

LENGUA Y LITERATURA GALLEGAS

Verónica Martínez Delgado: unha poeta do século XXI nas marxes do sistema

Verónica Martínez Delgado: a 21st Century Poet on the Margins of the System

LIDIA GLADYS CAGIAO CONDE

(UNED – C. A. A Coruña)
jazz3334@hotmail.com

Recibido: diciembre de 2016. Aceptado: febrero de 2017

Resumo: Unha fonda biografía nos aproximará das orixes da poeta Verónica Martínez: a súa nenez, a paisaxe galega, as persoas e os motivos que a empurraron a escribir dende ben nova, a súa participación en concursos literarios, etc. Poñerase de relevo a importancia que a arte terá na súa vida e na súa obra, ben como o seu estilo, as súas influencias literarias máis destacábeis ou a marxinación que sofre da parte do sistema e que despois ela acrecenta de maneira voluntaria e rebelde. Nunha segunda parte analízanse as súas obras individuais, obras onde a poeta segue unha clara evolución, mudando a súa maneira de escribir e de expresarse. Así, de 2012 en diante, a poeta tórnase máis directa e combativa na súa loita e denuncia e pasará a escribir as obras, que son integramente súas, en portugués padrón (estándar).

Palabras chave: Verónica Martínez, poeta, arte, marxinación, denuncia, portugués estándar.

Abstract: A profound biography will approach us to Verónica Martínez's origins: her childhood, the Galician landscape and people as well as the reasons which drove her to write since she was very young, her participation in literary competitions, etc. I will indicate the vital importance that art has had in her life, her work and in her style. I will also indicate her more important literary influences or the marginalization that she suffers by the system and then she increases voluntarily and rebel. In the second part I'll analyze her individual works, where the poet follows a clear evolution, changing the way she writes and the way she expresses herself. From 2012 on, the poet becomes more combative in her fight and protest and she will write in standard Portuguese.

Key words: Verónica Martínez, poet, art, marginalization, protest, standard Portuguese

1. BIOGRAFÍA

Verónica Martínez Delgado naceu na Frouxeira (Valdoviño), no ano 1976. Esta terra, caracterizada polos seus infinitos areais e polas súas indómitas maruxías, vai ter unha fonda repercusión na obra da escritora. Para ela, a paisaxe galega significa a vida, o mesmo ar que se respira. Son espazos, en palabras do antropólogo Marc Augé (2000: 62), «donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen...». Espazos, en definitiva, para o cruzamento, para a relación, para a complicidade na linguaxe, para a comunidade; espazos practicados onde saber vivir, que describen a paisaxe da existencia cotiá, sucado por actores e transitados pola palabra.

Verónica é filla de andaluza e de galego. Na súa casa falábase en castelán, por influencia da presión franquista e tamén por respecto a súa nai, que nos primeiros anos non entendía completamente a lingua galega. Así, a lingua galega foi, na súa primeira infancia, a lingua dos enfados do seu pai. O papel da nai foi moi importante, ela comprendeu de seguida que a súa familia tiña unha lingua e unha cultura propia que había que apoiar. Desta maneira, desde os 14 anos, Verónica fala exclusivamente en galego.

Desde a súa infancia a escritora mostrou claras inquedanzas artísticas. Adoraba a música e a danza, paixóns que se viron frustradas por diferentes razóns. Devoraba libros en calquera lugar, incluso ás agochadas e pola noite, cunha luz diminuta debaixo das mantas. Tamén se sentía atraída pola arte en xeral, especialmente polas artes plásticas e xa se iniciara na escrita arredor dos dez anos.

Soñaba en silencio todo o día, devoraba libros para me afastar do pequeno mundo que me asfixiaba, e comecei a necesitar expresarme, a denunciar o vivido e observado, a rexistrar os meus pensamentos. Desta forma, iniciéime na escrita con apenas catorce anos, como unha necesidade que, agardo, me acompañe toda a vida.

A pequena Verónica desexaba ser de maior profesora profesionalmente e escritora como parte do seu ocio, xusto o que é na actualidade. Estas posicións son privilexiadas para fomentar o uso da lingua galega, para ser modelo e para traballar activamente na loita pola normalización lingüística.

Con tan só catorce anos consegue gañar un par de premios de intercentros a nivel de Narón. A bibliotecaria deste centro, Macamen Bar Cendón, que era moi activa naquela altura, convidouna a participar na revista da biblioteca e tamén nalgún encontro de novos escritores. Macamen coñecía as inquedanzas e as necesidades da xove Verónica e non dubidou en animala, en recomendarlle libros, autores e achegala, en definitiva, aos movementos literarios do momento.

No momento que Macamen soubo que Verónica marchaba a estudar a Santiago de Compostela, díxolle que se tiña que poñer en contacto con xente que estaba a escribir en Compostela, por exemplo con Paula Carballeira ou con Rafa Villar. A través dela púxose en contacto con este último, que daquela estaba en contacto cun grupo de xente coma Eduardo Estévez, Paco Souto, Marta da Costa, Yolanda Castaño, Emma Pedreira e a propia Verónica, entre outros. Así, formaron un grupo mozo e modesto que acudía a recitais e que empezou a crear

as *Letras de Cal* ou os *Cadernos do dragón*. Verónica comezou a participar e a publicar con eles (con só 24 anos) o seu primeiro libro, despois de gañar o accésit do Premio de poesía *Letras de Cal*. Para a escritora foi un tempo realmente valioso, no que ademais de coñecerlos a todos, tivo a oportunidade de recitar, de partillar vivencias e mesmo de ler libros inéditos dos seus compañeiros.

En verbas do autor Rafa Villar (2008):

O Batallón Literario da Costa da Morte é un batallón para a paz e non para a guerra, pero a nosa paz non é deste mundo. A nosa paz é ese lema con que nos ollamos os uns aos outros e nos convencemos de ir máis alá, porque continúa a acción directa. Cada un, cada unha, desde o bordo dos nosos límites, tentamos falar coa nosa voz -non con voces impostadas- e non co empeño de deixar a nosa voz en cada recital, en cada publicación, en cada encontro, senón coa certeza de que con ela, co seu berrar, deamos na memoria esquecida das xentes; e recobremos para nós as súas voces, da poesía nas súas mans e nos seus corazóns.

Neste tempo a autora estudou Historia da Arte, algo moi coherente se temos en conta todas as súas inclinacións artísticas. Nunha época en que aínda se cría que se estudabas *unha carreira con saída* terminarías atopando un traballo digno e acorde os teus estudos, Verónica decidiu arriscar e facer a súa escolla co corazón. Contou co apoio dos seus pais, que aínda que preferían outra carreira, souberon respectar a decisión da súa filla. Estivo tamén fortemente influenciada por un profesor da EXB que poñía tanta paixón e entusiasmo nas súas aulas, nas súas explicacións e diapositivas, que soubo contaxiar a escritora.

Após rematar os seus estudos decide marchar a Madrid na procura de independencia, liberdade e, sobre todo, para facer un currículo laboral valioso co que poder voltar a Galicia canto antes. Sempre tivo moi claro que o seu desexo era voltar, incluso antes de partir. Madrid non era o seu sitio, só era una oportunidade para medrar, aprender, e escapar da precariedade que se vivía e que se continúa a vivir en Galicia.

Os plans saénlle ben e remata traballando na Galería Sargadelos, que se converteu na súa pequena Galicia particular. Alí, Inés Canosa facilítalle o contacto co Grupo Bilbao. Este grupo débese considerar coma un movemento que serveu de plataforma para sustentar e promover a carreira literaria en galego dos seus membros máis xoves, sendo una verdadeira referencia para aqueles que, dende fora da súa terra, tentaban escribir en galego. No Grupo Bilbao xuntáronse, a lo menos, tres xeracións: a de Borabó e Alexandre Finisterre, que viviron a Guerra Civil española, a de Fermín Bouza e Vicente Aragua, rebeldes despois do célebre Maio do 68 francés, e a de Xavier Frías ou Jose Galán, que viviron a caída do franquismo e a transición. O grupo nace, sen dúbida, xestado pola tertulia da que saíu un libro dedicado á directora da galería onde traballaba Verónica e onde Vivente Araguas presentara o seu *Gato Branco*.

No momento da chegada de Verónica, no grupo estaba Xavier Frías, Vicente Araguas (responsábel do nome do grupo), Rafa Llañez, Luis Luna, Ana Acuña, etc. Foi un ano no que asistía e participaba nas tertulias do grupo e no que

tamén comezou a publicar con eles. Moitos libros coma *Cartapedra*, *Desabitada e sen verdugo* ou *Obra reunida* viron a luz da man de Xavier Frías, Rafa Villar e Luis Luna. A días de hoxe continúa a participar en antoloxías coma membro activa do grupo, estando tamén moi vinculada con Portugal, onde mantén reunións regularmente.

Para a escritora foi unha experiencia inesquecible, que define coma «unha brisa do mar de Valdiviño na cara»¹, xa que na súa chegada a Madrid soamente encontrou xente simple e hostil que a facían sentir estranxeira e estraña. Grazas ao Grupo Bilbao puido atopar o seu lugar. Neste sentido, hai que ter en conta que a presenza de escritores galegos en Madrid non é un feito illado. A mesma Rosalía de Castro pasou unha tempada na capital, igual que Celso Emilio Ferreiro, Méndez Ferrín ou Manuel Rivas, entre outros. O pilar fundamental do Grupo Bilbao será precisamente ese, dar cabida e apoio mutuo a unha serie de persoas con inquedanzas literarias, que teñen unha lingua coma denominador común, pero que, con todo, non moran na súa terra. Mentres o Grupo Bilbao continúa vivo e activo, o batallón da Costa da Morte (máis informal), onde Verónica ten as súas orixes, foise desfecendo co paso do tempo e a medida que os seus membros se foron facendo maiores. Con todo, é preciso visibilizar e destacar a importancia que tivo o colectivo (M. Louzao 2006: 68):

Este colectivo foi o auténtico motor de difusión da poesía no último lustro da década de noventa. Sobre todo tivo importancia pola grande cantidade de xente que comezou a escribir poesía e pola multitude de recitais que fixeron por toda a comarca e por outras zonas do país. Así mesmo foi importante porque funcionou como espello no que mirarse para moitos outros poetas que decidiron facer recitais, editar libros conxuntos, editar follas voandeiras, etc.

Na actualidade, Verónica traballa como profesora de secundario, ao mesmo tempo que desenvolve a súa paixón coma escritora. Recentemente, concretamente en xaneiro deste ano 2016, conseguiu o título de doutora cum laudem cunha tese sobre Isidro Parga Pondal e a súa comunidade científica, sendo o día da súa lectura o día máis ledado da súa vida.

Un punto fundamental para achegarnos e comprender a obra de Verónica vai ser a súa postura reintegracionista, na liña da súa visión unitaria do idioma. Desde os seus inicios e até *Lusocuria* (2012) escribiu sempre en galego ILG, mais de aquí en diante, todas as obras completamente súas estarán en portugués padrón, aínda que cabe destacar que non é una persoa inflexible neste tema. Verónica explica o motivo da súa escolla citando a Manuel María con que corda totalmente (C. Gómez 2001: 237):

Penso que iste é un camino (publicar e escribir textos redixidos en portugués-galego). Estou máis identificado coa cultura portuguesa que coa cultura española. Galego e portugués son a mesma lingua, con algunha variante.

¹ Comunicación persoal da autora a través de cuestionarios.

Por outra parte, os escritores galegos, aínda que sexan traducidos para español, non serán lidos, mentres que deste xeito teñen unha gran cantidade de lectores potenciais. Verónica matiza que a súa decisión non veu tomada dunha maneira moi consciente. Ela atopábase acabando portugués na escola oficial de idiomas e realmente estaba a pensar en portugués padrón ou en galego internacional, coma dicía Celso Emilio Ferreiro (1992: 152, versión orixinal 1962): «... porque me gusta,/ porque me peta e quero e dame a gaña». A escritora explica que foi una escolla que realizou totalmente libre e porque realmente ela xa se atopaba nas marxes: está fóra das materias da literatura galega, está fóra das subvencións, está fóra das grandes editoras galegas, fóra das convencións, fóra do sistema, etc. Inclusive é una feminista nas marxes, coma ben lle dixo persoalmente Teresa Moure a Verónica. Chegados a este punto, Verónica pode facer a súa escolla porque non ten ningún compromiso con ninguén que lle obrigue a escribir en galego ILG. Coma muller, feminista e poeta, é consciente de que as súas obras teñen un consumo moi minoritario e séntese máis próxima das persoas que agora están escribindo en galego internacional coma Herrero Valeiro. Así, a autora cualifica a súa escolla coma «un compromiso ético e político, unha maior exclusión voluntaria»². Como ela mesma cita: «Se xa estaba nos marxes do sistema, por que non seguir tamén nas marxes da ortografía?»³.

A escolla non foi por restauración histórica, nin por utilidade do mercado, xa que Verónica non considera que haxa mercado, teñen lectores potenciais, mais dubida moito que os seus libros se cheguen a ler en Angola ou en Portugal, alén dunha minoría e duns casos puntuais coma amigos ou coñecidos. A escritora tampouco considera que esta escolla sexa mellor ca outra, é dicir, unha lingua non é mellor ou peor en base o seu número de falantes. Nesta liña, que o portugués se fale en Cabo Verde, Angola, Brasil e Galiza, non é un factor decisivo para que a escritora se achegue ao portugués. Ela achégase por congruencia e por compromiso político, porque non quere achegarse ao Estado español, «un Estado que nega a nosa identidade, que nega a nosa soberanía e que se xacta das touradas, das paellas e do sol»⁴ sen que iso teña nada que ver coa cultura galega nin coa escritora. Como exemplo temos o galego ILG, que cada vez se achega máis e máis á norma española. Por todo isto, tomou a decisión de mudar, xa que ela xa non é a mesma persoa que empezou a escribir con catorce anos, ou que empezou a publicar con vinte e catro. Estamos en novos tempos e necesítanse novas estratexias, novas fórmulas, ademais, a nivel persoal e literario, Verónica estase achegando a persoas que tamén mudaron, ou que xa fixeron a escolla desde o principio, e que practican regularmente a escrita segundo a norma reintegrada. En definitiva, Verónica, ten necesidades radicais, concepto que explica Agnes Heller (1996: 120): «Radicales son las necesidades que reclaman una satisfacción cualitativa. Las necesidades radicales constituyen la diferencia, lo único, lo idiosincrásico de la persona singular y también de las comunidades». É dicir, son aquelas que nacen no ámbito propio do capitalismo e que implican a radical subversión do sistema de vida burgués, aquelas que necesitan trascender o modelo de sociedade baseado na opresión e na explotación.

² Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

³ Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

⁴ Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

2. INFLUENCIAS

A autora reconece que existen unha morea de libros e autores que mudaron o seu xeito de pensar, de actuar, de escribir e até de vivir, e que non só pertencen ao mundo das letras, tamén a ámbitos moi diversos, mais que serven para nutrir o seu pensamento e a súa alma. Un bo exemplo será a vida e a obra da escultora Camille Claudel, que marcou dun xeito especial a Verónica Martínez. Por este motivo, e a través da obra *El abismo de Camille* (2012), voume deter na figura desta magnífica artista, irmá do poeta Paul Claudel e amante do que fora o seu mestre, o escultor Auguste Rodin. En palabras da Verónica Martínez: «Camille Claudel é a artista total, a muller total, a paixón absoluta, o amor verdadeiro. Pregunta na rúa quen é Rodin? Todo o mundo sabe quen é. Case ningún sabe quen é ela»⁵.

O escultor Rodín, que era máis de vinte anos maior ca ela, tivo o seu primeiro encontro con Camille no obradoiro onde ela traballaba (grazas ao apoio do seu pai, o único da familia que sempre creu no seu talento e que lle evitaba os castigos dunha nai que non entendía coma a súa filla podía ter inclinacións tan afastadas do rol convencional que se lle outorgaba ás mulleres da época), quedando totalmente impresionado, non só pola súa beleza, senón tamén pola súa obra. Ao descubrir os seus sexos, descubriu nela unha verdadeira alma xemelga.

Sen que decorrese moito tempo, ofreceulle taballar con el no seu obradoiro, onde sería a única muller entre os seus alumnos. O magnetismo e a atracción que exercía Camille sobre o mestre tornouse evidente rapidamente. O seu rostro, as súas formas, o seu talle, foron aparecendo nas esculturas de Rodín, para escándalo da familia dela.

Ao lado de Rodín, Camille brillaba con luz propia, péselle a quen lle pesar. Foron anos de ampla creación artística por parte da escultora que, con todo, tiña que soportar murmuracións e comentarios desafortunados que poñían dúbida a súa capacidade artística. A sombra do mestre era demasiado alongada e moitos creron máis conveniente pensar que as súas magníficas creacións eran obra de Rodín ou, como mínimo, realizadas coa súa axuda, pese as palabras do mestre que aseguraba que: «Eu enseñeille onde atopar ouro, mais o ouro que atope é propiedade súa».

En xeral, as críticas eran positivas, mais polo feito de ser muller, non recibía encargos, todo o contrario que Rodín que aumentaba en fama e prestixio cada día. Ante isto, Camille sentíase humillada e ensombrecida polo éxito do seu mestre. Ela desexaba e necesitaba demostrar, a ela mesma e aos demais, que era unha gran artista. Así, comezou unha relación tormentosa, na que Rodín maltrataba e menosprezaba a Camille coma muller e coma artista. Pola outra banda, Camille estaba completamente namorada do home ao que tamén odiaba por ter todo o recoñecemento público mentres ela non deixaba de ser unha simple «alumna avantaxada», ou peor, unha simple amante máis.

⁵ Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

No ano 1894 comeza o distanciamento da parella, até chegar á separación definitiva en 1898. Camille era consciente de que Rodín xamais deixaría a Rose, a muller que coñeceu no mesmo ano en que naceu Camille e nai do seu único fillo. Rodín, nin sequera pensou en deixar a Rose cando Camille quedou encinta. En lugar diso, fixo que Camille abortase, enganándoa con falsas promesas de amor.

Camille terminou establecéndose pola súa conta, abandonada de si mesma e padecendo moitas penurias económicas. Así e todo, a este tempo pertence unha das súas obras máis ambiciosas e que mostra o grao de abandono que padecía Camille: *A idade madura*. O grupo escultórico é unha alegoría da súa propia vida composta por tres figuras. Mostra a un home que é literalmente arrastrado por unha anciá que pretende afastalo dunha muller máis nova que se atopa de xeonllos e en actitude suplicante.

Poucos anos despois de abandonar a Rodín remata sendo internada nun psiquiátrico de Montdevergues por orde do seu irmán. O diagnóstico oficial foi manía persecutoria e delirios de grandeza; porén, as cartas da Camille descubertas anos despois da súa morte, mostran unha muller en pleno uso das súas facultades que foi maltratada e manipulada por todo o seu entorno.

A súa nai xamais acudirá a visitala e rexeitará a recomendación dos médicos de regresala ao seu fogar. Falece no ano 1943, en completo abandono, illada e bisbando co fío de voz que lle quedaba nas súas últimas horas o nome do seu irmán Paul. Unha longa penitencia que ela mesma calificou como: «trinta anos de reclusión inxusta», sendo enterrada nunha foxa común. Paradoxalmente, mentres o corpo de Rodín descansa xunto o da súa esposa Rose (coa que se casou despois de 53 anos de relación sen que Camille dese sabido por mor do seu fechamento), a súa obra permanece xunto á da súa amante Camille.

Detéñome na figura desta muller porque a súa vida e a súa obra conforman unha inspiración fundamental para Verónica Martínez Delgado e porque representa o paradigma de todas esas mulleres maltratadas e silenciadas polo patriarcado ao longo da historia. A súa é unha historia marcada pola inxustiza e pola violencia (temas que se converterán nos temas fundamentais da escrita de Verónica Martínez), a historia dunha muller que paga un prezo demasiado alto polo mero feito de tentar facerse un nome nun mundo de homes, por ter talento, por perseguir os seus soños e tentar de conquistar unha liberdade negada para o sexo feminino. A súa vida e o tratamento que lle dou a historia despois de morta, sen dúbida, tería sido moi distinto se houbera nacido home en lugar de muller.

Outros autores que marcaron a vida da escritora, segundo ela mesma afirma, son: Gioconda Belli, Jonh Berger, Elisabeth Smart, Cortázar, Eduardo Galeano, José Luis Peixoto, Saramago, Valter Hugo, Alexandre O'Neill, Sophia de Melo, Carme Blanco, Claudio Rodríguez Fer, Lois Pereiro, Estevo Creus, Olga Novo, Celso Fernández Sanmartín, María do Cebreiro, Teresa Moure, Mario Herrero Valeiro, Xavier Frías, Celso Emilio Ferreiro, etc.

3. ESTILO

Verónica Martínez define a súa poética nas seguintes liñas, recollidas do blog *As escollas electivas*:

O que escribo é ante todo sincero. Falo de mundo oníricos, ferintes, cotiás... Soe tratarse dunha poesía sensorial, emotiva, chea de imaxes, a pintura é unha referencia constante na voz que fala, e de paisaxes vividos e de saliva. Sempre hai un momento, dentro dela, para as obsesións, para o erotismo, para recordar con nostalgia o pasado e o futuro perdido. A emoción vólvese concepto no tacto. É intenso o acercamento á esencia do visible, á mestura entre a dor e o pracer, a paixón sen medida. Xeralmente escribo dun modo moi pouco profesional, cando xa non me resta outro modo de expresarme, e sérveme de catar-se, coma evolución ou involución, pero cara diante, ollando de fronte á luz, a luz devastadora dende a conciencia.

Na escrita da autora o sufrimento ten un papel protagonista. Como ela mesma di, escribe dun xeito catártico e, no seu caso, deixar de escribir sería unha nova extraordinaria. Significaría que é absolutamente feliz e que non hai nada que denunciar no mundo. Porén, a autora sente unha profunda responsabilidade coma poeta, é por iso que escribe poesía onde denuncia algúns dos peores cancos da sociedade actual: o maltrato en case todas as súas tipoloxías e variantes.

Os seus son versos breves, directos, nalgúns casos incluso bruscos, sen grandes artificios ou recursos literarios. Esta é outra das súas críticas, xa que a autora considera que para escribir non é necesario crear historias complexas, cheas de recursos literarios ou de referencias os grandes clásicos. Escribir pode ser máis sinxelo e natural que todo iso e así nolo fai ver.

Cabe destacar tamén as referencias constantes que fai a autora ao mundo do arte. En verbas de Yolanda Castaño, na presentación da *Obra Reunida* de Verónica Martínez:

... referencias míticas, literarias, e sobre todo pictóricas de todo tipo de procedencias: dende Chagal a Antón Patiño, de Pollock ata o barroco español, Dende Van Eyck ata Ensor, de Dalí a Camille Claudel, de Klimt a Eric Duyckraerts, de Baldovinetti á balsa da medusa.

4. OBRA

4.1 *Deshabitada e sen verdugo*

En *Desabitada e sen verdugo* (1996), a voz lírica cae irremediabilmente no maltrato de parella. Nós, coma lectores, non presenciamos directamente ese maltrato, xa que pertence a unha época anterior, mais si que asistimos a escenas exemplificadoras da man dos recordos e reflexións que nos ofrece a voz lírica.

No momento que comeza a obra, a voz lírica xa está liberada da presenza do «lobo», que é coma a autora denomina o maltratador. Con todo, a protago-

nista, en lugar de se sentir liberada, encóntrase completamente perdida sen o seu verdugo particular. É unha perigosa dependencia emocional con que teñen que loitar moitas mulleres que sofren este tipo de maltrato.

O inicio da obra é moi esclarecedor e marca un claro antes e despois na relación, é dicir, o verdugo non sempre foi verdugo, ou polo menos non se mostrou como tal (V. Martínez 2013: 64): «Esquecíches o teu rol de amante.../e trocáchelo polo de verdugo».

Pódense apreciar tamén fortes paralelismos entre a vida anterior da voz lírica, cando o maltratador aínda estaba presente, e despois da súa desaparición (V. Martínez 2013: 66 e 68): «O vómito frío/ acudíame cada amencer./ Sobreposta do golpe./ o enigma indescifrado/ era como botar as mantas de riba...» (con él) e «Despois do almorzo/ preguntábame de que xeito/ podería baixar os chanzos/ se non estabas ti» (sen él).

Neste punto vemos coma o nome da obra é absolutamente pertinente xa que a voz lírica, sen a presenza do maltrato, séntese, sorprendentemente para o lector, completamente «deshabitada». Nos versos que seguen, a voz lírica confesa que (V. Martínez 2013: 70): «Doe enfrontarse/ á luz do día./ cando tes os ollos pechados/ polo medo da noite». Así, a noite representará toda a dor e o sufrimento pasado que a condiciona para vivir o presente e o futuro, que sería esa «luz do día». Como consecuencia desa dor, séntese totalmente derrotada, unha derrota tan contundente coma un «navío que encalla nun mar disecado».

Con todo, a pesar de toda esa dor que estará omnipresente en toda a obra, a voz lírica desexa e necesita ao seu maltratador (V. Martínez 2013: 74): «Preciso aloumiñar a túa testa/ no meu colo... arrolarme coas verbas do meu conto/ ata que regrese o neno que fuches».

A protagonista precisa crer nas súas propias mentiras, nos seus propios contos, coma se fose unha nena chea de inocencia, convencida de que o imposible ou irreal pode volverse tanxible. Ela precisa crer, dun xeito tan maternal coma iluso, que o maltratador pode recuperar a pureza e a bondade da súa nenez.

Son moi destacables e innovadores versos coma (V. Martínez 2013: 80): «Nutrirse do seme primixenio/ non do alimento materno...». Estes versos, máis unha vez, son unha boa mostra da dependencia extrema que sente a voz lírica por un home do que ela mesma se expresa da seguinte maneira «nin tan sequera/ me abrazabas coas palabras». É dicir, un home cruel que a maltrataba física e psicolóxicamente ata anulala e do que non se podía esperar ningún xesto ou palabra de cariño, por moito que ela o desesaxe ou o necesitase (V. Martínez 2013: 90): «Posuías as palabras necesarias/ pero endexamais quixeches pronuncialas».

Volven os contrastes entre pasado e presente en versos coma (V. Martínez 2013: 94): «Deixei que me trabaras/ nas mamilas. / Facíasme tanto dano/ que me arrincaches / a dor primixenia... Observar cada ferida da carne, / cada marca, que ole amargamente a ti».

Pese a todo, a voz lírica non consegue esquecerse do seu maltratador, algo que se evidencia nos seguintes versos co emprego do paralelismo e do asíndeto, que serven para crear sensación de acumulación e precipitación e que reforzan esa idea de dependencia e obsesión (V. Martínez 2013: 98): «Verte en cada escena, / en todas as paisaxes, / en cada estraño. / Verte no silencio da memoria, / nos soños, mesmo na escuridade. Verte aínda de lonxe. / Verte e chamarte a cada instante / coa miopía do recordo». Este último verso é moi significativo xa que con él a voz lírica está a recoñecer que o paso do tempo faille ter unha visión pouco realista do acontecido. Estas ideas repítense en (V. Martínez 2013: 104): «Na morneza das mantas / sentía o teu corpo tras do meu. / Imposible que me deixaras... / Espertei un pouco, busqueite / e o baleiro da soidade / fixo da cama a máis inmensa paisaxe».

Poden apreciarse tamén referenzas á mitoloxía e ao arte, algo moi frecuente na obra da autora por mor das súas inqedanzas e da súa profesión (V. Martínez 2013: 100): «Dánae pasiva / espera a que Xúpiter a posúa. / Contaba coa túa chuvia dourada, / e segura, deixei que me preñaras». Concretamente nestes versos faise referencias ao mito de Dánae, filla do rei Acrisio e de Eurídice. Acrisio recibiu un oráculo que asegura que o fillo da súa filla o mataría e, por iso, decidiu encerrar a súa filla nunha cámara subterránea cun gardián permanente. Finalmente, o oráculo cumpriuse igualmente: Zeus entrou na cámara en forma de chuvia dourada e preñou a Dánae.

Nos últimos versos a dependencia e a obsesión da voz lírica chega ao seu momento cúspide. Aínda sabendo que o único desenlace posible é o fracaso ela aférrase a él (V. Martínez 2013: 110 e 112): «Desexarte obsesivamente / e saber que o único / final / posible é o fracaso... agárrome ao verbo fracasar / como última esperanza».

4.2 *Desterrada do meu corpo*

A obra *Desterrada do meu corpo* (2000) foi integramente escrita coincidindo coa etapa na que a autora viviu en Madrid. Na obra descríbese un exilio tanto físico coma psíquico que leva implícito que a voz lírica se atope privada das súas características propias. Tamén se describe a desidealización das relacións de parella e como comeza a liberación a través da erótica e do sexo.

A poeta chegou a Madrid e a xente que se foi encontrando facíana sentir estranxeira. Ese non era o seu lugar (V. Martínez 2013: 116): «Lonxe, / tan lonxe / da realidade». A poeta precisaba a súa terra, a súa paisaxe galega, o seu mar de Valdoviño (V. Martínez 2013: 118 e 126): «Aquí non hai / nin un mar / que levar á boca, / a través do que poder fuxir / lonxe desta terra seca [...] por máis quilómetros / que interpoña / non deixo de ver / este mar / afincado en cada parto».

A realidade superou as súas peores expectativas (V. Martínez 2013: 124): «Chorei / davanti de coñecer / o mal / que se avecinaba. / Non podía imaxinar / que ía mudar de pelo a gaivota, / nin que endexamais / volvería a ver / o mar».

A través do paralelismo, a voz lírica mostra coma prefere calquera cousa antes que permanecer nesa terra allea (V. Martínez 2013: 130): «Crávame as unllas / nos antebrazos, / róeme os pés, / calquera dor, / antes de facerme / ficar aquí, / para sempre».

A poeta admite que dende a distancia creou un ideal, esquecendo que se exiliou voluntariamente foi precisamente fuxindo da precariedade que Galicia lle ofrecía. Ana Acuña recolle unhas oportunas palabras de Verónica ao respecto (2014: 115): «Naqueles anos en Madrid, fixérame a idea dunha Galicia ideal, de misivas e de emocións intensas, a través da xente coa que me comunicaba».

O seu regreso a Galicia foi tan desexado coma controvertido, desexaba voltar, mais desexaba facelo á Galicia que ela mesma contruira na súa imaxinación, unha Galicia tan idealizada coma irreal. A poeta volveu á realidade dunha vida onde os amigos, paradoxalmente, semellan estar máis preto de unha, canto máis lonxe te atopas xeográficamente. Seguindo coas palabras recollidas por Acuña (2014: 115): «Neste sentido, o regreso convertiuse nunha experiencia tan complexa e cargada de contradicións, como o fora a partida e a estadía en Madrid». A voz lírica afirma (V. Martínez 2013: 134): «Agora / sei / que Madrid / non existe. / Creaches / este escenario / para min, / cando aínda / me amabas».

4.3 *Cartapedra*

Na obra *Cartapedra* (2008) xa non hai medo, mais proseguen as reminiscencias da dor. Sinalarase o tema da vitimización e coma esta é tamén unha forma de oprimir ao entorno. Para rematar, farase unha reivindicación do dereito das mulleres ao pracer e á erótica feminina. A través do sexo, prodúcese unha necesaria liberación da dor e da opresión para chegar ata a merecida esperanza final.

Tendo isto en conta, na obra atoparemos catro partes ben diferenciadas e introducidas por catro tipos de volcáns: O primeiro tipo será o volcán de escudo que «expulsa cantidades enormes de lava», rica en ferro, pero pobre de material piroclástico. Nesta parte, o medo estará superado, pero a presenza da dor, que é esa lava que se expulsa en grandes cantidades, aínda estará moi presente na voz lírica, ao igual que a presenza da pedra, das rochas, dos muros (sinonimia), que representan a autoprotección necesaria, o «escudo» coma consecuencia de todo o maltrato anterior (V. Martínez 2013: 594, 596 e 602):

Non podo / escribir / nada aínda, / a ninguén. / Non teño / palabras: / só sinto.
/ Non posúo / as palabras / para explicarche / como acariñar / as miñas costas
/ hoxe, / nin como desfacer / as rochas milenarias / que me conforman. / Así
souben / que necesitaba / do xeólogo / que calculase / a idade / das pedras /
antes de dinamitar / os muros de contención.

A segunda parte virá precedida por outro tipo de volcán, o super volcán, «cunha caldeira grande e que potencialmente poden producir devastacións a escala continental e causar mudanzas climáticas globais importantes». Nesta parte tomará protagonismo a vitimización da voz lírica, con poemas tan significativos coma «A tirana» ou «A sufridora máxima» (V. Martínez 2013: 614 e 616):

A pequena quixote / que padecera / as máis ferozes / das torturas / exercía / a ditadura / do sufrimento máximo. / Calquera dor / allea / era medida / co correspondente / coeficiente de minoración, / menosprezada, / asumida / coma debilidade / e repudiada.

Estes versos mostran coma a voz lírica considérase a sufridora por excelencia, coma se goza na autocompaixón e como chega a exercer opresión nos demais, causando tamén graves danos no seu redor, así (V. Martínez 2013: 618): «Ao meu redor / enfermastes / todos / da tiranía do sufrimento. / Como alegar / xaqueca / diante da que fora decapitada / incontables veces?».

En terceiro lugar chegan os conos volcánicos, «que resultan de erupcións que descartan basicamente anacos pequenos de pedras...As súas erupcións son relativamente pequenas e breves». Así, a través do sexo e da erótica, a voz lírica consegue liberarse da dor e da opresión, por iso, agora as erupcións xa son máis pequenas (V. Martínez 2013: 634): «Sen picaraña, / sen martelo, / sen lanterna, / sen espéculo, / só cos dedos / percorriches / cada fractura, / cada falla, / cada linde / levantando / as cicatrices».

En cuarto lugar chegan os estratovolcáns (V. Martínez 2013: 640): «Montañas altas en cono, compostas de fluxos de lava e material expelido. Posúen unha grande estrutura de aparencia case simétrica composta da alternancia de coadas de lava e depósitos piroclásticos que son emitidos a partir dunha cheminea principal». Esta cuarta e derradeira parte comeza cun poema titulado *Plinio, primeiro mártir*. Plinio foi un sabio e tamén o primeiro mártir da ciencia. Tiña baixo o seu mandato a flota romana cando o Vesubio sepultou as cidades de Pompea e Herculano. No seu afán por observar a erupción, acudiu até o lugar e a lava o alcanzou morrendo nese mesmo lugar (V. Martínez 2013: 642): «Vomitiche, / coa miña erupción, / cincocentos millóns / de toneladas de cinza. / Sepultado / por todo o material piroclástico, / ás escuras, / coas cinzas / aínda na boca / imposible / berrar auxilio / e sentiches medo».

A voz lírica, que insiste en autoproclamarse «padecedora máxima», fala con ela mesma e pregúntase coma afrontar a vida sen dor (V. Martínez 2013: 646): «Como facer, / padecedora máxima, / para convivir / agora / con esta vida / baleira de dor, / tan chea da nada?».

Finalmente, a voz lírica alcanza a esperanza. Muda o seu papel e vese con forzas para curar aos demais (V. Martínez 2013: 648): «Vén, / vide todos, / dime, / decídeme a min, / padecedora máxima, / que vos dor, / canto frío sentides / e onde. / Aliviareivos / as xaquecas / coas miñas mans / de xeo / e quentareivos / a gorxa / co alentó da miña lava».

4.4 *Lusocuria*

Sobre *Lusocuria* (2012), Verónica Martínez sinala, nunha entrevista feita o 19 de novembro de 2015 para o xornal *Praza Pública*, que:

A sociedade, os homes e non só, tentarán afastar os meus libros do concepto tradicionalmente asumido de poesía, onde o amor ou o desamor se mostran como unha temática potente, a metáfora como gran recurso, e nunca se aceptarán libros que amosan tan alto, tan claro e directamente. A maiores calquera posicionamento que veña dunha muller vai ser catalogado de «feminismo radical», concepto ao que a sociedade actual nos ten tan afeitas.

Lusocuria, en contraposición as demais obras, está escrita en portugués padrón, algo que xa supón unha novidade e unha ruptura na procura de novos horizontes. É unha obra na que Verónica Martínez se torna máis combativa e máis explícita e pola que foi duramente criticada. Parte da crítica recriminou que a autora mestura o tema da sexualidade co amor, cando na realidade os dous conceptos van irremediabilmente unidos: sen sexo non hai amor.

A obra tenta quebrar coa idea tradicional, romántica e idealizada do amor, que é precisamente a que inunda toda a historia da literatura e a que vimos arrastrando até a actualidade. Así, ao longo de toda a historia da literatura, vemos como a amada é admirada por representar un ideal de beleza física e de virtudes morais, por ser ese anxo de amor capaz de inspirar os mellores e máis profundos sentimentos, sen respetar nin recoñecer o seu dereito e as súas necesidades sexuais, que quedarán reducidas para as amantes ou as mulleres da «mala vida».

Inclusive nos casos nos que tentamos destruír estas ideas preconcebidas e convertemos a muller na voz lírica, na voz que fala nas composicións, cáese irremediabilmente no mesmo erro endémico: situar a muller coma protagonista dun amor que continúa a ser ideal, platónico e polo tanto irreal. Pola contra, o que fai Verónica Martínez é reivindicar e verbalizar o dereito de que a voz lírica da súa obra ocupe o lugar lóxico que lle corresponde a toda muller: amar, ser amada e ter vida unha vida sexual plena coa persoa amada (V. Martínez 2012: 5 e 10):

A despeito do vivido / permitimos / amar-nos como deuses pagãos, / foder como eles, / sem considerar / que o fin pode acontecer, / violando as ordes tácitas / que nos impedem sonhar./ Diz-me: / -solta-te, / libera-te; / apenas uma sugestão / mas solto-me / das suas mãos / e da sua boca / enquanto brinco em seu sexo / e me libero / de todo convencionalismo / e clamo incontinente, / unificando / todos os gritos que aplaquei.

A poeta reivindica tamén a necesidade de que a literatura mostre a realidade da vida, a realidade das mulleres que compatibilizan todas as facetas e tarefas da súa vida. Pódese ser esposa, amante, profesional, amiga, filla, nai, etc., sen que se teña ou se deba renunciar a nada. Todo cabe na mesma persoa. Ademais, a maternidade non será o soño último de toda muller, nin polo feito de ser nai haberá que deixar de lado ou silenciar a sexualidade que toda muller leva dentro (V. Martínez 2012: 62): «Nos bolsos / da mala / preservativos, / uma chupeta, /

fitas, / pensos, / analgésicos, / tranquilizantes, / e uma caderneta / com a lista de compras, / um poema / e decretos educacionais».

4.5 *Obra reunida*

Cando Verónica Martínez recibe a proposta da editorial *Amargord* de facer unha *Obra completa*, séntese profundamente abraiada, mais tamén incómoda, xa que ese título é máis axeitado para dar nome ás obras de autores xa falecidos. A Verónica sentía que despois dunha obra *completa* se fechaba a porta a continuar ca escrita; algo ao que a xove autora non pretendía renunciar. Ela desexaba e necesitaba continuar a crear. Así, a autora aceptou, mais pediu que o nome fose mudado, nacendo deste modo a oportuna *Obra reunida* (2013). Sen dúbida, é unha obra absolutamente pertinente xa que fecha unha primeira etapa da escritora para dar comezo a outra. É coma un renacer literario, deixando atrás certos tempos e temas, pero tomándoos coma base sólida para medrar e avanzar nun evidente continuo creativo.

A xestación desta *Obra reunida* foi un proceso lento e laborioso. Cómpre ter en conta que na obra recóllense textos manuscritos e inéditos (até ese momento), de cando a autora mal tiña dezaioito anos. A maxia xerada polo reencontro da autora, desde a súa madurez e coa distancia que marca o paso do tempo, coa súa obra de adolescencia *Había tantos homes lilas* foi moi especial.

A pertinencia da obra tamén cobra sentido se atendemos ao silencio literario da autora entre os anos 2008-2012. A obra vai do temor inicial até a esperanza, tendo coma denominador común esa dor tan presente en todas as obras. É, xa que logo, unha evolución positiva onde se superan os medos xurdidos de temas tan duros coma a violencia exercida contra as mulleres nos diferentes ámbitos (social, familiar, sexual, etc.). Ademais das obras xa comentadas até aquí, a *Obra reunida* recollerá a maiores: *Había tantos homes lilas* (1994), *O ladrón de almas* (2002), *Cara un solpor de gatos* (2004) e *Refuxio* (2006).

En *Había tantos homes lilas* abórdase o tema do maltrato intrafamiliar, o medo a padecer dor, tanto física coma psíquica, e o medo a sentir medo. A voz lírica desta obra narrará tormentos que se converterán en verdadeiros traumas que se arrastrarán ao futuro. Así, eses homes lilas pendurados da parede do cuarto virán a representar toda a represión e as cadeas que tentan roubarlle a inocencia á voz que fala (V. Martínez 2013: 16): «Penetraba cada noite / no ritual do meu cuarto / e sabía, sen querelo, / que me agardaba alí / un mundo violeta, / un mundo de violencia».

A través do *Ladrón de almas* móstrase coma se pode amar a dor, esa atracción por pender dun fío e que te coloquen sempre na beira do barranco (V. Martínez 2013: 278): «Sinto / tal apego polo sufrimento / que digo roubar / onde debería dicir entregar / e digo ladrón / onde debería dicir amado / e digo alma / por non dicir vida». A voz poética boicotea a súa relación, está convencida de que non é merecedora do amor do seu amado (V. Martínez 2013: 282): «O último día / pediume / que lle quitara o ese / ao segundo a. / Quería que lle

chamase / ladrón de alma. / «Roubábache só a túa, / non te enganes»- / díxome e marchao / para sempre».

En *Cara un solpor de gatos*, volve a dor, a dor inmensa pola perda dun fillo dende a perspectiva única da muller (V. Martínez 2013: 292): «Viviamos / o neno abortado, / o teu recordó / e eu». A obra céntrase nun espazo interior: a casa. Esa casa que semella unha caixa, onde se respira incomunicación, tristura, illamento (V. Martínez 2013: 284): «Persianas de silencio, / fiestras que dan a patios escuros / ou pinturas de paisaxes con miasmas. / Portas que só pechan».

Finalmente, no *Refuxio* haberá unha necesidade imperiosa de sacar á luz as inxustizas, tanto do maltrato en si mesmo coma do maltrato social, xerado por ese silencio que nos converte a todos en cómplices. Así, o tema do maltrato é un verdadeiro tabú, non falamos del, e se o tentamos facer non estará ben visto. Ante isto, a poeta sentirá a necesidade de sinalar aos culpables desta situación. A responsabilidade é, en primeiro término, do maltratador, pero tamén da sociedade que observa impasible e do poder ao que non lle interesa construír ferramentas eficaces para erradicar o maltrato e a opresión feminina (V. Martínez 2013: 552, 554 e 560):

Que doe máis? / Unha labazada inmensa / na que che escinta / o ollo / e vibra / a vea, / presaxio / de derrames malvas? / Que doe máis? / Recoñecer / que vas ter / que mentir / avergoñada e medorenta, / absurda, / inventando / desculpas increíbles / por alguén / que só merece / que lle serren as mans? Que doe máis? / A ollada cpm pasiva, / da persoa á que lle minto, / arredrada, / tomando distancia / para que non lle salpiquen / as atrocidades? / A dor / máis íntima / e profunda / sodes / todos vós, / cómplices, / que me ollades / cunha mestura / de com paixon e rexeitamento, / seguros de ser, / máis puros e máis limpos ca min.

4.6 *Ode à Madison Ivy e outras coisas de meter*

Ode à Madison Ivy e outras coisas de meter (2014) é una obra tan incómoda coma necesaria. Incómoda e necesaria nun tempo onde o lastre do machismo continúa a empozalo todo, unhas veces de maneira sibilina e outras con vil descaro. No primeiro caso non nos decatamos porque a sociedade vive anestesiada, nun estado de semi-inconsciencia inducida onde ninguén (ou case ninguén) reflicte acerca da conveniencia ou non de determinadas actitudes; e no segundo caso, porque é o patriarcado o que marca o compás desde hai séculos sen trocarmos a conduta pasiva pola loita e a denuncia.

Neste contexto, a obra critica claramente o consumo da pornografía comercial, onde se obxectualiza a muller en beneficio do patriarcado. Neste caso, a muller obxectualizada é Madison Ivy, actriz porno na realidade, á que se lle dedica a ode. Nela, a voz poética arrebatada aos homes un espazo que se supón de propiedade masculina. Ao mesmo tempo, faise unha denuncia de coma o cine para adultos foxe dos canons da arte para abrazar os desexos perversos do patriarcado. Desta maneira, a pornografía convértese na alegoría perfecta do papel que a sociedade lle outorga á muller.

Xa o prólogo de Susana Sánchez Arins serve para nos poñer en situación a través dun filme aparentemente inofensivo: *Alien* do director Ridley Scott. Un filme de ficción científica, con protagonista feminina e antagonista monstruoso. A escena escollida pertence ao final do filme, cando xa fican sós na nave a muller, un gato e mais o alien. Xa non hai homes, todos están mortos e ela debe fuxir se quere sobrevivir. De súbito, a mullerponse nerviosa e quita o traxe galáctico para poñer outro. A súa tensión traspasa a pantalla do televisor, todos trememos pola posibel entrada na escena do alien, porén, o que se nos ofrece é un plano da subtenente en roupa interior algo, como di Susana Sánchez Arins no prólogo desta obra «indispensábel no momento culminante dun filme de terror» mais «só uma olhada masculina escolheria ese contrapicado».

Así pois, a voz poética da obra usurpa unha esfera creada por e para o disfrute dos homes, mais faino con medos e cunha loita interna que será unha constante na obra (V. Martínez 2014: 31): «Gosto de ti/ mas afasto-me./ O lugar/ que creio ocupar/ na sociedade hipócrita/ e os preconceitos todos/ impedem-me/ olhar-te./ com o desejo...».

Poden atoparse tamén alusións á estética das mulleres na pornografía, así a voz poética loita con ela mesma e dise (V. Martínez 2014: 34): «Não posso/ gostar/ de ti,/ postiça,/ irreal,/ cibernética,/ maquilhada!».

Ao mesmo tempo, refírese a Madison coma «barbie recauchutada» e voltan máis ideas preconcebidas coas que as mulleres son educadas nesta sociedade (V. Martínez 2014:34):«Devo excitar-me/ com o políticamente correto:/ con ele tao so...».

A voz poética non so está a usurpar una esfera supostamente masculina, senón que acaba renegando da súa propia conduta, conduta que non dista moito da dos homes. Eles procuran na pornografía mulleres irreais e artificiais, vestidas de enfermeiras, de meniñas ou de secretarias, e ela vese atraída xusto por iso. A única diferenza é que ela vive a situación con sentimento de culpa: «o consumo de pornografía não é feminista!!!» di, a sabendas de que as mulleres reais teñen: celulite, estrías, gorduras, traseiros grandes, peitos pequenos, etc. Características todas estas totalmente ao marxe da maioría deste tipo de filmes.

Proseguen os reproches, esta vez á propia Madison, a «perfeita/ atriz porno» que «finge como ninguém» e atura «felações intermináveis, sémen na boca e até dentro don olhos» e sentencia «não podes, não deves/, gostar disso». Seguidamente xorde un novo sentimento nesta espiral, cando a voz lírica se mostra totalmente fóra de control 43-44): «Procuro / Madison Ivy... / mais de quatro vezes / por dia./ Engulo / com fome e prazer / quaisquer imagen.../ desde que / esteja / a Madison».

A través, por exemplo, do asíndeto «nervosa,/ culpável,/ insaciável» a autora transmítenos toda esa ansiedade. Alén diso, a obsesión semella disfrazarse de fidelidade (V. Martínez 2014: 48 e 50): «só te procuro a ti,... / no meu desejo / exclusivo / por ti / ele chega / com vontade / mas transo contigo... / através do seu corpo. / Leal / ao nosso segredo».

Neste punto ábrese outra vía, xa que a fidelidade é un concepto aínda vinculado moito máis coas mulleres. A día de hoxe, continúa a ser vista como máis normal a infidelidade masculina cá feminina. De aí que a voz lírica busque xerar un vínculo intenso con Madison, até o punto de querer serlle fiel, porque non se sente libre para poder desfrutar plenamente do seu corpo. Desde o segredo, séntese moito máis ligada ao Madison que ao seu home, mais atópase presa das ideas preconcebidas: unha muller non pode ver pornografía e moito menos desfrutar con ela.

4.7 *A outra voz*

A temática do poemario *A outra voz* (2015) aborda o tema da violencia obstétrica e xinecolóxica. Temas que, coma cita Verónica Martínez na mesma entrevista que citei máis arriba, son «silenciados, semidescoñecidos e minimizados, como case todos os problemas que afectan ás mulleres en exclusiva. É outra variante máis da violencia machista.»

A través dos poemas que conforman a obra imos achegándonos e sentindo na nosa propia pel a rudeza, a dureza e a deshumanización médica nunha realidade aínda hoxe silenciada. Os diferentes poemas retratan perfectamente a frialdade e a mecanización de escenas cotiás para mulleres que alguna vez se someteron a este tipo de exploracións. É imposible non sentir rexeitamento e indignación desde o inicio, mais educánnos para padecer e calar (V. Martínez 2015: 11):

Tómbese boca arriba, o cu sobre a padiola. / Os pés en cada estribo. Non saque os calcetíns. / Abra ben as pernas. Pecho os ollos e fuxo. O cu sobre a prata forma, {prepárome para a exploración. / Senta na banquetta, mentres apunta para min co fluorescente. / O cu á altura do meu pescozo, solicita á residente. / Asaltante anónimo, non me recoñezo nos seus epítetos. / Lubricante para o espéculo, reclama á enfermeira. Ate o final, nun só xesto frío e duro, beliscando pel e carne. Arrastrando {os aneis que ceden. / A carne esgaza, no berro estéril...

A obra describe as diferentes exploracións, que a voz lírica e o lector perciben coma agresións e violacións dos dereitos fundamentais, ás que se ten que someter a protagonista, dende que queda embarazada ata que, no seu caso, ten que parir un fillo morto. Recollendo máis palabras da entrevista de Verónica Martínez para o xornal *Praza Pública*:

Non sempre, pero en demasiados casos e abondaría con un, as exploracións xinecolóxicas convértense en verdadeiras violacións. As causas do maltrato é a mala educación patriarcal en sentido amplo e moitas outras que poida se non escapen. Educásenos para ter medo aos/as médicos/as e ás consecuencias dos seus actos, nunca para cuestionar a súa praxe profesional. A maiores, ás mulleres compélesenos directa e indirectamente a calar porque ao final son *cousas de mulleres* e esas non lle importan a ninguén. E nin tan sequera temos o noso propio Nü Shu, ese idioma das mulleres, como as mulleres chinas tiveron durante séculos, para poder expresarnos con liberdade.

O poemario describe sen filtros, nin metáforas, unha realidade cruel coas mulleres. Sería minimizar o problema e acrecentar a inxustiza facelo doutro

modo e así o declara na mencionada entrevista: «Non hai metáforas nin recursos poéticos cando un xinecólogo che introduce en menos de dous segundos un espéculo ata o útero, sen lubricante, sen pedir permiso, sen preguntarche o teu nome nin dicirche o seu, o extrae con manchas de sangue e aínda te increpa, que non te laies, que non che pode doer, como se o que sentimos as mulleres non nos pertencese. Se eles/as non teñen un mínimo tacto e coidado, nós non temos razón algunha para reaccionarmos con comprensión cara ao dano que nos fan. Como muller, o padecemento persoal é enorme e, en consecuencia, cómpre manifestalo de forma contundente.

A todo isto súmase que a muller do libro ten que enfrontarse á dor de ter que parir o seu fillo morto, ou como din os médicos «os restos», porque nin sequera no vocabulario empregado no protocolo hai un vestixio de humanidade (V. Martínez 2015: 18, 25 e 26):

A pregunta que agardaba presa nos beizos, eslúese trala resposta. / A morte anunciada como resultado dun cálculo probabilístico, / como se o meu ventre deberá agardar a expulsión dunha cifra. / Máis cando é que os números morren? / Entra el, país ambos dun resto, da porción rexiitable do desexo, os azos, / da parte de min (ela) que fica estéril, / da parte de min (el) que abraza o cambio cun bico... / A orde explícita é expulsar os restos. / Enfermeiras vixían a cuña sen quedar satisfeitas. Sangue, coágulos, / loquios, pel... Frustrada, indago entre ese mesmos restos. / [...] e nas paredes a palabra legrado... / [...] Limpo, sen máis mácula que a da propia morte. / Brazos, pernas, dedos, dedas... / Deitado, indefenso, encollido, morto. / Cuña, berce, furna.

Após esta traumática experiencia a muller refúxiase no sexo coma recurso para limpar o seu mancado e magoado corpo, nun intento de recuperar o que por dereito é dela (V. Martínez 2015: 32): «Necesito que me lambas / e me quites o cheeiro a hospital. / Necesio que me biques por todo o corpo / e me absorbas a oxitocina aínda presente. / Necesito cheirarte, saborearte e mirarte / para borrar do cerebro ao noso fillo morto, o sangue...».

A voz lírica ten que continuar a súa vida coma se nada acontecese, mais todo lle recorda ao seu fillo morto: múltiples cancelacións das citas médicas a que xa non é preciso acudir, libros de gravidez, cremas das estrías, mamilas, bragas e suxeitadores de preñada, etc. Por moito que procure ocultar estes outros *restos*, o recordo do seu fillo morto acúdelle a cada noite nas lembranzas, mentres que polo día soña en voz alta «con que pode que ao neno lle apeteza facer baile tradicional, esquecendo que abortei semanas atrás».

5. CONCLUSIÓNS

Neste punto, pódese afirmar que a poeta Verónica Martínez ten dúas etapas ben diferenciadas na súa escrita, mais lonxe de atoparse illadas, forman un claro continuo creativo. Así, a primeira etapa irá desde *Había tantos homes lilas* (1994) até *Cartapedra* (2008). Nesta primeira viaxe, a dor será a nosa compañeira fiel, porén, a voz lírica experimentará unha evolución que irá do medo

inicial até chegar á merecida esperanza final. Serán precisamente estas dúas obras as que abran e fechen a pertinente *Obra reunida* (2013).

A segunda etapa comezará da man de *Lusocuria*, no ano 2012, cunha Verónica que xa non era a mesma que cando se iniciou na escrita ou cando comezou a publicar con 24 anos. Esta obra supón un claro punto de inflexión: a autora muda totalmente a súa maneira de escribir, tanto no contido, coma nas formas. Deixa nun lado as insinuacións e o hermetismo que caracteriza a primeira etapa, para tornarse moito máis directa, explícita e combativa en temas silenciados, tanto na sociedade coma na poesía tradicional, como a obxectualización das mulleres na pornografía, o desexo feminino, a violencia obstétrica, etc. Desde *Lusocuria* en diante, tamén muda a ortografía, pasando do galego ILG que atopamos na primeira etapa, ao portugués padrón nas obras que son exclusivamente da autora. Esta escolla foi a resposta da autora ante tanta marxinação e abandono por parte do sistema. Ela decide afastarse do Estado español dunha maneira totalmente libre, coherente na liña da súa visión unitaria do idioma e rebelde cun sistema con que non se identifica e que a empurra cara o illamento e cara as marxés.

Os temas que Verónica Martínez aborda na súa poesía son un verdadeiro espello da súa alma. Así, ela escribe sobre todo o que a preocupa e a manca, aceptando plenamente o compromiso que, segundo ela, teñen todos os escritores coa sociedade: «Xa que temos voz, un pequeno lugar, considero que deberíamos aproveitalo e falar do que nos doe, do que nos preocupa e do que deberíamos mudar. Se o que escribo apenas entretén, se cadra non é literatura»⁶. A autora fala de maltrato en todas as súas formas e variantes porque «padecino en min propia e tendo que velo nos máis»⁷.

A súa escrita nace dun xeito catárquico, dunha necesidade profunda de expresar, denunciar e dar visibilidade ás lacras machistas que aínda teñen que soportar as mulleres no século XXI. Sen dúbida, é un erro pensar que hai igualdade entre homes e mulleres, persisten comportamentos machistas que arrastramos dende hai séculos e outros tantos que florecen ao carón do patriarcado e das sociedades consideradas modernas. Mentres exista algunha inxustiza que denunciar, Verónica continuará alzando os seus versos e contribuíndo á mudanza indispensable. Recollendo os versos de Celaya (P. C. I, 2001: 717, 718):

Maldigo la poesía concebida como un lujo/ cultural por los neutrales/ que, lavándose las manos, se desentienden y evaden. / Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse. / Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren/ y canto respirando. / Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas/ personales, me ensancho. / Quisiera daros vida, provocar nuevos actos, / y calculo por eso con técnica, qué puedo. /...Tal es mi poesía: poesía-herramienta/ a la vez que latido de lo unánime y ciego. / Tal es, arma cargada de futuro expansivo/ con que te apunto al pecho. / No es una poesía gota a gota pensada. / No es un bello producto. No es un fruto perfecto. / Es algo como el aire que todos respiramos / y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

⁶ Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

⁷ Declaración persoal da autora a través de cuestionarios.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, A. (2014) «Verónica Martínez Delgado (1976). A emigración como escape» *Letras nómades. Experiencias da mobilidade feminina na literatura galega*, Berlín, Google libros.
- Auge, M. (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Celaya, G. (2001) *Poesías completas I*, Madrid, Visor libros.
- (2001) *Celaya para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Ferreiro, C. E. (1992) *Longa noite de pedra*, Vigo, Xerais.
- Gómez, C. (2001) *Manuel María: os traballos e os días*, A Coruña, Edicións Laiovento.
- Heller, A. (1996) *Una revisión de la teoría de las necesidades*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Laso, E. (2012) *El abismo de Camille*, Enrique Laso.
- Louzao, O. (2001) *Letras de Cal na produción poética galega dos 90*, A Coruña, Edicións Laiovento.
- Martínez, V. (2012) *Lusocuria*, Vigo, O Figurante Edicións.
- (2013) *Obra reunida, 1994-2008*, Madrid, Amargord Ediciones.
- (2014) *Ode à Madison Ivy e outras coisas de meter*, A Coruña, Caldeirón.
- (2015) *A outra voz*, A Coruña, Caldeirón.

Bibliografía virtual

Blog As escollas electivas. 2012.:

<http://asescollaselectivas.blogaliza.org/2012/06/24/veronica-martinez-delgado/>

Frías, X. (2011) *Poesía gallega contemporánea en Madrid: el grupo Bilbao*, Cuadernos del Ateneo: 24, 71, 110. Reedición en poesiagallega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura.

http://www.poesiagallega.org/uploads/media/frias_conde_2007_grupo_bilbao.pdf

— (2014) *Galego Reintegrado e/ou Português de Galiza?*

<https://pivonauta.wordpress.com/>

Martínez, V. Entrada coma Segadora en A Segá: <http://www.asega-critica.net/p/as-segadoras.html>

Moman, A. (2013) *Verónica Martínez presenta a Obra reunida*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1geHMYGaNFE>

-
- (2014) *Presentación de Yolanda Castaño-Obra reunida de Verónica Martínez*. <https://moman.files.wordpress.com/2014/01/presentacic3b3n-de-yolanda-castano-obra-reunida-de-verc3b3nica-martc3adnez.pdf>
- (2014) *Lusocuria de Verónica Martínez na Librería Paz*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=f84P4mTCSvg>
- (2014) *Lusocuria de Verónica Martínez na Librería Paz II*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BhHN3qXUSRc>
- (2014) *Lusocuria de Verónica Martínez na Librería Paz III*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VnZjxYo2ufA>
- (2014) *Lusocuria de Verónica Martínez na Librería Paz IV*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTjGVs-6t1U>
- Villar, R. *Manifesto do Batallón Literario da Costa da Morte*. Blog As Vangardas. <http://asvangardas.blogspot.com.es/2008/03/villar-rafa-manifesto-do-batalln.html>
- Xornal Praza Pública (2015) «En demasiados casos, as exploracións xinecolóxicas convértense en violacións dos dereitos fundamentais das mulleres». <http://praza.gal/cultura/10569/len-demasiados-casos-as-exploracions-xinecoloxicas-convertense-en-violacions-dos-dereitos-fundamentais-das-mulleres/>

