

# #29

# A POESÍA SERÁ MONÓGAMA E MONOSEXUAL ATÉ QUE SE DEMOSTRE O CONTRARIO

Ánxela Lema París

*Universidade da Coruña*

<https://orcid.org/0000-0002-0690-7864>

Artículo || Recibido 31/01/2023 | Aceptado: 23/05/2023 | Publicado: 07/2023

DOI 10.1344/452f.2023.29.14

[ricardogilsoeiro@campus.ul.pt](mailto:ricardogilsoeiro@campus.ul.pt)

Ilustración || © Maria Pape – Todos los derechos reservados

Texto || © Ánxela Lema París – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumo** || Este artigo convida á reflexión arredor dos discursos constituíntes do canon e o imaxinario lector, cuxa influencia semella condicionar o proceso de lectura negando sexualidades non-normativas e reforzando un pensamento hexemónico asentado en valores tales como a heterossexualidade, a monogamia e a monossexualidade. Nun xénero como o poético, necesitado dun lectorado activo, a interpretación dos textos desde o punto de vista da sexualidade ofrece datos aos que cómpre atender sobre os mecanismos que operan e condicionan de maneira inconsciente o acto de lectura. Embora Barthes anunciara a morte da autoría, descóbreanse pegadas biográficas pendentes de análise co obxectivo de visibilizar a pluralidade e diversidade propias da palabra poética.

**Palabras chave** || Autoría | Poesía | Sistema sexo-xénero | Imaxinario lector | Canon

### La poesía será monógama i monossexual fins que es demostri el contrari

**Resum** || Aquest article convida a la reflexió sobre els discursos constitutius del cànon i de l'imaginari lector, la influència dels quals sembla condicionar el procés de lectura negant les sexualitats no normatives i reforçant un pensament hegemònic basat en valors com la heterossexualitat, la monogàmia i la monossexualitat. En un gènere com el poètic, que necessita d'un lectorat actiu, la interpretació dels textos des del punt de vista de la sexualitat ofereix dades a les quals és necessari prestar atenció sobre els mecanismes que operen i condicionen de manera inconscient l'acte de lectura. Tot i que Barthes anunciés la mort de l'autoria, es detecten rastres biogràfics pendents d'anàlisi amb l'objectiu de visibilitzar la pluralitat i diversitat pròpies de la paraula poètica.

**Paraules clau** || Autoria | Poesia | Sistema sexo-gènere | Imaginari lector | Cànon

### Poetry Will Be Monogamous and Monosexual Until Proven Otherwise

**Abstract** || This article incites reflection related to the constituent discourses of the canon and the imaginary reader, whose influence seem to determine the reading process by denying non-normative sexualities and reinforcing the hegemonic thought established in values such as heterosexuality, monogamy and monosexuality. In a genre such a poetry, which needs an active readership, the

interpretation of texts from the point of view of sexuality presents datum which seem essential to pay attention to regarding the mechanisms that operate and determine the act of reading in an unconscious manner. Although Barthes had announced the death of the author, we detect biographical fingerprints pending analysis with the objective of making visible the plurality and diversity inherent to the poetic word.

**Keywords** || Authorship | Poetry | Sex-gender system | Imaginary reader | Canon

### **La poesía será monógama y monosexual hasta que se demuestre lo contrario**

**Resumen** || Este artículo invita a la reflexión sobre los discursos constituyentes del canon y del imaginario lector, cuya influencia parece condicionar el proceso de lectura negando las sexualidades no-normativas y reforzando un pensamiento hegemónico asentado en valores tales como la heterosexualidad, la monogamia y la monosexualidad. En un género como el poético, necesitado de un lectorado activo, la interpretación de los textos desde el punto de vista de la sexualidad ofrece datos a los que es necesario atender sobre los mecanismos que operan y condicionan de manera inconsciente el acto de lectura. Aunque Barthes anunciara la muerte de la autoría, se detectan pegadas biográficas pendientes de análisis con el objetivo de visibilizar la pluralidad y diversidad propias de la palabra poética.

**Palabras clave** || Autoría | Poesía | Sistema sexo-género | Imaginario lector | Canon

## 0. Introducción<sup>1</sup>

A separación entre voz autorial e literaria resultou historicamente moito máis difusa no ámbito da poesía por se tratar dun xénero xeralmente asociado á expresión dos sentimentos e, por tanto, ao íntimo, o privado. Noutras palabras, a ollos da crítica, afrontar este proceso de lectura sen recaer no plano persoal e biográfico, resulta moito máis complexo segundo a temática que a obra propoña. Isto obsérvase con maior claridade cando nos achegamos á catalogada como poesía LGTBIQ+ e comprobamos que apenas se inclúen aqueles textos que ben tematizan esta cuestión, ben foron escritos por persoas pertencentes ao colectivo. Malia que moitas son as tácticas e estratexias elaboradas nos últimos anos, detéctase no seu discurso unha interpretación que concibe a expresión poética desde a experiencia. Podemos, daquela, considerar superada a lectura biográfica decimonónica? Tendo en conta a falta de información que caracteriza este xénero literario en comparación, por exemplo, ao narrativo, que acontece con aqueles textos cuxas voces poéticas non teñan marca de xénero ou con aqueles escritos por unha voz autorial da que se descoñece a súa identidade sexual? Morreu realmente o autor tal como Barthes proclamou no século pasado ou séguese a ler en chave biográfica de maneira máis ou menos consciente? Débese asumir que a identidade sexual da autoría correspóndese necesariamente coa poetizada? En resumo, como e até que punto afecta o sistema sexo-xénero (De Lauretis, 2013) á escrita poética?

A cuestión da *alteridade* ou *outredade* na poesía, deixar falar á personaxe literaria dunha maneira independente, é unha corrente que podemos situar nas vangardas. Unha perspectiva, a vangardista, que entendía a poesía como traballo da linguaxe para a linguaxe e non apenas como proxección da subxectividade. Tal como sinala Teresa Puche Gutiérrez:

La búsqueda de una posibilidad creadora que supere la mimesis es una de las consecuencias de la modernidad (como la idea misma de arte) en tanto que el artista toma conciencia de que toda creación tiene una existencia paralela a la realidad vital, es decir, nunca podrá ser la realidad misma, pues se constituye como ilusión o ficción. Este descubrimiento desencadena un denodado interés por justificar el arte por sí mismo, despojándolo de toda finalidad útil («el arte por el arte»), pero también constatando que se conforma desde una ausencia de realidad insalvable (2011: 569).

Así, podemos pensar na célebra frase de Arthur Rimbaud en 1871 «Je est un autre» en que o poeta se descobre noutro mediante a súa poesía, outorgándolle ao poema unha autonomía total; ou nas palabras de Stéphane Mallarmé quen, xunto a Rimbaud, foi iniciador desta modernidade poética europea/occidental: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» (1945: 366). Neste momento conséguese, aparentemente, unha desvinculación plena entre a expresión emocional e persoal propia do poeta romántico e asúmese o carácter intermediario do poeta: é el quen

<1> O presente traballo ten por obxectivo expoñer algúns dos resultados obtidos no proceso de investigación da tese de doutoramento *Deconstruír o erotismo poético desde as non-monogamias. Estudo e relectura da poesía erótica galega e da súa recepción crítica na primeira década do século XXI* dirixida por Carme Fernández Pérez-Sanjulián e Marta Segarra Montaner a quen agradezo hoxe e sempre o seu tempo e dedicación.

escribe mais non quen fala<sup>2</sup>. A partir deste momento, a construción do eu-poético, en tanto configuración ficcional planificada e ideada pola figura autorial, conseguiría ser o suxeito autónomo (literariamente falando) que o eu-autorial pretende que sexa.

Porén, se verdadeiramente se considera que xa nas vangardas se determinou esa separación entre autor e obra: quen era ese *outro* de quen falou Rimbaud? Como se construíron esas palabras ás que Mallarmé concedeu autonomía? A *outredade* sobre a que pensaron estes e outros escritores, e que axudou considerablemente á reflexión sobre a expresión poética, non deixou de reproducir ese *outro*, esa masculinidade como modelo universal e único (mais non só). Para alén disto último, esa alteridade ficcional en ningún momento deixou de interpretarse como equivalente ao sistema sexo-xénero da figura autorial. Por ese motivo, a poesía de Rimbaud leuse en contadas ocasións en chave homoerótica (debido á súa coñecida relación con Paul Verlaine), a de Mallarmé como indubidablemente heterosexual e en ningún momento se cuestionou se algún dos dous escritores estarían ou non a falar desde voces poéticas femininas con espazo ao lesbianismo nalgún dos seus poemas, por exemplo. Isto, que resultaría impensable, xustamente confirma a lectura biográfica que continúa a realizarse, de maneira máis ou menos consciente. A independencia da alteridade literaria, por tanto, está coaccionada e limitada polo pensamento hexemónico hetero-homo-normativo.

Como xa se indicou, comeza coas vangardas esa ruptura entre o eu-autorial e o literario que o Romanticismo tan fortemente vencellou e que termina por eclosionar na segunda metade do século XX co enunciado rotundo e directo de Barthes no seu traballo «La mort de l'auteur» (1968), ao que pouco despois seguirá Foucault coa súa coñecida ponencia «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969) coa que establece unha clara diferenza entre o papel que desenvolve, dunha banda, o nome propio e, doutra, o nome autorial.

On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier (1969: 12).

Ambos os dous teóricos franceses van marcar un antes e un despois na concepción da relación que autor e texto manteñen e, na liña foucaultiana, esta visión vai supor unha ruptura e desvinculación totais. No entanto, a tal morte do autor, como xa acontecía coa *outredade* que anunciaban Rimbaud ou Mallarmé, apenas se asumiu desde o pensamento hexemónico. Isto provoca, por exemplo, que antes de recibir calquera outra etiqueta, a produción feita por mulleres sexa, antes de todo, «literatura feita por mulleres», mentres que no caso

<2> Falo aquí do poeta, en masculino, de maneira totalmente consciente posto que na altura as reflexións teóricas realizábanse de modo excluínte desde esta perspectiva.

dos homes, o feito de non tomar o xénero como elemento desde o cal se deba analizar a súa produción provocará que a atención poida focarse nos aspectos puramente literarios<sup>3</sup>. Como apunta Nattie Golubov citando a Barthes: «la escritora siempre tiene cuerpo, en cambio el escritor acaba por [perder] toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1987: 65)» (2015: 38). Así, acontecerá coa sexualidade o mesmo que co xénero, de tal maneira que a literatura escrita por persoas LGTBIQ+ será, antes de todo, literatura LGTBIQ+ debido a que a heterosexualidade, asumida como natural e orixinaria, nin tan sequera se concibe como identidade, polo que nomeala ou sinalala devén innecesario e impensable.

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

Así, etiquetas tales como «poesía homoerótica», embora poidan semellar transgresoras, están mediadas e controladas por parte do canon. Como explica Diana Fuss a seguir, nomeando a fronteira refórzase a hexemonía dunha naturalidade imposta que só precisa etiquetas para nomear a *outredade*.

Lo homo en relación con lo hetero, de la misma forma que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para constituir la frontera como tal (Fuss, 1991: 116).

Que é o que impide, se non, ler certas obras desde o homoerotismo gai ou desde o lesbianismo cando os poemas, certamente, deixan lugar a esas lecturas? Da mesma maneira, cal é o motivo que imposibilita ler unha obra en chave bierótica? Semella operar no imaxinario lector a lei non escrita de presunción de heterosexualidade. Isto implicaría que o imaxinario lector opera invisibilizando e silenciando toda sexualidade non-normativa, de tal maneira que o que escapa dos marcos da heterosexualidade esixirá marca debido ao estrañamento que produce para a crítica. No entanto, de ser así, as consecuencias son múltiples.

En primeiro lugar, contemplar a literatura LGTBIQ+ apenas nos poemas que así o especifican, ou naqueles asinados por persoas pertencentes ao colectivo, evidencia a esencialización das identidades sexuais. A posta en práctica desta lóxica consideraría a existencia dun xeito de escribir hetero, lesbiano e gai, e caería nos mesmos presupostos decimonónicos que diferenciaban entre literatura masculina e feminina. Entenderíase, por tanto, que a figura

<3> É neste sentido que, ao igual que as achegas de Barthes e Foucault, a visión de Blanchot e da súa escrita neutra (2002) é do máis interesante. Porén, todas elas carecen dunha perspectiva de xénero e están formuladas desde a hexemonía masculina.

autorial apenas consegue escribir desde a súa propia identidade sexo-afectiva, a cal, como explica Aina Pérez a seguir, deixa sempre «marcas» na escrita:

sus productos no llevan la firma del creador singular que, paradójicamente, permite universalizarlos en cuanto representativos del Sujeto (*no sujeto*) (Schaffer, 1997), sino las respectivas *marcas* —culturales, genéricas o raciales<sup>4</sup>— del colectivo al que representan, identificadas con los estereotipos a los que las reduce y en los que las inmoviliza la posición privilegiada (2019: 31).

En segundo lugar, aceptar esta información como un elemento relevante para a «correcta/incorrecta» interpretación da poesía implicaría romper co pacto ficcional intrínseco á literatura (Eco, 1985a, 1987b). Este asunto tórnase evidente perante a seguinte pregunta: que determina se un masculino plural en poesía reflicte unha relación gai? Para poder responder esta cuestión basta con comprobar que un mesmo poema interpretárase de maneira diferente se está escrito por un poeta abertamente gai, por un/ha poeta heterosexual ou, simplemente, cunha identidade sexual descoñecida. Isto é o que explica, por exemplo, que as producións poéticas de autores abertamente gais como Antom Fortes ou Antón Lopo sexan catalogadas de maneira indubidable como homoeróticas por parte da crítica<sup>5</sup> e que non aconteza o mesmo con tantos outros exemplos como *Xanela ao bío* (2002), de Paco de Tano, ou *Capital do corpo* (2004), de Miguel Anxo Fernán Vello. É máis, se dito masculino plural está escrito por unha poeta non se valorará a opción de lelo como non-inclusivo (gai). Neste sentido, un bo exemplo represéntao *Pornografía* (2012) [1995], de Lupe Gómez, que mesmo cun título así e a pesar de sempre se vencellar a conceptos tales como *transgresión* erótica apenas se leu desde a heteronormatividade sen se abriren xamais as portas a lecturas máis plurais e diversas. A única maneira de romper con esta tendencia sería a construción dunha personaxe ficcional con identidade propia botando man de recursos literarios tales como a pseudonimia ou heteronimia (cuestión que tratarei máis adiante).

En terceiro lugar, este xeito de ler enténdese no marco do que Brigitte Vasallo deu en catalogar como sistema monógamo (2018) ao situar a relación sexo-afectiva e/ou romántica da figura autorial na cúspide da pirámide relacional e considerala a «expresión» ou «confirmación» da súa sexualidade. No entanto, como apunta Coll a seguir, a identidade sexo-afectiva é o resultado de moitos outros factores:

La identidad sexo-afectiva es el resultado de tantos factores, más allá de las prácticas, más allá del deseo, que no puede limitarse a las zonas del mapa por las que una se mueve, y solo una misma sabe dónde se encuentra su casa, porque la casa está hecha no solo de prácticas, no solo de deseo: también de violencias, dudas, memoria, comunidad, posicionamiento político y, en definitiva, de todo lo que constituye nuestra identidad (2021: 71).

Neste sentido, a influencia do sistema monógamo opera na crítica de maneira tan automática que se trata dun tema que nin tan sequera se cuestiona, dando lugar a valoracións que, tal como imos ver a

<4> A isto habería que engadir, tamén, as marcas do colectivo sexual no cal se inscribirá á figura autorial (caendo nunha monosexualidade que non contemplará a identidade bisexual, por exemplo), así como a grande marca da orientación relacional que se lle adxudicará a todos e cada un dos produtos ficcionais creados (independentemente dos colectivos anteriores dos que formen parte): a monogamia.

<5> Isto último observámolo, por exemplo, tanto nas seguintes palabras de María do Cebreiro: «Pola súa banda, *Sexto fetiche*, de Antom Fortes, explora novos camiños para a poesía homoerótica, nun valente exercicio de dobre marxinalidade lingüística e social» (2003: 274); como tamén nestas outras de Carlos Callón «Mais hai outros escritores que fixeron tamén unha característica fundamental das súas obras a visibilización do homosexual, como o polifacético Antón Lopo ou Antom Fortes Torres a través dos seus contributos poéticos. Deste último, escollín un texto do seu até o de agora último libro, “Sexto Fetiche”, poema no cal se fai unha aproximación culturalista a determinadas parafernalias de certo ambiente gai e aos desequilibrios xeracionais existentes no mesmo» (2003: 3).

seguir en relación á obra *Para abril e amantes* (2003), de Francisco Álvarez, exceden os límites do entendido como crítica literaria. Neste sentido, Araguas resulta do máis directo, posto que mesmo ofrece nomes propios, concretamente a prella do propio autor, nunha liña non só biográfica, romántica e monógama, senón tamén moralizante ao vincular amor e sexo:

é un libro de poemas de amor, fresco, fresquísimo co seu aquel de ducha e despois unha boa fricción de auga de lavanda, naturalmente unha vez feito o amor con alguén que queres —e te quere—. Neste caso con Lola, que non soamente recibe a adicatoria do libro, senón que tamén aparece, cando menos se esperan, nomes propios e o volume xa está practicamente vencido e o lector considera que que ben que haxa poetas tan namorados e capaces de escribir poesía como se fose a derradeira vez (Araguas, 2003: 3).

Como vemos, existe unha grande dificultade por parte da crítica en ler o erotismo sen pasar pola experiencia do suxeito creador. Unha liña, esta última, que tamén reproduce R. R. Vicente na súa crítica na que directamente apunta que atopa a Francisco Álvarez «reencontrándose consigo mesmo e coa amada, no leito lene onde —segundo nos revela nos seus poemas— gozan de paixón do seu amor. Un pracer íntimo que o poeta logra apreixar, traducíndoo en versos e ofréndoo en soporte físico, para tódolos amantes da poesía» (2003: 30). Confírmase, por tanto, que lonxe de se tratar dunha *opinión* ou valoración, a ferocidade do sistema monógamo actúa aquí verquendo sobre os textos cuestións extraliterarias, en absoluto menores, resultado do pensamento hexemónico.

Con todo, esta esencialización das identidades atravesaría máis un último elemento invisible e configurador do imaxinario lector actual: a monosexualidade. O inmovilismo que leva a etiquetar un poemario como gai ou lesbiano de maneira unívoca, ou a non facelo e asumilo como heterosexual, demostra o binarismo imperante e a invisibilidade total e absoluta de identidades plurisexuais tales como a bisexualidade. Así, se ben a poesía pode xogar coa ambigüidade das voces, non só se contempla a existencia dun único ti-poético desde o punto de vista da orientación relacional (monogamia), senón tamén canto á sexualidade se refire, un razonamento bifóbico que nega e invisibiliza esta identidade. Un exemplo paradigmático disto último encontrámolo nas palabras que a crítica lle dedicou a *Centoonce* (2005), de Kiko Neves.

Dunha banda, Araguas realiza unha interpretación indubidablemente monosexual da obra onde di topar un erotismo que se desmarca «do típico rapaz quere rapaza, rapaza e rapaz fan o amor compulsivamente, rapaz procura nos bares do spleen razóns que fagan languidecer o seu desengano, etc. E non porque estas historias —e outras semellantes— non se deixen ver no libro de Neves» (2005: 19). Doutra, Romero ofrece un exemplo paradigmático porque malia parecer contemplar a opción non-monógama canto ás prácticas sexuais poetizadas se refire, desbota por completo a posibilidade



dunha realidade plurisexual: «Home e poeta, aínda máis, enfrontado ao amor e ás amantes (reais e corpóreas ou irreais sen corpo), á distancia que non é a do espazo físico, é a distancia entre consciencia e a non consciencia do drama da comunicación» (2005: 4).

Ao tempo, o recoñecemento da realidade bisexual rompería con esa fronteira necesaria á que Fuss aludía anteriormente. Neste sentido, Ana Amigo dá na clave ao sinalar que:

para el patriarcado se vuelve necesario borrar la bisexualidad, ya que esta pone en cuestión la propia heterosexualidad. Si la bisexualidad existe y es reconocida socialmente, ¿cómo puedes demostrar que existe la heterosexualidad? Cualquier práctica vista desde fuera ya no sería asumida como heterosexual, se tambalearía la presunción de heterosexualidad y, de este modo, se pondría en entredicho el propio privilegio que esta ostenta. Así, se cuestionaría no solo su lugar en la jerarquía, sino la jerarquía en sí misma (2022: 81).

Se ben a poesía gai e lesbiana existen como *contrarias* á heterosexualidade, reforzando a súa hexemonía e participando nun xogo de espellos que non devolve o igual, senón que unha precisa da outra para a súa subsistencia, a poesía bierótica desestabilizaría o canon en si mesmo. Nesta liña, sobre a razón mesma da existencia dun canon literario apunta Frank Kermode o seguinte: «El deseo de disponer de un canon más o menos invariable y de protegerlo de las acusaciones de inautenticidad o poco valor [...] es un aspecto del necesario conservadurismo de una institución erudita» (1998: 98). Efectivamente, a súa razón de ser respondería, entre outras cuestións, á necesidade de conservar e protexer unha serie de valores considerados representativos dunha comunidade coa heterosexualidade, a monogamia e a monosexualidade como grandes piares.

## 1. A (sobre)comprensión dos silencios poéticos

Atendendo ao exposto até o momento, a desvinculación entre suxeito autorial e literario iniciada na posmodernidade non se desenvolvería con éxito posto que o sistema sexo-xénero da figura autorial tería un peso sobredimensionado, alén de que os códigos de interpretación, lonxe de seren múltiples e diversos, corresponderíanse unicamente co pensamento hexemónico. Así, debilítase a idea vangardista de o mundo ficcional moverse por unhas regras afastadas daquelas predominantes na realidade social, política e cultural. Desta maneira, limítase fortemente o que Antonio Mendoza Fillola deu en chamar *intertexto lector*:

Los componentes del intertexto lector inciden en la comprensión y en la interpretación, en el establecimiento de expectativas, de anticipaciones, de inferencias, de reconocimientos que se establecen durante el proceso de recepción. Estos componentes activan y ponen en relación la anticipación intuitiva del lector (manifiesta en las actividades de

precomprensión) y la propia competencia literaria (que se hace patente manifiesta en la explicitación que el mismo texto aporta) (2001: 37).

Con este concepto alúdese ao facto de, nun acto de lectura, teren a mesma importancia a perfecta comprensión do texto e a influencia que a bagaxe persoal do axente lector exerce sobre el. Neste sentido, a experiencia de interpretación e comprensión do texto literario mudará por completo se existen ou non ferramentas coas que decodificar realidades diferentes da hexemónica. Seguindo agora a Francis Barboza:

Leer no es un proceso pasivo, unidireccional, que va del texto al individuo, el lector no recibe únicamente la información, sino que participa de la elaboración del significado del texto. La información que obtiene la confronta con sus esquemas conceptuales, efectuando, de una manera automática, las operaciones de construir, contrastar y reconstruir (2007: 62).

Xustamente por este motivo, polo feito de a lectura non ser un proceso unidireccional, se o suxeito lector se ve desprovisto doutros marcos teóricos apenas poderá resolver o significado do texto atendendo aos valores *hexemonógamos* (Rosso, 2009) e monosexuais ditados polo canon. Así, e continuando con Barboza: «Para que este proceso tenga éxito el lector debe hacer uso de sus conocimientos previos, su competencia lingüística, sus actitudes, valores, propósitos todo lo cual lo ha ido conformando en el medio familiar, escolar y social en el que se desenvuelve» (2007: 62). No entanto, o problema principal radica na inconsciencia mesma desta carencia, o cal consegue que, xustamente, este asunto nin tan sequera se plantexe. Isto devén central, ademais, se pensamos na literatura como «aparato ideolóxico» e na relevancia do seu poder na sociedade como difusora de coñecemento:

Y si es cierto que la literatura desempeña en nuestra cultura un papel de educación y socialización y ello independientemente de la función estética u otras, no es menos cierto que la literatura ha venido sirviendo a los intereses del patriarcado como verdadero aparato ideológico que es (Suárez, 2003: 46).

Tendo en conta o poder da literatura como transmisora de valores cos que mudar a percepción e comprensión do mundo, negar a súa pluralidade supón un acto de censura. A construción do imaxinario lector baixo unhas regras que establecen unhas lecturas como válidas e outras como incorrectas, canto á sexualidade se refire, anula o poder crítico da literatura e condena a súa existencia á de mera esfera reprodutora do pensamento canónico.

el consumo de narraciones ejerce efectos significativos más allá del puro entretenimiento, la diversión y el impacto afectivo. Dado que el ser humano tiene capacidad para aprender por observación, para comprender su mundo (físico o social) no necesita experimentarlo directamente. Ello supone que una gran parte de los conocimientos que adquiere una persona a lo largo de su vida no los obtiene a través

de la experiencia directa, sino a través de las historias que escucha e interioriza (Igartua, 2011: 72).

Nesta liña, tórnase esencial o papel do suxeito lector no proceso de lectura xa que sen el non existiría o texto. Como Paul Ricoeur indica, ambos os dous mundos, o do texto e o do lector, son centrais:

el sentido o el significado de un relato surge en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. El acto de *leer* pasa a ser así el momento crucial de todo el análisis. Sobre él descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector. [...] Hablar de mundo del texto, es hacer hincapié en la característica de toda obra literaria de abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma, es la proyección de un nuevo universo distinto de aquel en el cual vivimos (2006: 15).

Precisamente por este motivo a cerna da cuestión reside en ofrecer ao suxeito lector as ferramentas coas que poder distinguir aqueles elementos do texto que lle permitan acceder a eses significados-ou-tros que fican latentes no texto, mais que lle resultan invisibles pola ollada mononormativa coa que enfrenta o proceso de lectura. Así, e na mesma liña que estes teóricos, Eguinoa apunta cara a relevancia da experiencia do suxeito lector, ao tempo que sinala diferentes factores externos como elementos de influencia clave no proceso interpretativo:

la recepción individual es tan variada como las experiencias de la vida misma. El lector introduce en su relación con la obra su experiencia continuamente cambiante y, a su vez, condicionada situacionalmente, entre ellas el conocimiento, la información, su biografía, sus bloqueos, sus perturbaciones, que como ser biopsicosocial posee de manera consciente o inconsciente. Los complejos procesos psicológicos que tienen lugar en el acto de lectura están mediados tanto por situaciones internas (imágenes, afectos, represiones) como externas (la crítica, la enseñanza, la propaganda literaria). Este proceso al que llamamos transferencial surge espontáneamente en el momento que el lector comprende, internaliza, hace suyas las situaciones del texto y es inducido a hacerlas actuar una y otra vez, transformándolas de acuerdo con su propia visión, su punto de vista; a partir del cual el objeto estético comienza a emerger (Eguinoa, 2000: 3).

Efectivamente, todo acto de lectura pon en marcha unha maquinaria na cal moitos elementos operan de maneira simultánea para poder desenvolver dita acción co maior éxito posible segundo a maior ou menor dificultade do texto. Con todo, como indica Suárez Briones a seguir, pode que isto non sexa, a priori, tan sinxelo: «podría parafrasearse la famosa proposición de Simone de Beauvoir y afirmar que la lectora no nace sino que se hace: antes de ese hacerse iniciático propiciado por la toma de consciencia *como mujer*, las lectoras somos, paradójicamente, lectores» (2003: 55). Deste modo, non resulta en absoluto arbitrario nin casual como se (sobre)comprenden os silencios en poesía. Esta maneira de ler poesía, por tanto, está social e politicamente construída mais interiorizouse até o punto de naturalizala, normalizala e nin tan sequera pensala como *unha forma de lectura* de entre moitas outras. Neste sentido, pódese afirmar que

o sistema monógamo e a monosexualidade actúan dunha maneira moito máis feroz no xénero poético debido a que o alto nivel de ambigüidade que este xénero presenta permítelle á crítica (re)orientar todo aquel discurso poético non explícito e facelo encaixar na liña do pensamento do canon, exercendo neste eido literario o que Rich deu en chamar «violencia epistémica» (1996). Así, en palabras de Kermodé, e aplicándoo ao xeito de actuar da crítica literaria: «se encuentra el tipo de cosas que hemos acordado buscar» (1998: 95).

Por todo o anterior, malia que desde a modernidade se conciba o mundo da literatura e a arte como eidos con fins en si mesmos, unha vez rota a concepción de mímese presente até a chegada das vangardas, a aproximación ao mundo ficcional apenas pode realizarse cos códigos que rexen e constrúen o imaxinario do *aquí*, do mundo non ficcional. Neste sentido, malia que Maurice Blanchot reflexionou sobre a independencia da linguaxe poética como palabra artístico-literaria afastada das regras da linguaxe ordinaria e do pensamento, ambas as dúas compóñense dos mesmos elementos, se ben difiren nas funcións que desenvolven.

La palabra poética no se opone entonces solo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. [...] La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial [...]. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas (2002: 35).

Noutras palabras, malia que, como apunta Blanchot, a palabra poética pertence a unha outra linguaxe cunhas regras claramente diferenciadas da ordinaria, como se explicaría, entón, a encrucillada xa enunciada anteriormente? Quen, cando e como se decide se un masculino plural actúa ou non de maneira inclusiva? A interpretación realizada verase afectada pola relevancia que o público lector decida concederlle ao sistema sexo-xénero da figura autorial no proceso de lectura. Este procedemento, ademais, demostra que o público lector tomaría esta información como un efecto de verdade, como fonte de reforzo para a súa lectura dos poemas, embora tratarse dunha información guiada por presupostos do sistema monógamo e monosexual sen posibilidade real de «confirmación». No entanto, a literatura apenas ten sentido se funciona de maneira independente, xa que do contrario anularía a capacidade imaxinativa do suxeito:

Evidentemente, en literatura son fundamentais as vivencias, a memoria, o subconsciente, o máis profundo do noso ser. Pero se só fose iso quedaría reducida á lírica ou á biografía persoal. ¿Onde quedaría a imaxinación, a fantasía e, sobre todo, esa capacidade de meterse na pel das outras e dos outros e sentir por eles? [...] Na literatura, entón, non só están as experiencias e as vivencias. A nosa aportación abrirá

vías que estaban cegas porque na orientación da literatura ata hoxe o suxeito das experiencias, das vivencias, foi sempre masculino, e as súas interpretacións foron consideradas como as únicas posibles (Queizán, 1989: 76).

Certamente, a literatura debe servir para abrir vías cegas e, aínda que o punto de partida do texto conteña vivencias persoais da figura autorial, estas resultarán dificilmente identificables posto que toda narración da experiencia ten unha vertente ficcional. Para alén disto último, resulta cando menos chamativo que o xénero do suxeito poético xamais se asuma como diferente ao da persoa que asina a obra. Malia que superada a idea de a figura autorial non falar directamente a través do eu-poético, xamais se dubidou se ambas as dúas voces, a empírica e a poética, debían pertencer ou non necesariamente ao mesmo sistema sexo-xénero. A falta histórica deste cuestionamento débese, entre outros motivos, ao papel esixido á persoa creadora do texto á que se lle atribúe de maneira errada a identidade do discurso, tal como explica Jenaro Talens.

Tal contrato, cuyo punto de partida parece impuesto por razonamientos lógicos (los textos están escritos por alguien), da por supuesto otro tipo de relación que no es ni lógica ni correcta en términos absolutos. Este segundo tipo de relación, al considerar responsable a un individuo de la producción de un discurso, transforma tal discurso (el de un individuo) en el lenguaje de un «yo», entendido a partir de ahí como entidad (concepto), en vez de como lo que es en realidad, es decir, una función. En otras palabras, da por sentado el concepto ya ampliamente aceptado del «yo» como un constructo del lenguaje (2000: 43).

Así, o poder que, a ollos da crítica, exerce o suxeito autorial sobre a voz enunciativa poética, inseríndolle o seu mesmo sistema sexo-xénero, constata un proceso de lectura biográfico nunha altura na que se presupuña superada a morte da autoría. Isto pódese observar de maneira máis clara se, por exemplo, pensamos no caso de un poema asinado por unha escritora presenta unha voz poética enunciativa claramente marcada como masculina a crítica non dubidará en chamar a atención sobre este feito e a ollada encamiñárase cara ao *travestismo poético*, o cal confirma que se agardaba unha voz poética feminina e, ao non ser así, tórnase unha cuestión, un recurso estilístico, que cómpre analizar.

Ao mesmo tempo, o suxeito lector apenas conseguirá romper esta mímese agardada e asumida se a figura autorial crea identidades literarias perfectamente marcadas tales como os pseudónimos ou heterónimos, ao máis puro estilo pessoano<sup>6</sup>. Nesta liña, o pacto ficcional que separa o eu-empírico do eu-literario automatízase de maneira máis doada cando a distancia está fortemente marcada entre ambas as dúas voces a través deste tipo de recursos literarios.

Porén, se a problemática aquí plantexada resulta presuntamente solucionada no caso de o lectorado topar coa pseudonimia/heteronimia, é dicir, no caso de contar cunha outra persoa, desta vez literaria, confírmase a necesidade dunha entidade, con nome e apelidos e, sobre todo, ben situada canto ao xénero se refire, para así enfrontar

<6> Na definición que achega o Dicionario de Termos Literarios explícase claramente que malia que a pseudonimia naceu co obxectivo da ocultación do nome propio por motivos políticos derivou co tempo nun xogo literario como o da heteronimia: «a heteronimia presupón a figuración dunha instancia autorial que se desdobra do autor empírico mediante a postulación dunha identidade propia e diferenciada dende o punto de vista dos trazos biográficos, ideolóxicos, estéticos e tamén literarios. O recoñecemento do heterónimo depende, pois, da súa funcionalidade como autor dun determinado corpus textual concreto. [...] Os pseudónimos implican unha estratexia de ocultación da identidade do autor por motivos de censura social, moral ou política, aínda que tamén se teñen empregado como mero xogo de duplicación ou mistificación da identidade», DiTerLi <[http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2\\_termo=heter%C3%B3nimo&p2\\_contains=\(\(heter%C3%B3nimo\)%20INPATH%20\(%2F%2Ftermo\)\)&clear=2](http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2_termo=heter%C3%B3nimo&p2_contains=((heter%C3%B3nimo)%20INPATH%20(%2F%2Ftermo))&clear=2)> [30/01/2023]. No entanto, cabe tamén engadir o uso da pseudonimia por parte das mulleres durante décadas para facer fronte aos prexuízos xerados por unha visión estritamente masculina da escrita.

a lectura de maneira segura e poder corporizar e sexualizar os silencios do poema. Ademais, a énfase da crítica á hora de remarcar a heteronimia/pseudonimia existente na obra unicamente reforza o vínculo dese suxeito ficticio coa figura autorial, alén de que na maioría das veces coñécese a identidade creadora do heterónimo, polo que o xogo de ocultación literaria non se realiza con total éxito. Para alén disto último, a existencia destas identidades literarias confirma que o lectorado asumirá, unha vinculación maior entre o eu-empírico e o eu-autorial (como se a tal relación puider graduarse) cando non se botar man destes recursos.

Ao mesmo tempo, de non se marcar o ti como pertencente ao mesmo sistema sexo-xénero que o eu-autorial, ou de non se coñecer previamente a identidade sexual da figura autorial, a lectura automática será a heteronormativa e monógama. Nesta liña, Peggy Kamuf reflexiona sobre a dificultade que para o público lector supón abstraerse ou facer caso omiso á autoría á hora de ler unha obra, debido á formación literaria recibida.

Ignorar la firma mediante la cual una obra literaria queda atribuida a su autor/a es un intento por descartar los reflejos involuntarios de un lector moderno instruido en las categorías de una historia literaria básica. No resulta fácil hacer la vista gorda frente a lo que le han enseñado a una/o a mirar con un enfoque tan dirigido. Pero ¿qué sucedería si se tomara una obra anónima, es decir, una obra que, en vista de la ausencia de una firma, debe leerse a ciegas, como si ningún sujeto conocido la hubiera escrito? Tal vez, y solo tal vez, cegada de esta manera, se tiene la oportunidad de ver lo que se ha convertido en un punto ciego de nuestra cultura ilustrada (1999: 207).

Efectivamente, ilusorio e inxusto sería esixirlle ao público a aplicación dun proceso de abstracción en cada proceso de lectura coa finalidade de evitar calquera tipo de influencia contextual. O poema, o texto, existe como resultado dun proceso de produción e construción realizado por un suxeito-empírico. Porén, non se trata dun efecto de verdade nin dun reflexo da vida interior do suxeito produtor, senón que o nome apenas lembra o vínculo que nalgún momento os uniu. Nesta liña, malia non tratar a cuestión desde unha perspectiva de xénero, Talens ofrece unha visión do máis interesante cando apunta o seguinte:

El «yo» que comienza el relato es un signo vacío que se refiere a su propio discurso más que a cualquier otra realidad. Si bien ese «yo» establece desde el principio que va a narrar algún acontecimiento, su referente es una realidad «distinta», diferente del discurso que transmite. Lo que en realidad hace es comenzar un proceso mediante el cual este «yo» vacío se convierte en un signo completo gracias a la emisión de un discurso en el que se inscribe a sí mismo como referente

referido. De esta manera, asume/estructura la realidad mediante el lenguaje (2000: 32).

Tal como Foucault analizou, é imposible anular a subxectividade da escrita ou, aplicándoo á proposta concreta deste traballo, da escrita poética, máis aínda, por cuestións como as xa analizadas, cando quen asina unha obra pertence ao colectivo LGTBIQ+. En palabras de Pilar Cuder:

Desafortunadamente, la crítica literaria que evalúa las novedades editoriales para los suplementos y revistas literarias participa casi por entero del prejuicio de que la literatura «de mujeres» es un género inferior, un producto destinado al consumo de masas (femeninas, huelga decirlo) que no merece sino desprecio en el peor de los casos, y conmiseración paternalistas, en el mejor. Cualquier lectora asidua de suplementos como «Babelia» o «El Cultural» habrá constatado la escasez, en cantidad y calidad, de buenas reseñas sobre obras escritas por mujeres (2003: 77).

Por isto último tórnase importante destacar que non se procura a deshumanización da creación poética. Dito con outros termos, non se persegue un borrado completo da figura autorial, senón da influencia que o sistema sexo-xénero exerce sobre o contido literario-ficcional por ela creada, debido á forza sobredimensionada da súa identidade sexual (e da orientación relacional que se lle presupón) no proceso de lectura até o punto de provocar a ruptura do pacto ficcional intrínseco á literatura e, como consecuencia, a deturpación da palabra poética. Esta cuestión, ademais, agudízase nun subxénero literario como o da poesía erótica até o punto de encontrarmos valoracións como a realizada por Requeixo sobre *Andar ao leu* (2005), de Elvira Riveiro Tobío, obra na cal, sinala, a poeta se mostra «espida toda ela» (2011: 153) que, alén de evidenciaren unha lectura biográfica, contribúen á hipersexualización da escritora. Así, como reflexionan Aina Pérez e Meri Torras:

las exclusiones en que se fundamentan las posiciones-artista deslegitiman como productores de arte a todos aquellos sujetos que no son conceptualizados como corporal o culturalmente transparentes, es decir, que no pueden acceder al estatuto de «autor de la obra», representante de su «poder singular», porque su ligazón al cuerpo o a la colectividad los sitúa del lado de la (re)producción material o simbólica [...]. [Será] el portavoz del colectivo al que pertenece, de sus inscripciones corporales o culturales, que es incapaz de trascender. He aquí uno de los mecanismos de deslegitimación de la producción cultural de lo que Joanna Russ llama, en *How to Suppress Women's Writing* (1983), *wrong groups* (2015: 22).

O poema, por tanto, debería ser forte *per se*, sen necesidade de ir da man de quen o asina. Desta maneira, evitaríase caer no esencialismo de considerar que unha muller lesbiana, por exemplo, apenas consegue crear desde e sobre a súa experiencia e, ao tempo, abriríase a posibilidade de encontrar lecturas homo ou bieróticas, non-monógamas... en textos supostamente heteronormativos. Téntase, por tanto, abrir o abano e observar todas e cada unha das posibilidades que o texto poético ofrece. Deste xeito, todas as lecturas posibles que

o poema propón, canto á sexualidade se refire, serían igualmente lexítimas e non ficarían unicamente supeditadas á identidade sexual da persoa creadora.

## 2. Conclusións

Podería confirmarse, por tanto, que etiquetar unha obra baixo unha ou outra etiqueta resulta moito máis significativo do que pode semellar nun primeiro momento, xa que se presenta o risco de silenciar toda unha serie de prácticas, identidades, orientacións relacionais e maneiras de habitar e ocupar o mundo existentes no poema. Coa miña exposición agardo aclarar que non se superou o biografismo decimonónico e que a morte da autoría anunciada no século pasado tampouco se desenvolveu con éxito posto que o sistema sexo-xénero da figura autorial condiciona a escrita poética até límites que até o de agora se pasaran por alto. Xa que logo, cómpre revisar o imaxinario lector e observar cales son os mecanismos que operan no proceso de lectura poética ao se asumiren unha serie de cuestións de carácter extraliterario que nada suman nin restan ao valor da obra poética, senón que son o resultado da hexemonía monógama e monosexual que nega unha realidade fluída e diversa e que apenas consegue reforzar a súa propia hexemonía. Neste sentido, o xénero poético resulta un campo de estudo do máis rico para analizarmos todas estas cuestións xa que a falta de información que presenta e o lectorado activo do que precisa axuda a comprobar os impulsos e automatismos naturalizados que noutros xéneros literarios non resultan tan evidentes. Tal como observamos, a crítica literaria en moitos casos guíase por meras intuicións, malia que presente a súa interpretación das obras como lóxicas e neutrais. Paradoxicamente, é a súa lectura dos corpos e identidades, construída baixo a mononormatividade imperante, a que produce unha decodificación dos poemas do máis condicionada e limitada cuxas consecuencias non son en absoluto menores.

Con este traballo, por tanto, pretendo sinalar a urxencia de abrir o foco no eido dos estudos literarios e das sexualidades. Así, se ben resulta necesaria unha das principais liñas de traballo seguida nos últimos anos, dedicada á análise da (infra)representación dos colectivos minorizados no eido ficcional, cómpre tamén formular preguntas encamiñadas cara a comprensión mesma da poesía que axuden a descubrir a verdadeira potencialidade e diversidade da palabra poética, posto que a deconstrución do imaxinario lector axudará a descubrir, xustamente, que existe moita máis literatura LGTBIQ+ da que o canon deixa ver. Urxe gañar consciencia de por que lemos como o facemos e investigar se outras fórmulas son posibles.

O proceso de lectura debería concibirse como unha travesía na que o importante non é o destino, senón todo o que acontece durante a viaxe, valorando as diferentes direccións posibles e apreciando as cores e paisaxes que este ofrece coa certeza de que ningunha exclúe



a outra. Trátase, en resumo, de demostrar a pluralidade contida na palabra poética sen intentar adaptar o campo ficcional á nosa propia realidade e visión da mesma. De igual maneira que se entende un libro de relatos de terror como unha obra en que se reúnen diferentes historias, con personaxes e situacións diferentes, mais cuxo fío condutor e común é o medo, por que non podería acontecer o mesmo no relativo ás sexualidades? A vontade homoxeneizadora actual, como espero transmitir, non resulta casual e cómpre deconstruíla. En resumo, fica claro que o lectorado non-monógamo e plurisexual non nace, faise, e cómpre traballar nesa dirección co obxectivo de facer da lectura, tamén, un ámbito diverso e plural.

## Bibliografía citada

- AMIGO VENTUREIRA, A. (2022): *Biciosas. O la necesidad de queerizar lo queer*, Madrid: Kaotica Libros.
- ARAGUAS, V. (2003): «Os versos frescos 'Para abril e amantes'», *El Correo Gallego*, 3.
- ARAGUAS, V. (2005): «Kiko Neves. Amor e sexo arden nos versos», *El Correo Gallego*, 19.
- BARBOZA, F. (2007): «Los conocimientos previos en la comprensión de la lectura», *Revista Legenda. Nueva Etapa*, vol. XII, 9, 61-67.
- BARTHES, R. (1968): «La mort de l'auteur», *Mantéia*, vol. V, 61-67.
- BLANCHOT, M. (2002 [1955]): *El espacio literario*, Palant, V. e Jinkis, J. (trads.), Madrid: Editora Nacional.
- CALLÓN, C. (2003): «Da sátira ó orgullo. Itinerario homosexual pola Literatura galega», *Revista Das Letras*, 472, 2-7.
- CEBREIRO RÁBADE VILLAR, M. d. (2003): «Dourada medianía no arranque do milenio ou ¿quen teme a nova poesía galega?», *Anuario de Estudios Literarios Galegos: 2001*, 265-276.
- COLL, E. (2020): *Resistencia bisexual*, Madrid: Editorial Melusina.
- CUDER, P. (2003): «Crítica literaria y políticas de género», *Feminismo/s*, 1, 73-86.
- DE LAURETIS, T. (2013<sup>2</sup> [1989]): «Tecnología del género», Bach, A. M. e Routlet, M. (trads.), *Ca la dona*, <[http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf)>, [30/01/2023].
- ECO, U. (1985<sup>2</sup> [1962]): *Obra abierta*, Berdagué, R. (trad.), Barcelona: Planeta de Agostini.
- ECO, U. (1987<sup>2</sup> [1979]): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Pochtar, R. (trad.), Barcelona: Editorial Lumen.
- EGUINOVA, A. E. (2000): «El lector alumno y los textos literarios», *Coleccion Pedagógica Universitaria*, <[http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5735/2/el\\_lector\\_alumno.htm](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5735/2/el_lector_alumno.htm)>, [30/01/2023].
- FOUCAULT, M. (1969): «Qu'est ce qu'un auteur?», *Littoral*, 9, 3-32.
- FUSS, D. (1991): «Inside/Out» en Fuss, D. (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1-10.
- GOLUBOV, N. (2015): «Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista», *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. VII, 16, 29-48.
- IGARTUA PEROSANZ, J. J. (2011): «Mejor convencer entreteniéndolo: comunicación para la salud y persuasión narrativa», *Revista de*

- Comunicación y Salud*, vol. I, 1, 69-83.
- KAMUF, P. (1999): «Escribir como mujer», en Fe, M. (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, Joysmith, C. (trad.), México: Fondo de Cultura Económica/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 204-227.
- KERMODE, F. (1998): «El control institucional de la interpretación» en Sullà, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, 91-112
- MALLARMÉ, S. (1945): *Œuvres complètes*, Paris: Éditions Gallimard.
- MENDOZAFILLOLA, A. (2001): *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. e Torras Francés, M. (2015): «A manera de presentación. Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador», *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. VII, 16, 15-27.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. (2019): «Qué es una autora o qué no es un autor» en Pérez Fontdevila, A. e Torras Francés, M. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 25-59.
- PUCHE GUTIÉRREZ, T. (2011): «Escribir el silencio, silenciar la escritura. Notas sobre una poética vanguardista de la ausencia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 569-581.
- QUEIZÁN, M. X. (1989): *Evidencias*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- R. R., V. (2003): «Para abril e amantes', novo poemario de Francisco Álvarez», *Faro de Vigo*, 30.
- REQUEIXO, A. (2011): «Espida voz» en Requeixo, A. (ed.), *Criticalia*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 153.
- RICH, A. (1996) [1980]: «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». Rivera Garretas, M. M. (trad.), *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, 10, 15-45.
- RICŒUR, P. (2006) [1986]: «La vida: un relato en busca de narrador», Pastoriza Rozas, J. L. (trad.), *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 25, 2, 9-22.
- ROMERO, M. (2005): «Centoonce. Poética das horas», *Faro de Vigo*, 143, 4.
- ROSSO, N. (2009): «La monogamia como pre-definitoria del amor; el poli-amor como estrategia política», <<https://archive.org/stream/LaMonogamiaComoPre-definitoriaDelAmorEIPoli-amorComoEstrategia/EIPoli-amorComoEstrategiaPoltica#mode/2up>>, [30/01/2023].
- SEDGWICK, E. K. (2002): «A(queer) y ahora» en Mérida Jiménez, R. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Editorial Icaria, 29-54.
- SUÁREZ BRIONES, B. (2003): *Sexualidades: teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- TALENS, J. (2000): *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid: Cátedra.
- VASALLO, B. (2018): *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, Madrid: La Oveja Roja.