha selección de escritores moi representativos do tempo que vivimos: Michael Chabon, Dave Eggers, James Gunn, Dennis Johnson, Heidi Julavits, Matthew Klam, Jonathan Lethem, Chuck Palahniuk, Richard Powers, David Sedaris e George Saunders. Elixidos para unha vindeira xeración de lectores.

gERMÁN SIERRA

A ‘Nova xeración’ é unha particular aposta da editorial española Mondadori que constitúe un audaz catálogo para dar a coñecer na península as novas xeracións de narradores que xurdiron nos últimos anos en Estados Unidos. Unha oportunidade para saber o qué pasou despois da explosión do xa célebre realismo sucio.



# Aleixandre: 'O natural é o caos'

m

arilar Aleixandre: narradora, bióloga, mestra, poeta, ecoloxista, muller. Muller de ollos limpos e novos. De andar lixeiro, sempre como voando sobre as cousas e o mundo. Muller calma que tamén sente rebeldía. Sente a rebeldía do caos. *Teoría do caos* é o seu último libro, co que gañou o premio Xerais de novela o ano pasado. Unha novela que nos revela unha voz intensa, innovadora, rebelde, orixinal.

Marilar é unha muller atenta que che regala sempre paz e o sorriso nos ollos. Coa que me sinto ben, falando. Falamos na cafetería do Auditorio de Galicia, en Santiago, mentres fai sol, un sol bonito de primavera. Ela cóntame que o que quixo contar no libro foi "a historia dunha traizón".

"Quixen falar da xente que dicía unhas cousas e tiña uns ideais e co tempo van cambiando e acaban traizoándose a si mesmos e aos seus propios sentimentos, o cal é a peor traizón posible" cóntame cando lle pregunto como naceu a novela. E ela opina que "xente así é fácil atopala neste país".

Tamén está moi ben retratado no libro o mundo da Universidade, da xuventude, das ansias. Quizais como a outra parte, a outra cara da moeda. Esa ilusión, presente no fillo do protagonista deste libro, un rapaz novo e intelixente e rebelde. Marilar estudou Bioloxía en Madrid e pensa que "quizais teño moi idealizada aquela etapa de estudar e facer amigos e ter e perder amores".

Un alcalde tráfuga, un fillo ecoloxista, os amigos do fillo, os xogos da xuventude, un vertedoiro que se vai construír rompendo a beleza natural da paisaxe... eso conforma a linealidade da novela. Pero esta novela, na que podes perderde, tamén ten pequenas historias paralelas, pequenos relatos. "No xénero que máis cómoda me sinto é o relato curto, é o que podería estar facendo todo o día" afirma entusiasmada Marilar, con ese entusiasmo que hai na súa escrita, esa alegría. Eses ollos lavados de princesa na aldeia. Os ollos bonitos desta muller que ensaia moitos xéneros, novela, literatura infantil, relatos, poesía, sen cansarse, sempre con ganas de escribir para dicir algo novo.

Pregúntolle se se divirte ou sofre escribindo, e ela contesta que se divirte máis do que sofre, e que, nas súas palabras, "escribir permítenos facer entrar aos demais no teu mundo propio, o cal é moi gratificante". Ela sentiu en carne propia "unha incomunicação absoluta" entre ela, cando era nova, e súa nai. Por iso agora relata esta fenda importante da súa vida, como un espello no que todos nos reflectimos. A ruptura interxeneracional, que segundo ela "é inevitable, fagas o que fagas. O fillo séntese máis unido aos da súa idade que a seus pais". Unha barreira entre dous mundos, unha necesidade grande de liberdade e autonomía por parte dos fillos.

*Teoría do caos*, segundo a súa autora, é unha novela "con certa mensaxe", pois o que se pretende constatar é que "a paisaxe neste país se está estragando moito". Ela observa, con moita tristeza, as continuas agresións

á paisaxe, os incendios, os vertedoiros, etc. Ela observa e case chora. Ela mira e sente dor. Escribe para non renunciar a ela mesma, para manter viva a coherencia e a ilusión.

Este libro do que falamos empeza cun precioso retrato do mundo da noite. A movida, tan criticada, tan polémica. Ela comenta que "as cousas que fas pola noite non as farías polo día". É como se se desatase dalgún xeito ese caos necesario que ela reivindica e ama e busca na vida. "Retratei a noite como unha balea porque o interior da balea é moi escuro e a noite tamén o é". No sentido de que xera expectativas, ilusión e fainos sentir vivos aos que tanto a amamos.

O fillo do alcalde, no libro, está no último curso da Universidade. E tanto el como os seus amigos senten medo e un porvir difícil. Séntense ao bordo dun abismo. Medo a perder amigos. Medo a non atopar traballo. E tamén, como Marilar me di, "ese sentimento de que do que eu faga agora vai depender todo o meu futuro". Unha incerteza, unha ansiedade. Moita alegría, moitas expectativas, moitas ganas de cambiar o mundo, pero tamén moito medo.

Opina esta escritora de ollos amables que "a sociedade coloca moitas metas. Dinos que o mellor é ganar moitos cartos. Despois a xente non pode acceder a un traballo que lle permita facer todo como nos anuncios". E engade que "promóvese un triunfador que non se corresponde coas expectativas reais". O resultado é a frustración da xuventude e da xente en xeral.

Ela é bióloga e escritora. O cal pode chocar a moita xente. Ela opina que a división entre Ciencias e Letras é "artificial". Son "estereotipos que á xente lle dan seguridade, negando o caos". O feito de que todo poida mesturarse. E de que sexa positiva a mestura. Ela dime "eu no meu traballo de investigación trato como coas palabras estamos interpretando a realidade". Reclama, por outra parte, o feito de que se considere "cultura" o coñecemento das árbores, as flores, os paxaros... coñecer a vida, as formas vivas, amar o que nos rodea. O reino animal e natural, como un ciclo intenso que levamos dentro, como un tesouro. Obxeto de estudo e de amor. E as palabras como unha ciencia, un descubrimento continuo, unha aventura. É Marilar unha escritora moi recoñecida con múltiples premios. E gústanlle os premios. Entre outras cousas porque "neste país, salvo casos específicos, a atención dos medios á literatura é moi escasa. E hai libros que pasan desapercibidos. Os premios axudan a difundir o que se escribe en galego". Sacan da gaveta os sofos escondidos. Poden ver luz, abrir cristais, romper portas pechadas. Os premios, como unha forma de petar na sociedade, e buscar que a xente mire a literatura galega, que se decate do que existe, do que é noso.

Aleixandre pensa que non por ser muller quen escribe a escrita é diferente. Di que "eu coas narradoras galegas non teño nada en común. Vexo máis semellanzas da miña obra con obras como as de Xavier Queipo ou Xosé Miranda, que son biólogos coma min, e que son homes". Opina que "hai personaxes femininos maravillosos creados por homes, e moitas novelas miñas podíaa ter escrito un home". Tamén recoñece que na poesía pode ser diferente, pois é un ámbito de máis introspección, máis persoal.

Sobre o feito de que poucas mulleres escriban novelas pensa que o factor "tempo" é importante. A falta de tempo dunha muller preocupada polo cuidado dos fillos e da casa, aínda que esto está cambiando. E tamén que mulleres que traballan fóra da casa teñen á veces traballos moi "machacantes, absorbentes" que non lles permiten detese a facer unha novela. Nese sentido considera que o traballo que ela desempeña é un traballo "intelectualmente moi interesante", e por tanto non a free á hora de poñerse a escribir. Marilar fala moito, vai dun tema a outro con rapidez, analiza todo con lucidez, exemplifica con casos e cifras, abre os temas cun coitelo, sen violencia, con paz, moita paz. Semella unha persoa tranquila e segura de si mesma. Anda e móvese con suavidade, representando beleza, ideas claras, forza de muller. Sorrii moito mentres fala, como se todo tivera unha parte amable, graciosa, boa.

Xa que o libro se titula *Teoría do caos* eu quero saber qué é para ela o caos, esa realidade esquecida que ela reivindica, esa forma bonita de estar no mundo, esa liberdade rebelde que hai nos ollos desta escritora imensa. E dime que "para min o caos é algo que ten moitos aspectos positivos. Na natureza, na paisaxe, o natural é o caos. Hai unha obsesión neste mundo por telo todo previsto, a min ás veces faime gracia e ás veces anóxame".

Cadra comigo en pensar que cando negamos o caos negamos a liberdade. Observa que "despois do 11 de setembro medrou a inseguridade" e "a xente quere telo todo controlado, e non é posible".

Rematamos a conversa, e deixamos a cafetería, e andamos por camiños distintos. Eu coa impresión de verme divertido e de ter aprendido falando con ela. Ela como unha fada andando pola area, sen estridencias, sen hipocrísia, chea das cores todas, buscando o caos, a liberdade. A verdade dun xardín na primavera. Ela como unha flor xurdindo, na praia.

IUPE GOMEZ